

**научный**  
**ВЕСТНИК** | **2010**  
МОСКОВСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ

*Учредитель и издатель:*

**Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского**

---

**Редакционная коллегия:**

*К. В. Зенкин*

главный редактор, проректор по научной и творческой работе Московской консерватории, доктор искусствоведения, профессор

*М. Л. Насонова*

ответственный редактор, кандидат искусствоведения

*И. А. Барсова*

доктор искусствоведения, профессор

*В. В. Березин*

доктор искусствоведения, профессор

*Н. Н. Гилярова*

кандидат искусствоведения, профессор

*Т. Н. Дубравская*

доктор искусствоведения, профессор

*Л. В. Кириллина*

доктор искусствоведения, профессор

*И. Е. Лозовая*

кандидат искусствоведения, профессор

*О. В. Лосева*

кандидат искусствоведения, доцент

*Р. Л. Поспелова*

доктор искусствоведения, профессор

*С. И. Савенко*

доктор искусствоведения, профессор

*М. А. Сапонов*

доктор искусствоведения, профессор

*А. С. Соколов*

Ректор Московской консерватории, доктор искусствоведения, профессор

*Е. Г. Сорокина*

доктор искусствоведения, профессор

*В. Г. Тарнопольский*

профессор

*В. П. Чинаев*

доктор искусствоведения, профессор

*В. Н. Юнусова*

доктор искусствоведения, профессор

**научный  
ВЕСТНИК  
МОСКОВСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ**

**3/2010**

---

**Выходит 4 раза в год**

---

Журнал зарегистрирован в Министерстве РФ по печати, телерадиовещанию и средствам массовых коммуникаций

Свидетельство о регистрации ПИ ФС77-39474 от 5 апреля 2010 года

Редактор:

*А. С. Лосева*

Корректор:

*П. В. Захарова*

Нотная графика:

*Д. А. Телегин*

Макет и верстка:

*А. Н. и Л. Б. Пановы*

Дизайн обложки:

*М. Л. Фалалеева, С. А. Баронов*

Адрес редакции:

125009, Москва,

ул. Большая Никитская, д. 13/6

Тел.: +7 495 629 41 43

E-mail: journal@mosconsv.ru

Воспроизведение публикаций, полностью или частично, в печатной или электронной форме, без письменного разрешения редакции не допускается.

## МАТЕРИАЛЫ IV МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «МОДЕРНИЗАЦИЯ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И РЕАЛИЗАЦИЯ ПРИНЦИПОВ БОЛОНСКОГО ПРОЦЕССА В РОССИИ, СТРАНАХ СНГ И ЕВРОПЫ»

- 6 **Александр Соколов.** К полемике о российском толковании «болонского процесса»: константы или догмы?
- 11 **Константин Зенкин.** Традиции и перспективы консерваторского послевузовского образования в России в свете проекта федерального закона «Об образовании в Российской Федерации»
- 16 **Елена Савельева.** Особенности реализации программ послевузовского профессионального образования в Московской консерватории

## К ЮБИЛЕЯМ ГЕНИЕВ БАРОККО: ШЮТЦ — БАХ — ГЕНДЕЛЬ

- 21 **Роман Насонов.** Два взгляда на Младенца Христа. История Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха. Очерк второй: «Как мне принять Тебя?» (окончание)
- 57 **Александр Великовский.** «Гольдберг-вариации». Очерк I. История создания: в поисках истины

## ДВА ВЕКА МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА. К ЮБИЛЕЯМ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА, РОБЕРТА ШУМАНА, ГУСТАВА МАЛЕРА

- 71 **Константин Зенкин.** О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена
- 84 **Владимир Чинаев.** Метафора дали: романтическая концепция звука и фортепиано Шумана в свете исполнительских тенденций первой трети XIX века
- 99 **Хельмут Лоос.** Роберт Шуман и духовная музыка.  
*Перевод Ольги Лосевой*
- 107 **Ольга Лосева.** «Геновефа», «Генофейфа», «Геновева»...  
Русский путь оперы Шумана
- 132 **Константин Жабинский.**  
Роберт Шуман в наследии А. В. Михайлова: шестидесятые годы
- 139 **Екатерина Царева.**  
Роберт Шуман в научно-педагогической деятельности Н. С. Николаевой

---

**ИЗ ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ**

148 **Валерий Березин.** Гобой и гобоисты при дворе королей Франции

**РЕЦЕНЗИИ**

183 Сапонов М. А. Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования.  
Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди «Орфей»  
(перевод на русский язык Михаила Сапонова)  
// Старинная музыка. 2010. № 3. С. 20–36

*Г. И. Лыжов. Спешите вступить в «Академию Очарованных»*

189 Сведения об авторах

192 Аннотации

194 Contributors to this issue

197 Abstracts

199 Информация для авторов



## МАТЕРИАЛЫ IV МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «МОДЕРНИЗАЦИЯ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И РЕАЛИЗАЦИЯ ПРИНЦИПОВ БОЛОНСКОГО ПРОЦЕССА В РОССИИ, СТРАНАХ СНГ И ЕВРОПЫ»

26–28 сентября текущего года в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова состоялась IV Международная конференция «Модернизация высшего музыкального образования и реализация принципов Болонского процесса в России, странах СНГ и Европы». В работе конференции приняли участие президент Ассоциации Европейских консерваторий (АЕС) Й. Йохансон (Швеция), президент Ассоциации музыкальных академий стран Балтии (АВАМ) Й. Линовицкий (Германия), ректоры и проректоры музыкальных вузов России, Украины, Белоруссии, Польши, Финляндии, Литвы, Латвии, Сербии, Азербайджана, Казахстана, США, Великобритании. Состоялся обмен информацией и мнениями о ходе процессов обновления музыкального образования. Конференция работала в режиме прямой интернет-трансляции, материалы размещены на сайте Петербургской консерватории<sup>1</sup>. От Московской консерватории с докладами выступили: ректор, профессор А. С. Соколов, проректор по научной и творческой работе, профессор К. В. Зенкин, начальник научно-методического управления послевузовского профессионального образования, профессор Е. П. Савельева. Видеозаписи выступлений, сделанные с on-line трансляции конференции, размещены на сайте Московской консерватории<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> <http://conservatory.ru/conference>.

<sup>2</sup> <http://www.mosconsv.ru/video.aspx?>

**Александр СОКОЛОВ**

## **К ПОЛЕМИКЕ О РОССИЙСКОМ ТОЛКОВАНИИ «БОЛОНСКОГО ПРОЦЕССА»: КОНСТАНТЫ ИЛИ ДОГМЫ?**

Уже более десяти лет мне приходится быть активным участником дискуссии о проекции «болонского процесса» на реалии нашей отечественной системы профессионального музыкального образования. На первых порах это было связано с деятельностью УМО (учебно-методического объединения), созданного Министерством культуры при сопредседательстве ректоров Московской консерватории и Российской академии музыки имени Гнесиных. Та давняя дискуссия имела еще достаточно отвлеченный характер, ибо сам «болонский процесс» протекал поначалу где-то в стороне от сферы художественной культуры. Совещались меж собой на эту тему министры образования европейских стран. Министры культуры к официальным встречам долгое время не привлекались.

Ситуация существенно изменилась для нас в 2004 году, когда новый состав российского правительства был собран «под знамена» известной административной реформы и дух реформирования воцарился во всех эшелонах власти. А. А. Фурсенко начал свою деятельность на посту министра образования и науки с декларации о реформе высшего образования. Реформа эта в итоге оказалась пронизывающей все уровни педагогического процесса — от начального до послевузовского. С этого момента и на протяжении четырех лет мне пришлось плотно взаимодействовать с Министерством образования и науки в качестве федерального министра, курирующего сферу культуры и массовых коммуникаций.

Не секрет, что это был весьма напряженный диалог, в котором нередко поляризовались наши позиции. Это, впрочем, относилось и к реакции других отраслевых министерств, изначально выразивших серьезную озабоченность идеями

---

*Соколов Александр Сергеевич* — доктор искусствоведения, профессор, ректор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, заведующий кафедрой теории музыки Московской консерватории, заслуженный деятель искусств Российской Федерации

А. А. Фурсенко. В частности, принцип двухуровневого высшего образования, будучи прямолинейно спроецированным на потребности и традиции военных, медицинских, дипломатических, сельскохозяйственных и других вузов, порождал серьезные проблемы, хорошо понятные настоящим профессионалам.

В полемике с чиновниками Минобрнауки, таким образом, многими была занята оборонительная позиция под лозунгом «не навреди». Своевременны и достаточно эффективны оказались на том этапе дискуссии выступления известных деятелей театрального и музыкального искусства. Возвысить голос их побудило впечатление от первых вариантов проекта нового Федерального Закона «Об образовании», в тексте которого, как и в тексте старого закона, ни разу не встречались понятия «художественное образование», «культура», «искусство». Технократический уклон, как известно, вообще свойствен нашей административной верхушке. «Что-то лирики в загоне, что-то физики в почете», — уже давно подметил в своем ироническом стихотворении Борис Слуцкий.

Позиция Минобрнауки была поначалу предельно жесткой. Под нее приводились политические аргументы: перспективы вступления России в ВТО, межгосударственные соглашения, подготовка встреч на высшем уровне и т. п. Тем не менее, поиски компромисса на встречах курсах велись в деятельности своевременно созданных совместных рабочих групп, что давало определенные позитивные результаты. Главным из них, пожалуй, можно назвать признание альтернативы двухуровневой болонской системе, что отвечало нашим отечественным традициям. После длительных споров был сохранен «специалитет» — базовый уровень образования в наших вузах. Это была нелегкая победа, поскольку под напором Минобрнауки в решающий момент устояли только две старейшие консерватории страны — Петербургская и Московская. Ректоры всех остальных музыкальных вузов подчинились судьбе, дав согласие на безальтернативные бакалавриат и магистратуру.

При сохранении специалитета, бакалавриат, таким образом, стал пониматься как зона эксперимента, определяемая самим вузом. Не «выплескивая вместе с водой ребенка», вуз продолжал идти путем естественной эволюции, а не предписанной революции. Такая склонность всегда была свойственна нашим наиболее авторитетным специалистам, посвятившим себя приобщению к профессии новых поколений.

В докладах, подготовленных к нынешнему форуму моими коллегами, проректорами Московской консерватории, будут представлены наши конкретные шаги в этом направлении. Я же позволю себе остановиться на некоторых элементах нашей с вами общей стратегии, диктуемой настоящим моментом. Именно *о б щ е й с т р а т е г и и*, поскольку чрезвычайно важно сейчас согласованно сыграть на опережение, предлагая те идеи, которые могут быть учтены при вынесении на правительственный уровень проектов соответствующих документов.

Упредить ошибку в законотворчестве значительно легче, чем ее впоследствии исправлять. В ходе реформы системы образования это подтверждалось не раз. Повальная ликвидация профтехучилищ (техникумов) вскоре обернулась кризисом на рынке труда, дефицитом остро востребованных специалистов. Введение нового принципа статуарности вузов (институт — академия — университет) обернулось путаницей и административными злоупотреблениями в практике лицензирования и аттестации, наплодило множество новообразований, весьма отдаленно напоминающих настоящий вуз.

Сейчас мы вновь оказались на пороге статуйных преобразований. Намечается упразднение академий и резкое сокращение числа университетов. В этой связи необходимо окинуть взором нашу традиционную систему непрерывного музыкального образования, оценив ее дальнейшую перспективу.

Начнем с «фундамента», с начального образования. Известна критическая ситуация, сложившаяся с ДМШ вследствие отнесения их к категории «дополнительного образования», то есть фактического уравнивания ДМШ с клубами по интересам и доморощенными кружками-однодневками. Попав «под нож» образовательной реформы, ДМШ перестали гарантировать выполнение важнейшей возложенной на них двуединой задачи:

1. Общее музыкальное образование школьников, хотя бы частично компенсирующее фактическое отсутствие музыкальной подготовки в общеобразовательных школах и гимназиях. Иначе говоря, воспитание будущей слушательской аудитории для филармонических залов.

2. Профессиональная селекция среди учащихся, выявление особо одаренных детей и индивидуальный подход к их обучению с ориентацией на дальнейшее продолжение обучения в музыкальном училище.

Замечу, что в свое время возникла отрадная тенденция опробовать такой подход уже на уровне детсадов, однако с развалом СССР это начинание, за редкими исключениями, заглохло.

Таким образом, сегодня наша задача — отстоять прежний статус ДМШ, обеспечив их нормальное функционирование как в крупных городах, так и в провинции.

Подробнее поговорим о среднем звене. Сочленение начального и среднего специального образования характерно для музыкальных школ-десятилеток (одинадцатилеток), которые, как правило, являются «питомниками» высших учебных заведений. Их основная задача — подготовка абитуриентов в вуз. На пути к аттестату зрелости проводится весьма строгий отбор по профессиональным критериям (конкурсные классы с отсевом неуспевающих учащихся). Весьма важна координация методик и учебных программ в среднем и высшем звеньях, взаимодействие педагогических кадров школы и вуза. Примером может служить недавно отметившая свое 75-летие ЦМШ при Московской консерватории, директор которой традиционно включается в состав Ученого совета консерватории.

Пока это относительно стабильное звено в системе непрерывного музыкального образования. Сложнее с училищами, часть которых тоже является «питомниками» вуза (училища при консерваториях), а часть работает автономно. Налицо фактическое неравенство училищ по обеспечиваемому уровню подготовки, по педагогическим кадрам, материальному обеспечению учебного процесса. За последнюю четверть века возникло довольно много новых училищ в малых городах. Им еще предстоит доказать свою профессиональную состоятельность, что уже достигнуто рядом старых провинциальных училищ (Коломна, Электросталь, Воронеж и др.).

Привилегия училища (колледжа) — выпуск дипломированного специалиста, имеющего право работать педагогом ДМШ и концертным исполнителем, а также продолжить свое образование в высшем звене. Здесь следует обратить внимание на одну недавнюю новацию: прежде от абитуриента, поступающего в вуз, требовался в обязательном порядке документ о среднем *специальном* образовании, который давали музыкальные школы-десятилетки и училища. С недавних

пор эта норма отменена, теперь достаточно *любого* документа о среднем образовании. Момент, казалось бы, формальный, но его можно использовать, подняв статус тех училищ, уровень которых не вызывает сомнений. Подготовленные училищами и школами-десятилетками музыканты нередко отличаются высочайшим уровнем мастерства. Можно привести ряд примеров приобретения нашими отечественными музыкантами мировой известности без диплома о высшем образовании. Среди них Галина Вишневская, Евгений Кисин, Николай Саченко. Это очевидное свидетельство фактического уровня подготовки в нашем среднем звене, аналога которому нет за рубежом. Поэтому, именно с учетом того обстоятельства, что при поступлении в вуз более не требуется документ о среднем специальном образовании, стоит вернуться к вопросу о признании *de jure* того, что уже налицо *de facto*: опробовать бакалавриат в лучших музыкальных училищах (колледжах) России. Вопрос непростой, но не безнадежный. В нашей отечественной системе образования сам термин «училище» звучал порой очень гордо, относясь именно к высшему звену. Напомню:

МВТУ имени Баумана  
ВХПУ имени Мухиной  
ВТУ имени Щукина  
ВТУ имени Щепкина

Традиции ряда европейских стран тоже дают нам некоторую полезную для дискуссии аргументацию. В Германии консерваториями называют не высшие, а средние учебные заведения. Высшие же называют *Hoch Schule* (школы). Во Франции консерватории могут соответствовать разным критериям по уровню подготовки (консерватория имени Рахманинова в Париже, например, соответствует нашему рядовому училищу).

В переживаемую нами «эпоху перемен», словом, есть, о чем поспорить. Тезис в этом споре может быть сформулирован следующим образом: училища (колледжи) при консерваториях объективно имеют право на бакалавриат, что соответствует их реальным возможностям и фактическому уровню профессиональной подготовки.

Что касается высшего звена, то и здесь, в преддверии очередного «пасьянса» со статусами вузов, следует попытаться использовать прецедент, созданный Московской консерваторией. Сегодня это единственная консерватория страны, имеющая официальный статус университета, полученный в 2002 году и подтвержденный при последнем лицензировании в 2007 году. Перспектива сокращения числа университетов не сулит нам хорошего, если заранее ничего не предпринимать. Однако, в ближайшие годы будут широко отмечаться два знаменательных юбилея: 150 лет Петербургской и Московской консерваторий. Их международный авторитет неоспорим. Среди российских консерваторий только они являются обладателями Президентского гранта. И эти обстоятельства — тоже шанс закрепить статус университета (специализированного университета) за Московской консерваторией, а также присвоить его консерватории Петербургской. К юбилейным датам будут готовиться соответствующие Указы Президента РФ. И к процессу их «вызревания» следует подключить все свои ресурсы.

Остаются нерешенными и проблемы, связанные с *п о с л е в у з о в с к и м* образованием. Споры об ассистентуре-стажировке как специфической для творческих вузов форме аспирантуры велись между Минкультуры и Минобрнауки еще в 1990-е годы. «Воз и ныне там». Ситуация лишь ухудшилась. В последние годы музыканты-исполнители, обязанные помимо своего основного дела писать

научные музыковедческие рефераты, фактически лишь осваивают навыки компиляции наскоро выдернутых из интернета материалов, либо перекадывают сей подневольный труд на плечи своих научных руководителей, привлекаемых с историко-теоретического факультета. Профанация — самый печальный итог бездумного администрирования. Консерваториями было потрачено немало сил на разработку проектов нового Положения об аспирантуре искусств, давно представленного на рассмотрение вышестоящих инстанций. Пока «глас вопиющего в пустыне» не услышан.

Не всё, однако, потеряно. И следует консолидировать наши усилия, используя для этого и сегодняшнюю трибуну, и иные ближайшие возможности. В частности, значительно активнее нам нужно выступать на конгрессах Европейской Ассоциации Консерваторий, где все волнующие нас вопросы традиционно находятся в центре внимания и где мы можем заручиться авторитетной поддержкой европейского музыкального сообщества.

Именно ради координации наших действий год назад был создан Совет ректоров Российских консерваторий, руководство которым было доверено коллегами мне. Очередное заседание Совета ректоров мы проведем именно по итогам нашей нынешней конференции.

Не используется пока в должной мере ресурс Ассоциации творческих вузов России, в планах работы которой необходимо сделать соответствующий акцент.

Заняв единую взвешенную позицию, нам легче быть услышанными и правильно понятыми. Ведь мы действительно отстаиваем незыблемые константы культуры, а не сиюминутные догмы. В этом наша правота.

**Константин ЗЕНКИН**

## **ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ КОНСЕРВАТОРСКОГО ПОСЛЕВУЗОВСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ В СВЕТЕ ПРОЕКТА ФЕДЕРАЛЬНОГО ЗАКОНА «ОБ ОБРАЗОВАНИИ В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»**

Болонская система по своей идее призвана обеспечить свободу и мобильность образовательного процесса — прежде всего, в отношении выбора специальности, мест обучения и изучаемых дисциплин. Эта система создавалась в расчете на «среднестатистического» студента в «среднестатистической» ситуации исходя из установок и традиций европейско-американской культуры и образования. Применение Болонской системы крайне затруднительно в условиях, заметно отличающихся от среднестатистической нормы. Ясно, что задачи, стоящие перед консерваториями, и, тем более, пути их решения существенно отличаются от ситуации в подавляющем большинстве высших учебных заведений. Но меньшинство в данном случае не означает меньшей значимости, и именно специфика русских консерваторий до сих пор позволяла нашей музыкальной культуре и музыкальному образованию занимать одно из лидирующих мест на международной арене.

Эта специфика, если говорить в самом общем плане, заключается, во-первых, в установке на формирование целостной творческой личности с высоким уровнем общехудожественной культуры, то есть в особом уровне единства практической (артистической), научно-теоретической и гуманитарной составляющих; во-вторых, в особой значимости личностного фактора в образовательном процессе, что привело к образованию устойчивых исполнительских школ. Первый

---

*Зенкин Константин Владимирович* — доктор искусствоведения, проректор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского по научной и творческой работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки

же момент выразался в том, что с самого начала своего существования российские консерватории были солидными научно-методическими, издательскими и исследовательскими центрами.

Какие инновации осуществляются в Московской консерватории на современном этапе, и, в частности, как именно на развитие нашего вуза проецируется Болонский процесс? В течение прошедшего года в Консерватории была создана новая структура — Научно-методическое управление послевузовского профессионального образования и инновационных образовательных программ. Мы принципиально отстаивали специалитет как форму, необходимую для подготовки музыканта-профессионала высокого класса. Но там, где это возможно и целесообразно, мы планируем введение бакалавриата и магистратуры: например, при обучении музыкальных менеджеров и журналистов. Также предполагается открытие магистратуры для иностранных граждан, получивших у себя на родине степень бакалавра.

На нынешнем этапе осуществление Болонского процесса в России воспринимается сквозь призму проекта Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации», вступление которого в силу намечено на 2013 год. А. С. Соколов в своем докладе подверг обстоятельному критическому анализу данный проект, осветив серьезные проблемы, возникающие на всех возрастных уровнях музыкального образования. Я же остановлюсь на тех, которые относятся к сфере моих непосредственных должностных обязанностей и касаются последипломных программ.

Первый, очень серьезный и наболевший вопрос — об ассистентуре-стажировке. Послевузовское обучение музыкантов-исполнителей и композиторов в аспирантуре ставит их перед необходимостью написания диссертации или реферата, соизмеримого по объему с диссертацией. А. С. Соколов очень красноречиво объяснил, к какой профанации это в большинстве случаев приводит. Поэтому саму идею восстановления ассистентуры-стажировки можно только приветствовать, но формы, в которых это предполагается осуществить, не могут не вызвать возражений.

Сравним ассистентуру-стажировку с аспирантурой. В обсуждаемом законопроекте программа аспирантуры определена как «программа подготовки научно-педагогических кадров», по завершении которой (ст. 131, п. 3) присваивается квалификация «преподаватель высшей школы», а в случае защиты диссертации выдается диплом кандидата наук.

Программы ассистентуры-стажировки (ст. 161, п. 2) определены как «специализированные последипломные профессиональные образовательные программы, обеспечивающие подготовку специалистов высшей квалификации творческого мастерства и педагогических кадров в области искусства». Согласно дальнейшему пояснению, «освоившим в полном объеме программу ассистентуры-стажировки и прошедшим государственную (итоговую) аттестацию» выдается «диплом о соответствующей квалификации» (ст. 161, п. 15). Таким образом, о квалификации преподавателя высшей школы не сказано ни слова. Отличие от аспирантуры очевидно. В предложениях Министерства культуры РФ, заблокированных Министерством образования, содержалось следующее важное положение: «Ассистенты-стажеры приравниваются к аспирантам высшего учебного заведения соответствующей формы обучения и обладают теми же правами и обязанностями, за исключением подготовки диссертации на соискание ученой степени кандидата наук».



Однако и этого совершенно недостаточно! Необходимо законодательно закрепить такой статус ассистентуры-стажировки, который давал бы возможность рассматривать ее в числе основных образовательных программ — как одну из форм третьей (последипломной) образовательной ступени, наряду с аспирантурой и адъюнктурой. Напомню, кстати, что в России Болонская система интерпретируется как «двухуровневая» (бакалавр—магистр), в то время как в Европе она неизменно квалифицируется как «трехуровневая» (бакалавр—магистр—доктор философии). Выпадение третьего уровня в нашем обычном словоупотреблении свидетельствует о недостаточном к нему внимании. Но почему необходимо заимствовать одну часть Болонской системы и игнорировать другую? Почему Министерство образования РФ так настойчиво добивалось перехода на бакалавриат и магистратуру, но при этом оставляет ученую степень с «неполноценным» названием «кандидат наук» (что соответствует западному Ph. D.)? Но, что самое главное для творческих специальностей, на Западе есть не только Ph. D., но и степень Doctor of Musical Art, *не предполагающая* написания и защиты диссертации!

Признание ассистентуры-стажировки в качестве основной образовательной программы уравнило бы ее с аспирантурой и позволило бы ассистентам-стажерам воспользоваться отсрочкой от военной службы. Вряд ли нужно доказывать, какой ущерб подготовке музыкантов высочайшего уровня, какое снижение КПД нанесет прерывание профессиональной подготовки, связанной с утончённой гимнастикой пальцев и всего двигательного аппарата. Это громадные средства, выброшенные на ветер. Хотя, с моей стороны, было бы этичнее сначала сказать о людских судьбах и судьбе искусства, а затем об экономических интересах. А что произойдет, если выпускники консерваторий после выпускного бала будут призываться в армию? Мы получим новую волну эмиграции наиболее талантливых музыкантов.

Эмиграции может способствовать и второй нерешенный вопрос: отсутствие у выпускника ассистентуры-стажировки квалификации, полностью *равнозначной* нашей ученой степени кандидата наук. Напомню, что в законопроекте для выпускников ассистентуры-стажировки не предусмотрено даже присвоение квалификации «преподаватель высшей школы». По тексту законопроекта этот выпускник — всего лишь «специалист высшей квалификации творческого мастерства».

В проекте Положения об ассистентуре-стажировке, разработанном Департаментом науки и образования Министерства культуры России в 2009 году, была предложена такая квалификация: «мастер исполнительского искусства, преподаватель высшей школы». Но по Болонской системе мастер — это вторая ступень, то, что в России называли магистром. Тем самым в глазах всего мира российская ассистентура-стажировка становится фактически каким-то дополнением магистратуры, но никак не третьей образовательной ступени.

Другая серьезная проблема вызвана предполагаемыми изменениями в системе организаций высшего образования и касается уже не собственно искусства, а музыкальной науки, не исполнителей и композиторов, а музыковедов — теоретиков и историков. Согласно законопроекту, устанавливается три типа вузов: университет, институт и колледж. (Академии в новой системе существуют как организации дополнительного образования.) При этом программы подготовки научно-педагогических кадров (функция аспирантуры) и программы подготовки научных кадров (функция докторантуры) среди вузов реализуются только в

университетах. А помимо университетов, еще и в академиях переподготовки научно-педагогических кадров, и в научных организациях.

Эта ситуация со всей остротой ставит вопрос о дальнейшем существовании музыковедения в России. На Западе такой проблемы не возникает: там музыковедение как отрасль искусствоведения является университетской дисциплиной. У нас в России оно традиционно и весьма успешно существует в консерваториях. Сейчас я не буду подробно развивать тему «плюсов» и «минусов» консерваторской «прописки» нашего музыковедения. «Плюсы» очевидны: теснейшая связь науки с музыкальной практикой, от которой выигрывают обе стороны. Если и были некоторые «минусы», то они выразались в бóльшей обособленности музыковедческого цеха от смежных искусствоведческих дисциплин. Но сейчас внутри музыковедения активно наводятся «мосты» и к филологии, и к эстетике, и к теории изобразительных искусств. Словом, на данном этапе ведущие консерватории способны реализовать свой собственный университетский потенциал.

В самом деле, чем должна быть современная консерватория, как не самым настоящим университетом, где предусмотрен и институт электронной музыки, и научно-учебные центры по проблемам акустики, звукорежиссуры, информационных технологий, психологии восприятия и творчества, оперный театр, который, при современной и правильной постановке дела, синтезирует целый ряд направлений. К слову вспомним, что Б. А. Циммерман представлял свой идеал «тотального музыкального театра» (включающего балет, цирк, кино и многое другое) как автономный универсальный организм, наподобие большой космической станции, где имеется даже собственный научно-исследовательский институт. И это только театр — а чем же должен стать музыкальный вуз?

Впрочем, вернемся к нашей реальности и к необходимости совершенствования законодательной основы нашего образования. Во-первых, безусловно, необходимо сохранить вид *профильного университета*, которыми могли бы стать две первые консерватории России — Санкт-Петербургская и Московская. В законе говорится об особом правовом статусе Московского и Санкт-Петербургского университетов. Придание аналогичного статуса Московской и Санкт-Петербургской консерваториям, учитывая их совершенно особую роль в мировой культуре, напрашивается само собой.

В предложении Министерства культуры РФ сказано, что профильный университет, среди прочего, реализует программы подготовки научно-педагогических кадров (то есть программы аспирантуры). В дополнение к этому нужно столь же определенно сформулировать, что он реализует и программы подготовки научных кадров (в докторантуре).

Введение профильных университетов совершенно необходимо, но оно не решит проблему музыковедческой аспирантуры в целом, так как подавляющее число консерваторий останутся институтами или будут преобразованы из академий в институты. Министерство культуры предложило дать возможность институтам осуществлять программу подготовки научно-педагогических кадров (то есть сохранить аспирантуру). Это решило бы проблему, хотя (на случай несогласия со стороны Министерства образования, которое, возможно, не захочет допустить «подрыва» всей новой системы вузов) можно предусмотреть и другие варианты, например, законодательно дать возможность формирования научных организаций в структуре институтов (в этих научных подразделениях могли бы учиться аспиранты), подобно тому, как в структуре университетов предполагается существование научных институтов.

В любом случае, консерваторские выпускники-музыковеды, защитившие дипломные работы под руководством крупных ученых, должны продолжать обучение в аспирантуре у них же в консерваториях, а не в академиях по переподготовке научно-педагогических кадров, фактическая роль которых в научном мире совершенно незначительна.

Еще одна важная проблема — получение второго высшего образования для тех специальностей, для которых оно в принципе не может быть и никогда не бывает первым. Речь идет о дирижерах и режиссерах. При помощи магистратуры — не только двухлетней, но и гипотетической трехлетней — эту проблему решить нельзя. Необходимо найти форму для узаконивания исключительных случаев, связанных с получением ключевых специальностей — ключевых для нормального развития нашего искусства.

Как бы ни были сложны задачи, мы вместе с Министерством культуры РФ должны разъяснять специфику образовательных процессов в области искусства и добиваться соответствующих решений на государственном уровне, чтобы не утратить то ценное, что было достигнуто, а наоборот, развить его и умножить.

**Елена САВЕЛЬЕВА**

## **ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОГРАММ ПОСЛЕВУЗОВСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ**

Созданная в середине двадцатых годов прошлого века, аспирантура Московской консерватории свыше 80 лет является школой высшего исполнительского мастерства и научно-педагогических кадров. Независимо от того, как ее нарекали государственные умы, она оставалась верной своему предназначению — быть завершающим звеном в уникальной системе непрерывного музыкального образования в Советском Союзе и Российской Федерации.

Стремление разумно сочетать научное и исполнительское начала всегда было отличительной чертой деятельности аспирантуры Московской консерватории, выпускники которой стали основателями творческих и научных школ, с успехом преподают в стенах консерватории и других вузов нашей страны. Можно вспомнить о том, что многие выпускники ассистентуры-стажировки середины XX столетия, защитившие так называемые «творческие диссертации» на материале исполняемых сольных программ, стали впоследствии кандидатами искусствоведения и до сегодняшнего дня совмещают исполнительское и научное руководство студентами и аспирантами. И в наши дни очень медленно, трудно, но все же растет число аспирантов-исполнителей, успешно защищающих кандидатские диссертации. Не секрет, что основным стимулом к их решению взвалить на себя этот тяжелый труд является осознание собственной неконкурентоспособности на европейском и мировом рынке труда. Получаемая же ученая степень кандидата искусствоведения открывает новые возможности интеграции в международное музыкально-исполнительское и педагогическое сообщество.

На протяжении, по крайней мере, последних 20 лет руководство и Ученый Совет Московской консерватории неоднократно инициировали совместную

---

*Елена Павловна Савельева* — начальник Научно-методического управления послевузовского профессионального образования и инновационных образовательных программ Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, заслуженная артистка России, профессор кафедры концертмейстерского искусства

работу российских вузов искусств и консерваторий по принятию жизненно важных дополнений и изменений к многочисленным Проектам Положений о творческо-исполнительских аспирантурах. Но каждый раз мы с болезненным недоумением возвращались, «da saro», к «просветительской работе» с ответственными деятелями министерств и ведомств, стоящих на страже незыблемых законодательных традиций. Вновь и вновь содержательная доминанта программ послевузовского музыкального образования в Российской Федерации — а именно, приоритет исполнительского, просветительского начала — входила в неумолимое противоречие с законодательной догмой, определившей защиту диссертации как единственную форму, регламентирующую присвоение государственной квалификации выпускнику — исполнителю, дирижеру, композитору. Следует признать, что нормативно-правовое обеспечение особенностей реализации программ послевузовского профессионального образования в области творческо-исполнительских искусств в нашей стране совершенно не соответствует ни реалиям постоянно меняющегося мира, ни накопленному отечественному опыту.

Строго говоря, движение в одном из главных, приоритетных направлений государственной политики — повышения эффективности работы образовательных организаций по наращиванию объема экспорта образовательных услуг — невозможно без политической воли, призванной ликвидировать фактическую законодательную дискриминацию содержания завершающего этапа в системе музыкального образования в нашей стране. Между тем, по своим профессиональным компетенциям, трудоемкости учебного процесса, формам выпускных квалификационных работ, именно это звено высшего профессионального музыкального образования есть сильное, перспективное звено международного компетентностного уровня.

Для сравнения напомним порядок присвоения степеней в системе послевузовского образования за рубежом. Так, степень, присуждаемая выпускникам postgraduate education в западноевропейских, британских, американских вузах, — Doctor of Arts (D.A.) — наряду со званиями доктора философии (Doctor of Philosophy, Ph.D) и доктора педагогических наук (Education Doktor, Ed.D.), в области искусства относится к ученым степеням самого высокого уровня. В частности, степень Doctor of Music Art (Art Mus. D., или D.M.A.) широко присуждается в исполнительстве, композиции и дирижировании.

Подготовка к получению искомой степени обычно занимает 3 года (очно) и дает право на работу в вузе, среднем специальном учебном заведении или в научно-исследовательских организациях. Учебные планы включают в себя, как правило, индивидуальные занятия по прикладной специальности, курсы истории и теории музыки. В план также входит подготовка сольных программ, овладение, по крайней мере, одним из крупнейших по степени влияния на историю музыки иностранных языком. Ряд зарубежных вузов требует сдачи экзамена в виде устных рассуждений, демонстрирующих аналитические способности и навыки, не связанные с какой-либо конкретной областью. Подвижны и подходы к выпускным квалификационным работам — это может быть диссертация, научно-исследовательский проект, концерт-лекция. Наиболее успешные кандидаты на получение данной степени работают в качестве преподавателя или ассистента преподавателя вуза в области, соответствующей их специализации.

Степень Ph.D. — аналог нашей отечественной ученой степени кандидата наук — присуждается во всех научных областях, и в том числе в области

искусствоведения и является так называемой «академической докторской степенью». При защите диссертации (doctoral thesis или dissertation) в некоторых случаях допускается замена диссертационного исследования подборкой связанных между собой работ.

Все вышеназванные программы нам до боли знакомы по истерзанной законодательными модуляциями аспирантуре по творческо-исполнительским специальностям... Строг наш Закон «Об образовании» к рефлекслирующему музыканту! Трудно представить себе «подарочные бонусы» облегченных вариантов защиты музыковедческих диссертаций в виде подборки статей, и уж совсем невероятно для нас присуждение так называемой «профессиональной докторской степени», в большинстве случаев, связанной с непосредственной практической деятельностью в области права, медицины, музыки и даже пасторства. На сегодняшний день мы имеем лишь законопроект «О внесении изменений в Закон Российской Федерации “Об образовании” и в Федеральный закон “О высшем и послевузовском профессиональном образовании (в части введения ассистентуры-стажировки как формы послевузовской подготовки кадров по творческо-исполнительским специальностям в сфере культуры и искусства)”, который уже однажды, в начале 2010 года, не был поддержан Правительством РФ как содержащий «коррупционный фактор».

Позволю себе предположить, что разрешение на выдачу удостоверений об окончании аспирантуры государственного образца, полученное Московской консерваторией только в прошлом году, свидетельствует о том, что усилия, которые были нами приложены ради спасения творческой аспирантуры 5 лет назад, были не напрасны. Возможно, наш сегодняшний опыт может стать прецедентным фактором выхода российского законодательства на уровень общеевропейских стандартов.

Московская консерватория одной из первых в ряду российских консерваторий вступила в период окончания лицензирования аспирантур по творческо-исполнительским специальностям. Уже с 1 ноября 2005 года в инициативном порядке она стала работать по разработанному отделом аспирантуры (как он тогда еще назывался) и утвержденному Ученым Советом новому учебному плану. Его основой стала интегрированная учебная программа, объединившая программу подготовки по специальности 17.00.02 «музыкальное искусство» и дополнительную квалификационную программу «Преподаватель высшей школы». Необходимо подчеркнуть, что при создании данной программы компетентностный аспект был для нас определяющим перспектив адаптации образовательного процесса к международным стандартам без принципиального изменения его содержания.

Происходило это следующим образом. Все аспиранты — исполнители, дирижеры, композиторы — на основании их личных заявлений, а также решения Ученого Совета и Приказа Ректора были либо переведены в статус аспиранта «научного», либо получили право закончить творческую аспирантуру за 2 года обучения без продления срока обучения (речь шла в данном случае об аспирантах второго года обучения). Особенно болезненным этот «революционный сдвиг» был для аспирантов контрактной формы обучения, часть которых не смогла по финансовым причинам продлить аспирантский срок. В учебной нагрузке аспиранта, как музыковеда, так и исполнителя, значительно увеличилась доля научно-исследовательской работы, однако показатели трудоемкости, использовавшиеся в разработках по программе «Преподаватель высшей школы»,

позволили усилить творческо-исполнительскую доминанту. В теоретический раздел специальности вошли такие предметы, как «история и теория исполнительского искусства», «музыкальное источниковедение», а в собственно практический — «исполнительское искусство» и «проблемы исполнительской интерпретации». У дирижеров и композиторов вышеназванные дисциплины были сформулированы соответственно их специализации.

Ежегодно план уточнялся, невостребованные учебные программы заменялись более актуальными. Факультативный подход к циклу дисциплин дополнительного квалификационного блока программы «Преподаватель высшей школы» себя не оправдал, и только в этом учебном году мы вплотную подошли к введению в учебный процесс его окончательного варианта, адаптированного к внутренним и внешним потребностям вуза и отрасли в целом. Постоянным стало учебно-методическое сотрудничество с ведущими преподавателями московских вузов. В частности, важнейший в нашем понимании предмет специального цикла — «методология современного музыкознания» — приглашена вести профессор РАМ им. Гнесиных Т. В. Цареградская. В перспективе — научно-методическое и творческое сотрудничество с Московским университетом. В полном объеме с Положением об аспирантуре Московской консерватории можно ознакомиться на официальном сайте нашего вуза в разделе «Образование».

Понимая, что до принятия новой редакции Закона «Об образовании» все вводимые нами программы и формы аттестации носят переходный характер, Московская консерватория, тем не менее, продолжала модернизацию содержания и документального обеспечения учебного процесса, в том числе, в части разработки форм документов об окончании аспирантуры.

Не имея права в течение длительного периода времени выдавать документы государственного образца (впрочем, как и все творческие вузы России), Московская консерватория уже в 2007 году разработала макет и внедрила в своих стенах согласованную с Министерством культуры форму негосударственного Удостоверения и Приложений к нему на русском и английском языках. В них были учтены требования, предъявляемые к европейскому Приложению к Диплому (Diploma Supplement), и, наряду с установленными сведениями о выпускнике аспирантуры, содержалась информация о результатах обучения, выраженных в кредитах системы ECTS (европейской системы зачета трудоемкости). И сейчас, когда мы получили право выдачи Удостоверений об окончании аспирантуры государственного образца, мы продолжаем выдавать такие Приложения, поскольку и государственная форма Удостоверения, даже применительно к аспиранту-музыковеду, защитившему диссертацию в рамках аспирантуры, не предполагает присвоения какой бы то ни было квалификации, а лишь констатирует сам факт окончания срока обучения.

По нашему мнению, важнейшей задачей российского музыкального образовательного сообщества является разработка положений, регламентирующих присвоение квалификации Doctor of Music Art (уже успешно введенной, в частности, в Литве), используя инструментарий для разработки и реализации программ послевузовского музыкального профессионального образования, разработанный проектом «Tuning». Если мы хотим сохранить все лучшее, что присуще нашей национальной образовательной системе, и вместе с тем, сделать ее узнаваемой, совместимой с международными стандартами, следует стремиться к тому, чтобы введение европейской терминологии (в частности, таких квалификаций, как бакалавр и магистр) отражало давно существующие отечественные

реалии и избегало путаницы в понятийном аппарате. Нам предстоит идти «назад в будущее», бороться за то, чтобы привести к консенсусу относительно толкования самого термина «доктор» ВАК РФ, законоустанавливающие ведомства и министерства, поскольку введение в перспективе института доктората в России применительно и к творческо-исполнительским специальностям, и к научным специальностям, будет неосуществимо без внутренней дифференциации этого ученого звания, по крайней мере, на степени или ступени (первая и вторая, для кандидатов и «полных» докторов), как это уже сделано на Украине. Предвижу и сопротивление академической научной среды.

Дополнительного разъяснения требует тот факт, что в обсуждаемом в настоящее время проекте федерального закона ассистентура-стажировка, наряду с ординатурой и интернатурой, позиционируется как форма реализации «специализированных последиplomных профессиональных образовательных программ». Статус последних фактически приравнен к статусу дополнительного образования. Понять стыдливое *glissando* разработчиков закона вместо четкой позиции относительно выпускной квалификации ассистентов-стажеров можно лишь в свете дискуссий о так называемом «коррупционном факторе». Опыт последних десятилетий учит нас тому, что *потом* определенность не наступает, особенно если изначально четко не сформулирована консолидированная профессиональная позиция отрасли, не учтены прецеденты международного права.

Московская консерватория планирует в обозримом будущем вплотную подойти к совещательному периоду подготовки к прохождению в экспериментальном порядке общественной аккредитации Европейской Ассоциации Консерваторий. Полагаем, что наши прогностические наработки и многолетний опыт организации послевузовского профессионального музыкального образования могут быть полезны нашим российским коллегам и интересны потенциальным зарубежным вузам-партнерам.



Роман НАСОНОВ

## ДВА ВЗГЛЯДА НА МЛАДЕНЦА ХРИСТА

(ИСТОРИЯ РОЖДЕСТВА  
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Х. ШЮТЦА И И. С. БАХА)

### II. «КАК МНЕ ПРИНЯТЬ ТЕБЯ?» (ОКОНЧАНИЕ)

Размышляя о духовном смысле «Рождественской оратории» И. С. Баха, мы уже обращали внимание на то, что родившийся Спаситель предстает перед нами во множестве образов — при этом традиционный, полный умиления образ Христа как почивающего в яслях Младенца, божественного «Ребеночка» (*Jesu-lein, Knäbelein, Kindlein*), в большинстве частей произведения не находит яркого воплощения — ни в музыке, ни в мадригальных стихах неизвестного нам автора либретто. Можно подумать, что, отдавая дань соответствующим народным воззрениям (представленным, главным образом, в текстах церковных песен) и бытовым деталям сообщений евангелистов, создатели оратории стремятся увести мысленный взгляд слушателей от привычных и «очевидных» рождественских реалий вглубь христианской веры, открывая самую ее суть. Подобная метода действует во всех частях произведения: варьируются образные решения — сам подход к музыкально-поэтическому комментированию евангельской истории остается неизменным. Мы уже видели, как изложение Евангелистом обстоятельств, сопутствовавших Рождению Христа, становится в первой части сочинения поводом для того, чтобы суммировать в новом контексте весь опыт

---

Насонов Роман Александрович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

осмысления фигуры Спасителя, накопленный Бахом к моменту создания оратории. Но прежде чем проследить, как раздвигаются смысловые горизонты евангельского текста в следующих частях произведения, позволим себе одно важное, на наш взгляд, отступление — небольшой аналитический этюд.

Выявленный нами подход к осмыслению евангельского текста не был изобретен Бахом специально для «Рождественской оратории» — хотя именно здесь его реализация представляется нам наиболее впечатляющей. При всех своих различиях оба великих Пассиона устроены таким образом, что номера, комментирующие рассказ Евангелиста, ведут слушателя от созерцания и переживания очевидных реалий повествования к выявлению скрытых смыслов Священного Писания. Приведем конкретный пример: то, как отражается в музыке и в поэтических образах одно из ключевых событий Страстей — бичевание Иисуса.

В «Страстях по Иоанну» традиционные музыкальные символы бичевания сконцентрированы в предельно экспрессивном завершении речитатива № 18: «Тогда взял Пилат Иисуса и предал Его бичеванию». Virtuозный пассаж тенора огромной протяженности и экстремально широкого диапазона сопровождается многочисленными уменьшенными гармониями в аккомпанементе и пунктирными ритмами в басу, изображающими удары бича; ту же изобразительную символику имеет ритмическое остинато в пассаже тенора (шестнадцатая плюс две тридцатьвторые): во многом благодаря ему ключевое слово *geißelte* («бичевал») производит впечатление не просто крика души, но преисполненного пафосом восклицания. Следующие далее «мадригальные» номера постепенно смягчают трагический пафос Евангелиста — свидетеля и участника событий, реагирующего на них крайне остро и непосредственно; с некоей дистанции (духовной и временной, протяженностью во многие века) обнаруживается иной, утешительный смысл происходящего.

Так, ариозо баса № 19 воплощает опыт длительного и пристального всматривания в страдания Иисуса взглядом просвещенной веры — сердце христианина колеблется между болезненным состраданием Христу и блаженным предчувствием собственного исцеления: «Воззри, душа моя, / С боязливой радостью, / С горькою отрадой и сжавшимся, но лишь наполовину, сердцем / На то, как благо высшее является тебе в страданиях Христа, / Как на шипах, Его пронзивших, / Расцветают первоцветы. / От горечи, испитой Им, / Ты обретишь сладчайший плод — / Так смотри же на Него не отрываясь!»<sup>1</sup>

Музыка Баха с поразительным художественным совершенством передает ту раздвоенность чувств, о которой говорится в стихах, — надвое разделилось само человеческое сердце: одна его половина сжимается от жалости, другая вкушает сладостный покой! Как и во всем произведении, важнейшим композиционно-техническим средством в руках мастера выступают градации гармонического напряжения: блаженный покой ми-бемоль-мажорного трезвучия, звучащего в начале номера и в самом его конце, нарушается «наплывами» диссонансирующих созвучий — знаками страдания. Уже в первом такте ариозо уменьшенные гармонии накладываются на консонантную основу, что подчеркивается синкопами — «диссонансами» ритмическими (пример 1а); в дальнейшем модуляционный план номера содержит

<sup>1</sup> *Betrachte, meine Seel, / Mit ängstlichem Vergnügen, / Mit bitterer Lust und halb beklemmtem Herzen / Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen, / Wie dir auf Dornen, so ihn stechen, / Die Himmelsschlüsselblumen blühn! / Du kannst viel süße Frucht / von seiner Wermut brechen / Drum sieh ohn Unterlass auf ihn!*

множество участков предельного для баховской эпохи гармонического напряжения — с обильным использованием эллипсисов и уменьшенных септаккордов. Колебания музыкального напряжения при этом весьма тонко следуют за движением поэтических образов. Так, слова «твое высшее благо» (*dein höchstes Gut*) интонируются басом по звукам трезвучия C-dur в восходящем направлении — и такой мелодический ход не только создает эффект просветления, но и «читается» как музыкальный символ (в гармонической вертикали, однако, присутствует диссонанс — малая септима). И тотчас же упоминание о страданиях Христа отзывается в мелодии солиста сначала заменой мажорной терции на минорную, а затем и ходом по звукам уменьшенного септаккорда, тяготеющего в g-moll (пример 16)<sup>2</sup>.

1a

V-la d'am. I  
V-la d'am. II  
Basso  
Liuto  
Continuo

Be - trach - te, mei - ne Seel',

Detailed description: This is a musical score for a vocal and instrumental ensemble. It features five staves: two for Violins (V-la d'am. I and II), one for Bass (Basso), one for Lute (Liuto), and one for Continuo. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The vocal line (Basso) has the lyrics 'Be - trach - te, mei - ne Seel,'. The instrumental parts include a complex Lute part with many sixteenth notes and a simple Continuo part with quarter notes.

16

Basso

dein höch - stes Gut in Je - su Schmer - zen

Detailed description: This is a short musical fragment for the Bass (Basso) part. It is in the same key signature (three flats) and time signature (common time) as Example 1a. The lyrics are 'dein höch - stes Gut in Je - su Schmer - zen'. The melody starts on a whole note, then moves through a series of eighth and sixteenth notes, ending on a half note.

Не менее парадоксальная своими поэтическими образами ария тенора № 20 окончательно смещает акцент на спасительный для христианина смысл событий. Изъязвленная бичом спина Иисуса понимается здесь как знак Божьей милости, как утешение, ниспосланное свыше страдающему от собственной же греховности человечеству: «Помысли, что Его спина, окрашенная кровью, / Во всём / Подобна небесам, / На коих, за ливнем буйным — / Потоками грехов людских — / Прекраснейшая радуга встает, / Являя милость Божью»<sup>3</sup>. Глубокое переосмысление традиционного музыкального образа бичевания Христа в этом

<sup>2</sup> По нашим наблюдениям, уменьшенный вводный септаккорд к g-moll является одним из главных музыкальных символов «Страстей по Иоанну», связанным с образом добровольно принимающего страдания Царя [2, 76–77]. Тем самым, в рассматриваемом здесь фрагменте ариозо не просто смешиваются музыкальные «краски», но нанизываются на единую мелодическую нить два фундаментальных музыкальных символа противоположного свойства.

<sup>3</sup> *Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken / In allen Stücken / Dem Himmel gleiche geht, / Daran, nachdem die Wasserwogen / Von unsrer Sündflut sich verzogen, / Der allerschönste Regenbogen / Als Gottes Gnadenzeichen steht!*

номере «Страстей» — факт доказуемый. Основная ритмическая фигура арии (шестнадцатая плюс две тридцатьвторых), звучащая почти непрерывно, — та же самая, которую Бах использует в речитативе Евангелиста, выделяя слово *geißelte*. Последние сомнения в сознательной трансформации этого музыкального символа отпадают, если обратить внимание на тот фрагмент средней части арии, где грехи людей уподобляются волнению водной стихии (*Wasserwogen*). Пунктирные ритмы, возникающие в этот момент у виолей д'амур, прямо связывают этот поэтический образ с евангельским сообщением о бичевании Христа (пример 2а). К нему же отсылают слушателя партии певца и континуо, мелодический рисунок которых — в данном контексте, изображение «вздымающихся волн» — вполне сопоставим с вокализмом Евангелиста, хотя и лишен его неукротимой энергии, ибо злая стихия побеждена, и тучи рассеялись (*sich verzogen*)<sup>4</sup>. Соответственно, начальный, и основной, музыкальный образ этой арии — проясняющиеся после бури небеса, на которых покачиваются последние облачка — остатки грозowych туч, уже не внушающие страха и смятения. Так же и ритмическая фигура, еще недавно внушавшая ужас, передает теперь уже совсем иные чувства: утешает, мирно покачиваясь у виолей д'амур; жестом боязливой, но пылкой надежды звучит в пассажах басовой партии (пример 2б).

2а

V-la d'am I  
 V-la d'am II  
 Tenore  
 Continuo

Da - ran, nach dem die Was - ser wo - - - - - gen

6 6 6 6 6 7 6 5 6 4 6 3

Путь к этой «мирной гавани» долог, но последователен; авторы «Страстей по Иоанну» четко разграничивают три стадии восприятия святого образа: от потрясения, испытываемого очевидцем бичевания, — через мучительное, неотрывное созерцание (*Betrachte...*) — к уразумению скрытого смысла события (*Erwäge...*).

Не менее последовательно трансформируется образ бичевания и в «Страстях по Матфею» — при том, что процесс переосмысления направлен здесь в иную сторону. Сообщение Евангелиста: «Тогда отпустил он им Варраву, Иисуса же повелел бичевать и предал Его на распятие», — звучит с подобающим случаю пафосом, но, в отличие от аналогичной сцены в «Страстях по Иоанну», никак

<sup>4</sup> Отождествление человеческих грехов с ударами бича, обрушивающимися на спину Иисуса, — устойчивое представление лютеранского благочестия, запечатлевшееся, в частности, в церковной поэзии; ср.: «В чем причина столь тяжелых мучений? / Ах, грехи мои изранили Тебя!» (песня И. Хеерманна *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?*; начальные строки третьей строфы, использованной Бахом в «Страстях по Матфею» (Речитатив тенора с хоралом № 19)).

не производит впечатления «репортажа с места событий»; скорее, его можно воспринять как голос церковного чтеца, прочувствованно возвещающего строки Священного Писания<sup>5</sup>. Функцию прямого эмоционального отклика очевидца событий берут на себя на сей раз аккомпанированный речитатив и ария альты (№№ 51–52).

26

Непосредственность высказывания во времена Баха возможна лишь в жестких рамках риторических традиций в музыке и духовной поэзии. Речитатив альты буквально соткан из полных пафоса восклицаний, поэтических и музыкальных (используется фигура *exclamatio* — восходящие скачки на широкие интервалы, от уменьшенной квинты до октавы, подчеркиваемые во многих случаях паузами): «Сжался, Боже! / К столбу привязанный стоит Спаситель, / Его бичуют, ударяют, ранят! / Остановитесь, палачи! / Неужто не смягчат вас / Страдание душ / И зрелище беды великой? / Увы! Подобно сердце ваше / Столбу для пыток, / Если не черствее. / Остановитесь, сжалитесь!»<sup>6</sup> От начала до конца эту отчаянную мольбу — маленький шедевр риторического искусства — сопровождают непрерывные пунктирные ритмы у трио струнных инструментов (две скрипки и альт), образ жесткой экзекуции, совершаемой людьми с сердцами черствыми и суровыми; просить их — всё равно что обращаться с проникновенными воззваниями к той каменной колонне, у которой стоит Христос (пример 3).

<sup>5</sup> При этом музыка реагирует на выразительные детали евангельского повествования не столь чутко, как в речитативах «Страстей по Иоанну»: так, наиболее яркий ораторский жест — восходящий скачок на октаву в партии Евангелиста — подчеркивает слово *ihn* («Его»), не самое важное в данном фрагменте текста.

<sup>6</sup> *Erbarm es Gott! / Hier steht der Heiland angebunden. / O Geißelung, o Schläg, o Wunden! / Ihr Henker, haltet ein! / Erweichet euch / Der Seelen Schmerz, / Der Anblick solches Jammers nicht? / Ach ja! ihr habt ein Herz, / Das muss der Martersäule gleich / Und noch viel härter sein. / Erbarmt euch, haltet ein!*

2

V-no I

V-no II

V-la

Alto

Continuo

O Gei - sse-lung, o Schläg', o Wun-den! Ihr Hen - ker, hal - tet ein!

6/4 2 7<sup>b</sup>/5 6/4 7/# 5

Было бы наивно понимать ариозо альты как иллюстрацию бичевания Иисуса или как выражение чувств сострадающего Христу человека — или даже как простую сумму этих двух составляющих музыкально-поэтического образа. Бессилие христианина, вознамерившегося вторгнуться в ход событий и защитить возлюбленного Спасителя, равно как и бессилие любых словесных призывов, даже самых пылких и искренних, — вот урок, который преподает ариозо разумеющему слушателю; подобный комментарий не ограничивается раскрытием буквального смысла евангельского слова, но существенно расширяет таковой за счет подключения целостного христианского опыта.

Опыт этот горек, но не бесплоден: бессильное разжалобить палачей, сердце христианина смягчается само, с ним происходит чудесная перемена; объект художественного созерцания в арии альты — не бич и те, кто им орудует, а фигура страдающего Иисуса и глубины любящей Его души: «Если слезы на щеках моих напрасны — / О, примите мое сердце! / Но когда потоки крови / Истекут из ран смиренно, / Чашей жертвенной ему быть позвольте»<sup>7</sup>. Музыкальный образ этой знаменитой арии определяется инструментальным вступлением, впоследствии многократно прославивающим ее строки в качестве ригурнеля. Излагаемый здесь тематический материал включает в себя два контрастных элемента, весьма характерных. Начальный мотив представляет собой фигурацию нисходящего трезвучия *g-moll*, примечательную пунктирными ритмами, унаследованными от предшествующего номера; возникающую вслед за ним энергичную музыкальную фразу логичнее всего было бы связать с образом второй строки текста — взволнованным и вместе с тем риторически эффектным жестом, обращенным к палачам. Второй из названных элементов становится интонационным ядром вокальной партии, в то время как первый остается исключительной принадлежностью партий инструментов (пример 4)<sup>8</sup>.

Было бы соблазнительно свести смысл всей арии к изображению отчаянной попытки преданного Спасителю человека избавить Христа от мук, пусть даже заплатив за это самую дорогую цену. Музыка Баха, однако, со всей очевидностью свидетельствует о том, что ни ручьи слез, ни попытка самопожертвования

<sup>7</sup> *Können Tränen meiner Wangen / Nichts erlangen, / O, so nehmt mein Herz hinein! / Aber lasst es bei den Fluten, / Wenn die Wunden milde bluten, / Auch die Opferschale sein!*

<sup>8</sup> Одним из первых на эту особенность тематизма арии обратил внимание еще А. Швейцер, сопровождающий второй из элементов немного курьезным комментарием [4, 471].

4

не способны воздействовать на истязателей — средства эти ничем не эффективнее риторических словес, расточавшихся альтом в предшествующем речитативе. Поочередно разворачивая второй тематический элемент то в восходящем, то в нисходящем направлении, Бах — в первой части этой арии *da capo* — нисколько не впадая в карикатурность, создает образ тщеты благороднейших устремлений человека. Кажется, что тот, от лица кого она поется, словно не знает, на самом деле, что делать со своим жертвенным порывом, какое применение найти самоотреченному сердцу. Текст и музыка средней части находят этому порыву достойное применение. Сердцу предстоит стать священным сосудом: жертвенной чашей, в которую будет стекать кровь Спасителя — непорочного Агнца Божьего, умирающего за грехи людей (пример 5)<sup>9</sup>.

5

В этом контексте возникает возможность трактовать первый из тематических элементов как нечто большее, чем постоянное — на протяжении всей арии звучащее то у скрипок, то в басу — тихое напоминание о бичевании Иисуса. Как и в «Страстях по Иоанну», один из главных музыкальных символов страданий

<sup>9</sup> Не случайно с началом второй части арии мелодические линии в партии альты, прежде довольно извилистые и замысловатые, раз за разом направляются вниз, «стекая» подобно тем кровавым потокам, о которых говорится в тексте Пикандера.

Христа наделяется в арии новым смыслом. Уместнее всего здесь представить себе кровь, что сочится из ран и каплями падает на пол. В более общем плане возникает образ кротости Иисуса, Его жертвенного сострадания людям — той самой любви, из которой и умрет наш Спаситель. Наконец, постоянное звучание этого мотива может вызвать ощущение физического присутствия бичуемого — Его обмякшего тела со склоненной головой. Учитывая сознательное использование символики искупительной жертвы, не будет натяжкой рассматривать сцену бичевания в «Страстях по Матфею» как прообраз Распятия Христова<sup>10</sup>.

Эмиль Платен совершенно справедливо указывает на то, что разница эффектов речитатива и арии альта проистекает из поэтического замысла Пикандера — противопоставить две яркие метафоры: ожесточенное сердце палачей, уподобляемое колонне, у которой бичуют Христа (Martersäule), и сердце верного христианина как жертвенную чашу (Opferschale) [9, 190]. К этому необходимо добавить, что благодаря музыке Баха оба номера в совокупности должны восприниматься как драма христианской души, представленная в миниатюре. Стоит ли говорить о том, что создание такой драмы — относящейся не к объективному содержанию Священного Писания, а к психологии его восприятия — выходит далеко за рамки необходимого для церковной общины истолкования библейского текста?

Создавая «Рождественскую ораторию», Бах не мог не опираться на опыт собственных Пассионов. Так, стремление увидеть сквозь каждую деталь евангельского повествования важнейшие положения лютеранской веры восходит к «Страстям по Иоанну», а постоянно встречающиеся в либретто призывы заключить Младенца Иисуса в самое сердце напоминают о христианском эресе «Страстей по Матфею».

При этом метод комментирования библейского текста в «Рождественской оратории» нов и индивидуален. В известной мере он напоминает современный гипертекст: ключевые для авторов оратории слова евангелистов Луки и Матфея словно отсылают нас — посредством музыки Баха и поэзии неизвестного автора либретто — к страницам Священного Писания, не вошедшим по объективным причинам в ораторию непосредственно. «Аутентичнее», впрочем, будет сравнить такую художественную стратегию с тем, как читалась Библия в старину, когда взгляд просвещенного христианина не скользил по поверхности текста, а цеплялся за множество отсылок к параллельным местам — мы уже указывали на то, что из двух евангельских источников оратории таковыми особенно богата история Поклонения волхвов. Сложность для современного комментатора «Рождественской оратории» (и конечно, для тех слушателей произведения, которые хотя и воспринимают его во всей полноте смыслов) заключается, однако, в том, что отсылки авторов произведения (в отличие от тех же гиперссылок) не всегда легко заметить и однозначно истолковать. И вовсе не потому, что Бах и его либреттист хотели написать нечто эзотеричное, — изменились времена, и многие смыслы оратории требуют «расшифровки».

Сказанное в первой мере относится и к тем разделам сочинения, которые на первый взгляд могут показаться ясными по смыслу и вполне традиционными. К таковым принадлежит, прежде всего, вторая часть «Рождественской

<sup>10</sup> В свою очередь, прообразом бичевания становится в «Страстях по Матфею» эпизод жесвидетельства (см. №№ 34–35).



оратории» — рассказ евангелиста Луки о явлении Ангела пастухам (Лк 2:8–14). Благодаря присутствию таких известных номеров, как «пасторальная» Сinfония (№ 10), или «колыбельная» ария альты (№ 19), музыка этой части воспринимается — и, в целом, справедливо — как рождественская идиллия. Но так ли она проста?! Стоит напомнить для начала, что та же Сinfония — обласканная вниманием музыковедов, начиная с А. Швейцера, — характеризуется обычно как сочинение более сложное, нежели знаменитые пасторальные пьесы А. Корелли и Г. Ф. Генделя.

Полемизируя со своими современниками, недоумевавшими, отчего Сinfония не носит столь же безмятежного характера, как музыка Пифы из оратории «Мессия», Швейцер установил традицию образного истолкования этой пьесы Баха. Написанная для двух инструментальных ансамблей (с одной стороны, струнные и флейты, дублирующие партии первых и вторых скрипок, с другой, — четырехголосный «хор» альтовых и теноровых гобоев), Сinfония может быть понята как совместное музицирование пастухов и ангелов: «Пастухи в поле стерегут овец, дуют в свои свирели; над ними парит сонм ангелов, которые вскоре должны явиться им. Их пение смешивается со свирелью пастухов» [4, 527]. Каждый из ансамблей придерживается собственного мотива, при этом начальную ритмическую фигуру Сinfонии Швейцер характеризует как «мотив ангелов», сквозной в музыке Баха [4, 366].

В своих более детализированных анализах этого номера А. Дюрр, В. Бланкенбург и И. Боссюи развивают высказанную Швейцером мысль. По их мнению, на всем протяжении Сinfонии происходит постепенное сближение музыки «пастушеских инструментов» с «божественной музыкой» — до тех пор, пока в последних двух тактах Сinfонии «музыка Небес» не объединит, наконец, оба ансамбля: «мотив ангелов» звучит сначала у струнных, затем у гобоев, после чего оба «хора» сливаются в едином аккорде, трезвучии G-dur (основной тональности второй части оратории; пример 6)<sup>11</sup>.

Отметим, в то же время, что уже изначально земная и небесная музыка имеют немало общего в тематическом отношении: так, если посмотреть продолжение краткого «пастушеского» мотива, который вычленил Швейцер, то окажется, что квартет гобоев с самого начала заимствует свои синкопированные ритмы у скрипок с флейтами (ср. такты 3–4 примера 7а и пример 7б).

Характерно и то, что вступление гобоев не представляет ладового или тонального контраста по отношению к началу пьесы: модуляции в минорные тональности оба мотива («ангельский» и «пастушеский») претерпевают в дальнейшем как один тематический комплекс.

Звучащая Вселенная в Сinfонии едина, хотя и многоярусна, — вероятно, потому, что Христос как Богочеловек и Добрый Пастырь объединяет Небеса и

<sup>11</sup> См.: [7, 38–40; 5, 53–57; 6, 87–90]. Необходимо подчеркнуть, что образный комментарий в русле Швейцера не исчерпывает художественного содержания Сinfонии: «за кадром» остаются ее тонкая полифоническая фактура, изысканные гармонии и синкопированные ритмы, развернутый модуляционный план. Широкою палитру «поэтических» чувств, которыми встречает Христа мироздание, очень трудно перевести в словесный план; приведем скорее неудачную попытку подобного рода: «Есть нечто импрессионистское в передаче светотени исполненной таинства ночи» [1, 234]. В свою очередь, В. Бланкенбург характеризует настроение пьесы как «соединение божественного величия с человеческой печалью» (и тем самым несколько преувеличивает, как нам думается, значение скорбных, горестных тонов в эмоциональной палитре Сinfонии).

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

Землю<sup>12</sup>. Совместным музицированием ангелов и пастухов мироздание приветствует Бога — не пребывающего в заоблачных высях, но пришедшего на землю и принесшего Небесное Царство с собой. И едва ли можно найти более подходящие слова, чтобы кратко выразить суть Симфонии, чем текст завершающего вторую часть оратории хора № 23: «Средь Твоего Небесного воинства поем Тебе, / Что есть силы, честь, славу и хвалу: / О гость долгожданный, / Ныне Ты нам явился!»<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Вслед за Боссюи приведем соответствующие параллельные места Библии: «Господь мой — Пастырь мой; я ни в чем не буду нуждаться» (Пс 23(22): 1); «Я есмь пастырь добрый» (Ин 10: 11, 14).

<sup>13</sup> *Wir singen dir in deinem Heer / Aus aller Kraft, Lob, Preis und Ehr, / Dass du, o lang gewünschter Gast, / Dich nunmehr eingestellt hast* (вторая строфа песни П. Герхардта *Wir singen dir, Emmanuel*).

7a

Fl. trav. I  
V-no I

Fl. trav. II  
V-no II

Viola

Continuo

6 5 6 6 8 7 9 6 5<sup>b</sup>  
4 2 4 2 5

9 8 6 5 9 8 6 5 7 9 5 6 5 7  
5 6 5 6 5 7 4 7 4 3

76

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Включение музыкального материала начального номера части (обычно — большого хора на мадригальный текст) в заключительный хорал использует Бахом в четырех из шести частей «Рождественской оратории»; цель такого приема двойка: с одной стороны, это средство придать музыкальную завершенность каждой части, с другой, — способ поддержания праздничного настроения. Но, пожалуй, именно во второй части оратории возвращение обоих мотивов

вступительной Симфонии в последнем из номеров более всего оправдано по смыслу. То, что на разные лады предчувствуется в инструментальной пьесе, еще не обретшей своего слова, прямо возвещается — «изо всех сил», в ангельском ликовании, — заключительным хоралом. Сохраняя и даже еще более подчеркивая, по сравнению с Симфонией, антифонный принцип изложения: голосам и дублирующим их партии струнно-смычковым инструментам отвечает хор деревянных духовых (гобои и дублирующие их октавою выше флейты), — Бах, тем не менее, преодолевает иерархию «земной» и «небесной» музыки, установившуюся в Симфонии. По наблюдению В. Бланкенбурга, «мотив ангелов», звучавший в Симфонии у скрипок и флейт, теперь проводится в инструментальном басу, сопровождая пение хора человеческих голосов (христианской общины); и напротив, благодаря присоединившимся флейтам, звуки пастушеских «волынок» и «свирелей» возносятся, достигая верхней части звукового пространства [5, 75]. Словно Ангелы спустились с небес на землю, а люди возвышают голоса «среди Небесного воинства». Именно в этот момент уместнее всего вспомнить строки арии баса из кантаты BWV 104, исполняемой на второе воскресенье по Пасхе: «О стадо счастливое, овцы Христовы, / Сей мир вам — Небесное Царство!»<sup>14</sup>

Повторение материала Симфонии в хорале № 23 не означает, таким образом, возвращения к исходной точке; несмотря на то, что структуру второй части оратории при желании можно представить как зеркально-симметричную (см. схему: [5, 55]), вектор развития от первого к последнему номеру дает нам гораздо больше для понимания замысла Баха. Очевидно, с самого начала работы над второй частью оратории композитор имел в виду вселенский образ человечества, вместе с Ангелами восхваляющего долгожданного Гостя — Младенца, но уже Пастыря. В свою очередь, этот образ возник не на пустом месте — а как развитие и доведение до логического завершения того, о чем говорится в Евангелии. Как нетрудно заметить, заключительный хорал звучит не сам по себе, но в качестве своеобразной коды к хору № 21, написанному на знаменитый текст Ангельского славословия (Лк 2: 14)<sup>15</sup>. И вновь мы сталкиваемся с ситуацией, типичной для «Рождественской оратории»: евангельские слова необходимы Баху — но вместе с тем, ему их недостаточно для того, чтобы выразить всю полноту веры. Вследствие этого поэтические тексты, комментирующие Священное Писание, не только разъясняют, но и, во многих случаях, существенно дополняют то, что в нем сказано, — ради того, чтобы каждая из сцен оратории заключала в себе целое.

Тот факт, что хорал № 23 становится кульминацией ликования и главной песнью, прославляющей Бога во второй части оратории, накладывает отпечаток на музыкальную трактовку Бахом Ангельского славословия — и, в особенности,

<sup>14</sup> Бланкенбург делает это, на наш взгляд, несколько преждевременно: комментируя использование пасторальных образов в музыке Симфонии [5, 56].

<sup>15</sup> О том, что хорал № 23 является голосом общины, присоединяющейся к хору Ангелов на Небесах (№ 21), прямо свидетельствует текст связующего их краткого поэтического речитатива баса: «О Ангелы! достойно вы поете в ликовании / О милости, явленной нам сегодня. / Возвысьте ж голос! А мы песнь подхватим, / Чтоб в полной мере радость вашу разделить» (*So recht, ihr Engel, jauchzt und singet, / Dass es uns heut so schön gelinget! / Auf denn! wir stimmen mit euch ein, / Uns kann es so wie euch erfreuen*). Любопытно, что первоначально Бах планировал участие в этом номере, как и в подавляющем большинстве других речитативов на поэтические тексты, облигатных инструментов, но потом отказался от своего намерения (очевидно, для того, лучше подчеркнуть эффект двух хоровых номеров с богатым инструментальным сопровождением).

первого из трех его разделов (на слова «Слава в вышних Богу»). Как известно, незадолго до создания «Рождественской оратории», в первой половине 1733 года, Бах написал и преподнес затем в дар саксонскому двору Короткую мессу h-moll (*Missa in h*) — будущую первую часть единственного баховского сочинения на полный латинский текст ординария мессы. Сопоставление хора № 21 из «Рождественской оратории» с соответствующими ему по тексту номерами Мессы напрашивается само собой, и, в частности, обращает на себя внимание различие музыкального воплощения начальных слов. Их непосредственный евангельский смысл — приветствие новорожденного Царя и возвешение Славы Божией — прекрасно передает хор из Короткой мессы — с фанфарным тематизмом и звучанием труб, «ангельскими юбилеями» на слове *Gloria* и не менее эффектной подачей слов *in excelsis*. Первый раздел хора из «Рождественской оратории» расставляет акценты иначе. Его плотная полифоническая фактура, неукротимая мощь движения и энергичные ритмы ассоциируются скорее с образом самого Небесного воинства, многочисленного и грозного в своем ликовании<sup>16</sup>. Вступающая в партиях сопрано и альтов короткая энергичная фраза *Ehre sei Gott*, — начинающаяся восходящим квартовым мотивом и произносящаяся почти без распевов — производит впечатление чеканного армейского приветствия. Одновременно широкие распевы слова *Ehre* в теноровой и басовой партиях накладываются на поражающее своим размахом безостановочное движение восьмых в партии континуо (пример 8).

8 Партии голосов и континуо

Soprano: Eh - re sei Gott, Eh - - - re sei Gott, Eh - - -

Alto: Eh - - - re sei Gott, Eh - - - re sei Gott,

Tenor: Eh - - - re sei Gott, Eh - - re sei Gott, Eh -

Bass: Eh - - - re sei Gott, Eh - - -

Continuo: 6 7 4 5, 7 6 5 9 6 5, 7 6 5 9 6 5, 9 6 5 7 6 5, 9 6 5 7 6 5, 7 6 5 9 4 8 7

Подчеркивая его основополагающее значение для музыки первого раздела хора, Бланкенбург обращает внимание на то, что в начале номера (такты 1–4) фигура из четырех восьмых проводится в инструментальном басу последовательно, в восходящем порядке от всех ступеней гаммы G-dur, заполняя таким образом объем октавы. Ссылаясь на буквальное значение греческого обозначения октавы (*diarason*, т. е. «через все [струны]»), исследователь утверждает, что Бах с самого

<sup>16</sup> Боссюи высказывает предположение, что звучащие антифоном у духовых и струнных инструментов короткие стаккато мотивы изображают здесь хлопающие крылья ангелов [6, 103]. В общем контексте сочинения такая трактовка заслуживает, на наш взгляд, доверия.

начала хотел дать символический образ Всемогущества Бога [5, 68]; к подобным гипотезам можно относиться скептически, но сомнений в величии и могуществе Того, Кто повелевает ангелами, музыка этого раздела хора не оставляет.

Музыка второго раздела («И на земле мир») также не вполне традиционна. Противопоставления низких «земных» регистров высоким «ангельским» в ней нет — тем не менее, контраст по отношению к предыдущему музыкальному образу разителен. На смену воинственной мощи сонма ангелов здесь приходят тихие звучности (*piano*): модуляционный план уклоняется в минорные тональности, нисходящие синкопированные линии сопрано, альтов и теноров то и дело образуют щемящие секундовые диссонансы (пример 9).

9 Партии голосов и континуо

S  
he, und Friede auf Erden, und Friede

A  
he, und Friede auf Erden, und Friede

T  
he, und Friede auf Erden, Friede

B  
he, und Friede auf Erden,

Cont.  
p

- - - de auf Erden, Friede - - - de auf Erden, und den

- - - de auf Erden, und Friede - - - de auf Erden,

- - - de auf Erden, und Friede - - - de auf Erden,

und Friede auf Erden, und Friede auf Erden,

*f* 6 7

Такую музыку совершенно невозможно ассоциировать с тишиной и блаженным покоем Рождественской ночи: ее символика — нисхождение на землю Сына Божьего, которому предстоит познать все скорби этого мира. Органные пункты

и ремарка *tasto solo*, указывающая на отсутствие цифровки в партии континуо и аккордов в ее исполнительской реализации, говорят о сознательном использовании Бахом некоторых приемов соответствующего раздела Короткой мессы, но не о полном тождестве смысла (образ сошествия с Небес в мессе если и представлен, то не столь явно и последовательно, как в оратории<sup>17</sup>). Что же касается нисходящих линий «парящих», разделенных короткими паузами, фигур из трех восьмых длительностей у флейты и струнных инструментов, то при желании в них можно увидеть превосходшение скрипичных фигураций знаменитого хора *Et incarnatus*<sup>18</sup>.

Наконец, третий, заключительный раздел хора № 21 («И в человеках благоволение») примечателен строгой имитационной фактурой, возвращением начальной четырехзвучной фигуры в партии континуо и широкими, извилистыми распевами слова *Wohlgefallen*; «небесные» инструменты (струнные и флейты) дублируют человеческие голоса, словно являя благоволение Божье к людям. Заметный акцент на слове *Wohlgefallen* в этом разделе хора располагает к тому, чтобы вспомнить о проблемах перевода и толкования этого места Священного Писания, до сих пор порождающего дискуссии среди филологов и богословов. В «Рождественской оратории» Бах использует лютеровский вариант, существенно отличающийся по смыслу от принятого у католиков латинского текста (Вульгаты св. Иеронима): «и на земле мир, и людям благоволение» (*und Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen*) вместо традиционного в Средние века «и на земле мир людям доброй воли» (*et in terra pax hominibus bonae voluntatis*)<sup>19</sup>. Таким образом, музыка Баха акцентирует не «добрую волю» людей, а благоволение к ним Бога: «своими словами» это представление передает и речитатив баса № 22 (...*es uns heut so schön gelingt*). Аналогичная трактовка слов *bonae voluntatis* в латинской Краткой мессе (такты 20 и след. хора *Et in terra pax*)водит на мысль о том, что, обращаясь к «католическому» латинскому тексту доксологии (использующему перевод св. Иеронима), Бах понимал и воплощал его на лютеровский манер<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> См. протяженные нисходящие гаммы в басу, в которых мотивы из двух восьмых длительностей можно уподобить шагам Спасителя (такты 11–12, 17–19 хора *Et in terra pax*).

<sup>18</sup> Бланкенбург приписывает этим фигурам троичную символику, но делает это несколько механично и без подробных обоснований; мы склонны разделить скепсис Боссюи относительно подобной интерпретации [5, 68–69; 6, 103].

<sup>19</sup> Перевод Лютера стал своеобразной «маленькой революцией» в западной библейской филологии. Ему следует, в частности, важнейшая для истории англиканской церкви Библия короля Якова (1611): *and on earth peace, good will toward men*. Церковнославянский текст («и на земли мир, в человецех благоволение»), как и Синодальный перевод, придерживаются этой же версии, в основе которой лежит вариант греческого Евангелия от Луки, представленный в большей части сохранившихся списков (*καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία*). По мнению современных филологов, однако, большего доверия заслуживают те источники, в которых представлен следующий вариант: *καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις εὐδοκίας*, — то есть использован не номинатив, а генитив слова *εὐδοκία*. Именно на эти, более достоверные, как ныне принято считать, источники опирался св. Иероним, однако его перевод несколько калькирован и оттого не слишком удачен. Греческое Евангелие говорит не о «людях доброй воли», а, буквально, о «людях благословения», то есть о тех, кого благословил Господь, кому Он благоволит [12]. В связи с этим в некоторых церквях Запада ныне принят следующий перевод: «и на земле мир, людям Его благоволения» (ср.: *und Friede auf Erden unter den Menschen, an denen Gott Wohlgefallen hat*, Цюрихская Библия; *and peace to his people on earth*, версия Совета североамериканских ученых-экуменистов (*Consultation on Common Texts*)).

<sup>20</sup> В противном случае следует признать, что великий композитор примерно одной и той же музыкой изображает Доброту Божию и добросердечие человека. О вероисповедальном замысле мессы Баха см. статью М. А. Сапонова: [3].

Духовный смысл трех разделов хора № 21, таким образом, можно передать примерно следующей схемой: Всемогущество Бога на Небесах — Вочеловечение Сына Божьего — Милость Божья, явленная всем людям в Рождество. Отражая в известной мере внутреннее устройство Троицы, такая триада выступает суммой христианских представлений о значении и смысле событий Святой ночи — «Символом Рождественской веры»<sup>21</sup>.

Право на собственное выступление во второй части получают не только ангелы, но и пастухи. Знаменитая ария альта № 19 — их музыка, и вместе с тем, гармоничная часть вселенского ликования; предшествующий арии речитатив баса прямо указывает на это: «...Воспойте же Ему у колыбели / Напевом сладким / Вместе с общим хором / Сию покоя песнь»<sup>22</sup>.

Увы, сия ария альта уже давно не дает покоя исследователям «Рождественской оратории». Так, для В. Бланкенбурга было делом принципа доказать, что поет ее не кто иной, как Дева Мария, стоящая у колыбели Младенца и размышляющая о Его будущем. В то же время, немецкий автор характеризует арию как «совместную песнь ангелов, Девы Марии и пастухов»: ангелы представлены звучанием струнных инструментов и флейты, в октаву дублирующей вокальную партию, — пастухи присоединяются к ним, играя на гобоях в унисон со струнными; альт, как и во всей оратории, — голос Богородицы, являющей образец христианской веры [5, 66]. Доказать или аргументировано отвергнуть подобную интерпретацию не так просто. К сожалению или к счастью, Бах не персонифицировал номера «Рождественской оратории»; поэтический же текст арии не содержит указаний на то, что поется она Младенцу от лица Его Матери. Можно лишь утверждать, что колыбельную исполняет любящий Христа человек от лица всех верующих: «Спи, мой Любимый, вкушай покой — / Затем пробудись ради общего блага! / Услади душу, / Ощути радость, / Что наполняет наши сердца»<sup>23</sup>. Зато похоже, что поэтические образы, не свойственные обычной колыбельной песне, — антитеза мирного сна и пробуждения к радости (*schlafe / wache / empfinde die Lust, wo wir unser Herz erfreuen*) — восходят всё к тому же Ангельскому славословию<sup>24</sup>, которое ария альта, по сути дела, и предваряет<sup>25</sup>.

Как это ни парадоксально, радость, блаженно «дремавшая» на протяжении почти всей второй части оратории, начиная со вступительной Сinfонии, подает явные признаки пробуждения в музыке колыбельной песни. Уже в крайних

<sup>21</sup> Цель хора № 23, венчающего этот ангельский хор-«Credo», в таком случае, — торжественно подтвердить слова ангелов (*Amen*) и увенчать вечной славой долгожданное событие Рождественской ночи (*Gloria*). Упомянем также о том, что Бланкенбург находит возможным сопоставить непрерывное движение инструментального баса в первом и третьем разделах хора № 21 с тем, как написана партия континуо в хорах *Credo* и *Confiteor* из второй части полной мессы. Если признать параллель, проводимую немецким ученым, небезосновательной, наблюдение Бланкенбурга могло бы послужить дополнительным аргументом в пользу нашей интерпретации.

<sup>22</sup> *So singet ihm bei seiner Wiegen / Aus einem süßen Ton / Und mit gesamtem Chor / Dies Lied zur Ruhe vor!*

<sup>23</sup> *Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh, / Wache nach diesem vor aller Gedeihen! / Labe die Brust, Empfinde die Lust, / Wo wir unser Herz erfreuen!*

<sup>24</sup> Импульсом и моделью для либреттиста могло послужить противопоставление в тексте Евангелия небесной радости и земного покоя.

<sup>25</sup> Речитатив Евангелиста № 20, возвещающий появление на Небесах сонма ангелов (Лк 2:13), в силу своей краткости и скромной выразительности не создает ощущения цезуры между двумя протяженными номерами, исполняемыми большими ансамблями музыкантов.



частях этой арии *da capo* при повторении поэтического текста происходит смещение смысловых акцентов: если сначала второй строке отводится весьма незначительная роль (см. такты 53–56), то во второй раз ее музыка образует уже целый самостоятельный раздел, на протяжении которого движение активизируется, а экспрессия возрастает (ср. такты 77–96). Наконец, в средней части арии Бах рельефно выделяет ключевое слово *erfreuen*, энергично распевая его на разные лады. Последний, наиболее протяженный из распевов (такты 145–150) строится, к тому же, на начальной интонации арии, которая, благодаря изменению ритма, приобретает диаметрально противоположный смысл (пример 10).

10

Alto

wo wir un-ser Herz er-freu-

en.

Возникающий таким образом производный контраст, возможно, не столь эффектен внешне, как в рассмотренных выше примерах из «Страстей по Иоанну» и «Страстей по Матфею», но демонстрирует не меньшее композиторское мастерство.

Драматургическая роль арии альты во второй части «Рождественской оратории», однако, двойственна: будучи, с одной стороны, «прелюдией» к Ангельскому словословию, она завершает, вместе с тем, большой раздел, строящийся вокруг евангельского рассказа о явлении Ангела пастухам в поле (Лк 2:8–12), и является его кульминацией. Соотношение арии альты с евангельским повествованием породило множество недоумений. Как показывает обзор литературы, посвященной «Рождественской оратории», совсем непросто дать удовлетворительный ответ на «детский» вопрос: почему колыбельная песнь Младенцу звучит до того, как пастухи приходят к Его яслям? Швейцер, напомним, считал подобную ситуацию «ошибкой» авторов «Рождественской оратории» и предлагал исправить ее перенесением знаменитой арии в третью часть произведения [4, 528]. Бланкенбург не смог предложить ничего более остроумного, чем мысль о том, что прежде, чем отправиться в Вифлеем, пастухи должны были разучить и отрепетировать свои партии ([5, 65]; вероятно, пригласив на пробу несколько местных ангелов-скрипачей).

Более серьезного отношения заслуживает идея Конрада Кюстера. Ученый обращает внимание на то, что вторая часть оратории исполнялась в обеих главных церквях Лейпцига, тогда как третья — только в церкви св. Николая. Тем самым, согласно его гипотезе, речитатив и ария № 18–19 призваны были заранее предупредить продолжение евангельской истории для тех жителей города, которые ходили лишь в церковь св. Фомы [8, 478–479].

Объяснение Кюстера изящно, но, как представляется нам, по меньшей мере, недостаточно. Получается, что крайне важное в духовном и в музыкальном отношениях решение авторов оратории было продиктовано исключительно внешними и сиюминутными факторами: в угоду прихожанам церкви св. Фомы Бах нарушил внутреннюю стройность своего шедевра и ввел в недоумение многие поколения его почитателей. Даже с учетом того, что во времена Баха внешние

обстоятельства в гораздо большей степени регулировали творчество, чем, скажем, в XIX веке, подобный подход нетипичен для великого композитора. В той же «Рождественской оратории» в церкви св. Фомы не исполнялась не только третья, но и пятая часть — тем не менее, никакой «компенсации» прихожанам, которые по неким причинам не могли посетить службу в церкви св. Николая и тем самым были лишены возможности услышать рассказ о пришествии волхвов в Иерусалим, авторы сочинения не предусмотрели. Да и так ли нужна была подобная компенсация? Обе евангельские версии истории Рождества были прекрасно известны людям середины XVIII столетия и вряд ли требовали напоминания.

Как это обычно бывает в Пассионах и ораториях Баха, смысл отдельных номеров на мадригальные тексты следует понимать в контексте соответствующего фрагмента Священного Писания. Поэтому дискутируемые речитатив и ария должны рассматриваться, на наш взгляд, как часть группы номеров, начинающейся речитативом Евангелиста № 16. В свою очередь, последний также не самостоятелен, будучи заключительным отрывком библейского рассказа о явлении Ангела пастухам, представленного в «Рождественской оратории» не как единое повествование, но в виде трех фрагментов (№№ 11, 13 и 16).

Сначала авторы оратории прерывают Евангелиста в связи с упоминанием о «великом страхе», который охватил пастухов при виде сошедшего с Небес Ангела (пассажами шестнадцатых в партии континуо Бах указывает на ужас этих простых людей). Текст девятой строфы песни И. Риста *Ermuntre dich, mein schwacher Geist* предвосхищает и дублирует слова Ангела: хорал № 12 не только призывает пастухов побороть свой страх, но и сообщает им много важного о чудесном Младенце — такого, о чем Ангел распространяться не станет: «Взойди, прекрасная заря, / Разлейся свет по небу! / О, не пугайтесь, пастухи, / Когда вам Ангел молвит, / Что это слабое Дитя — / Нам утешенье, радость; / Он одолеет Сатану / И тем нам мир дарует»<sup>26</sup>.

Наиболее значимые детали текста при этом выразительно подчеркнуты музыкально — главным образом, выразительными фигурами в басу; примечательно, что сосредоточены они почти исключительно в четырех строках припева, в котором и говорится о «слабом ребеночке». Так, слову *schwache* в первой из строк соответствует нисходящий ход на тритон (*a-dis*), а вся следующая строка представляет собой восходящий *passus duriusculus* — и тем самым музыка напоминает о теплых, любовных отношениях верующих со Христом. Там, где стихи Риста говорят о Сатане, мелодия баса подвижной линией спускается в низкий регистр, символизируя, по всей видимости, Сошествие во ад. Наконец, в последней строке хорала синкопы в теноре указывают на покой и согласие, которые установятся на земле благодаря Христу (пример 11).

Было бы естественно и ожидаемо обнаружить такой хорал после слов Ангела: «ибо ныне родился вам в городе Давидовом Спаситель, Который есть Христос Господь» (Лк 2:11), — как реакцию на евангельское послание, комментарий к нему. На деле же получается, что благая весть Ангела подтверждает положения христианской веры, уже изложенные в церковной песни. Вырастая из библейского текста, вера становится главным героем «Рождественской оратории» Баха, и ее слово во многих случаях оказывается весомее слов Священного Писания.

<sup>26</sup> *Brich an, o schönes Morgenlicht, / Und lass den Himmel tagen! / Du Hirtenvolk, erschrecke nicht, / Weil dir die Engel sagen, / Dass dieses schwache Knäbelein / Soll unser Trost und Freude sein, / Dazu den Satan zwingen / Und letztlich Friede bringen!*

11

**Soprano**  
Fl. trav. I. II. in 8<sup>a</sup>  
Ob. d'amore I. II.  
V-no I. col S

**Alto**  
Ob. da cac. I.  
V-no II. coll' A

**Tenore**  
Ob. da cac. II.  
V-la col T

**Basso**

**Continuo**

dass die - ses schwa - che Knä - be - lein soll un - ser Trost und

dass die - ses schwa - che Knä - be - lein soll un - ser Trost und

dass die - ses schwa - che Knä - be - lein soll un - ser Trost und

dass die - ses schwa - che Knä - be - lein soll un - ser Trost und

7 6 7<sup>b</sup> 5 4 # 6 6 5 3 4 7 6

Freu - de sein, da - zu den Sa - tan zwin - gen und letz - lich Frie - den brin - gen.

Freu - de sein, da - zu den Sa - tan zwin - gen und letz - lich Frie - den brin - gen.

Freu - de sein, da - zu den Sa - tan zwin - gen und letz - lich Frie - den brin - gen.

Freu - de sein, da - zu den Sa - tan zwin - gen und letz - lich Frie - den brin - gen.

5 4 # 6 6 6 9 3 6 5 # 6 9 8 7 6 6 6 6 6

Этим и объясняются многие особенности великого произведения, приводящие в недоумение ученых и мыслящих слушателей.

Второй раз евангельский рассказ прерывается — вопреки традициям жанра — прямо посреди речи Ангела (сопрано). Речитатив баса № 14, сопровождаемый редкими аккордами квартета «пастушьих» гобоев, объясняет слушателям суть события: «Что Аврааму Бог обетовал, / То ныне хору пастухов / Исполненным явил. / Пастух был избран, чтоб об этом всё / До времени ему поведал Бог — / И ныне пастуху об исполнении того, / Что Он тогда предрек, / Узнать всех прежде надлежит»<sup>27</sup>. На сей раз речитатив баса выступает в традиционной функции комментария к приведенным выше словам Ангела, и его смысл

<sup>27</sup> Was Gott dem Abraham verheißten, / Das lässt er nun dem Hirtenchor / Erfüllt erweisen. / Ein Hirt hat alles das zuvor / Von Gott erfahren müssen. / Und nun muss auch ein Hirt die Tat, / Was er damals versprochen hat, / Zuerst erfüllet wissen.

представляется довольно ясным: в Рождестве Христовом Бог исполняет то, что в древности обещал Аврааму; тот факт, что Божественное Откровение в обоих случаях принимают пастухи, является дополнительным свидетельством истинности слов Ангела и мудрости Провидения<sup>28</sup>.

При всей своей кажущейся внешней простоте, музыкальная сторона данного номера хорошо продумана и важна в смысловом отношении. Как и положено в речитативе, музыка следует за текстом, строение которого и на сей раз организуем антитезы: тогда/ныне, обетование/исполнение Завета. Кроме того, текст делится на две неравные части (фразы протяженностью в 3 и в 5 строк); содержание их фактически идентично, однако во второй фразе мысль излагается более пространно и с акцентом на то, что и в Ветхом, и в Новом Завете Бог обращается к пастухам. В музыкальном плане речитатив представляет собой модуляцию из G-dur в e-moll, состоящую из двух участков, соответствующих двум частям текста. Первый участок, в гармоническом отношении, — полный функциональный оборот на тоническом органном пункте. Строение мелодии и расположение немногих и кратких аккордов ансамбля гобоев таковы, что подчеркнутыми оказываются два ключевых слова: *verheißten/erfüllt erweisen*. При этом упоминание об обетовании Бога Аврааму сопровождается первым сдвигом в сторону неустойчивости (субдоминантовая гармония) — доминантовый аккорд появляется в самом конце фразы, когда обещанное Богом должно вот-вот свершиться — краткая тоника на последнюю четверть означает исполнение ожидаемого. Импульсом к началу модуляции во второй фразе становится слово *zuvor*, выделяющееся первым из ряда диссонирующих аккордов и восходящим скачком на сексту: сообщив Аврааму благую весть за многие века до того, как обещанное сбудется, Бог породил сильнейшее напряжение веры — и гармоническое движение в музыке речитатива. Кульминацией номера становится длительное пребывание на гармонии уменьшенного септаккорда к тональности e-moll. На вершину риторически выстроенной мелодии при этом возносится слово *Tat*, указывающее на Рождество Спасителя; обрыв мелодии на самом высоком тоне (к тому же, крайне неустойчивом в гармоническом отношении) придает этому слову особый пафос (пример 12).

Именно благодаря тончайшей игре музыкальных тяготений и их символизации речитатив баса звучит не как богословская справка, но как драма в звуках. В концентрированном виде он заключает в себе тысячелетний опыт христианской веры — ангельская весть о Рождестве Христовом помещается, тем самым, в контекст ее долгой и сложной истории. И это не единичный случай: все евангельские эпизоды передаются в «Рождественской оратории» как события веры. Более того, события веры способны обособляться от рассказа Евангелиста и выходить на первый план.

Весть о Рождестве как раз и становится сильнейшим импульсом к подобному «расслоению» драматургии оратории: то, о чем говорится далее в ариях, хоралах и речитативах на поэтический текст, не иллюстрирует напрямую повествование Евангелиста, а соотносится с ним в определенных точках. Первой в ряду номеров подобного рода становится ария тенора с облигатной флейтой (№ 15),

<sup>28</sup> Вводя в ткань рассказа о Поклонении волхвов подобный речитатив, и к тому же на весьма заметном месте, Бах нивелирует стилистические различия Евангелий от Матфея и от Луки. Мы уже обращали внимание на то, что многочисленные отсылки к пророчествам Ветхого Завета — одна из наиболее характерных черт истории Поклонения волхвов. Очевидно, что таковые требовались Баху и в первых частях «Рождественской оратории» — и если в тексте Евангелия от Луки они не лежали на поверхности, опыт лютеранской экзегетики позволял их эксплицировать.

призывающая пастухов скорее отправиться в путь. С реалистической точки зрения, момент для подобного обращения выбран не самый подходящий: еще не закончил свое благовестие Ангел, и не явилось Небесное Воинство. И надо ли в принципе взывать к пастухам по такому поводу? Люди простые и любопытные, они и сами вскоре со всех ног устремятся к яслям!

12

Ob. d'am. I

Ob. d'am. II

Ob. da cac. I

Ob. da cac. II

Basso

Continuo

Was Gott dem A - bra - ham ver - hei - ssen, das lässt er nun dem Hir - ten

Chor er-füllt er-wei-sen. Ein Hirt hat Al-les das zu-vor von Gott er-fah-ren mus-sen, und

nun muss auch ein Hirt die That, was er damals versprochen hat, zuerst erfüllet wis-sen.

7  
4  
2

8  
3

6  
4  
2

6

♭

♭

7

6

6

6

#

#  
4  
3

Между тем, быстрые и замысловатые по рисунку пассажи, кои имеются здесь во множестве, обилие глаголов движения в тексте, наконец, тембр флейты<sup>29</sup>, — все в этом номере создает ощущение не призыва отправиться в путь, но особого рода устремления ко Христу. Нам трудно сегодня судить о том, имел ли в виду прихожан церкви св. Фомы неизвестный автор либретто, вводя в поэтические тексты второй части оратории упоминания о событиях и реалиях, относящихся к третьей части сочинения. Музыка арии, однако, слишком утончена для того, чтобы ассоциироваться с шестивым пастухом<sup>30</sup>. Скорее, это выражение изысканной душевной радости, которая еще вернется в среднем разделе следующей арии (уже рассмотренной выше «колыбельной» альта); как уже отмечалось в литературе о «Рождественской оратории», поэтический образ и даже лексика в этих двух случаях очень близки [11, 278]. Исполниться этой радости и призывает музыка арии тенора<sup>31</sup>.

Обратимся теперь к наиболее спорному эпизоду второй части оратории, если не всего произведения. Последнюю фразу речи Ангела, за время непредусмотренной паузы успевшего «удалиться со сцены»: «И вот вам знак: вы найдете Младенца в пеленах, лежащего в яслях» (Лк 2:12), — произносит Евангелист (№ 16). Эти слова обращены к пастухам и подготавливают рассказ об их поклонении Младенцу. Полагая, что начало речитатива баса № 18, вновь призывающее пастухов отправиться в путь, является своеобразным «мостиком», позволяющим представить Поклонение пастухов до того, как о нем расскажет Евангелист, К. Кюстер не придает, очевидно, большого значения хоралу № 17, являющемуся, однако, первой реакцией на слова Ангела.

Между тем, именно здесь — впервые в оратории! — возникает образ Вертепа и лежащего в яслях Младенца. Текст песни Герхардта простыми, но трогательными словами рисует обстановку Пещеры Рождества: «Смотрите, в хлеву темном возлежит / Владыка всемогущий. / Где вол искал себе еду — / Сын Девы ныне почивает»<sup>32</sup>. Музыка баховского хорала также подчеркнута проста (и даже

<sup>29</sup> Едва ли Бах трактует здесь флейту догматично — как один из инструментов «небесной музыки». Скорее, выбор определили специфические качества ее звучания: подвижность, текучесть. Бах нередко использует флейту там, где говорится о радостном и скором движении (например, в арии сопрано «Следую за Тобюю радостными шагами» из «Страстей по Иоанну»).

<sup>30</sup> Сказывается, несомненно, происхождение этого номера. Подобно большинству других арий и хоров оратории, ария № 15 является пародией — в данном случае, арии Афины Паллады из кантаты BWV 214, в которой богиня призывает подвластных ей Муз воспеть новую песнь. Несмотря на существенную перелицовку (транспозиция на квинту вниз с изменением состава исполнителей: тенор и поперечная флейта вместо альта и двух гобоев), музыка арии сохранила свой исходный аффект — грациозной и утонченной радости; именно как «новую радостную песнь» и заимствовал ее из светской кантаты Бах. К какому абсурду может привести излишне театральная и реалистическая трактовка этого номера, показывает интерпретация его Бланкенбургом: по мнению этого ученого, арию исполняет один из пастухов, обращаясь к своим товарищам (и прерывая, по всей видимости, речь Ангела) [5, 61].

<sup>31</sup> «Пастухи, возвеселившись, торопитесь, поспешите, / Можно ль мешкать долго вам?! / Милое Дитя увидеть торопитесь! / В путь! чтоб радость стала краше, / Найти диво постарайтесь. / В путь — и души усладите!» (*Frohe Hirten, eilt, ach eilet, / Eh ihr euch zu lang verweilet, / Eilt, das holde Kind zu sehn! / Geht, die Freude heißt zu schön, / Sucht die Ammt zu gewinnen, / Geht und labet Herz und Sinnen!*). Иными словами: чтобы «великая радость», только что возвещенная Ангелом, возросла и стала краше, пастухам и следует поторопиться к рождественским яслям. Избегая риторических призывов-восклицаний и не стремясь реалистически воспроизвести шестивым пастухов, Бах подобрал для арии тенора музыку, способную выразить восторг души, мысленно отправляющейся к прелестному Младенцу.

<sup>32</sup> *Schaut hin, dort liegt im finstern Stall, / Des Herrschaft gehet überall! / Da Speise vormals sucht ein Rind, / Da ruhet itzt der Jungfrau'n Kind.*

аскетична): номер написан в тональности C-dur, без хроматизмов и почти без знаков акциденции; все четыре строки заканчиваются на тонике. Впрочем, и такая простота не мешает Баху выразительно выделить все значимые детали текста. Как и в хорале «Взойди, прекрасная заря», наиболее заметные музыкальные символы располагаются в баса. Более того, некоторые из них идентичны выразительным фигурам предшествующего хорала: нисходящая уменьшенная квинта *a-dis* на словах *dort liegt* («там лежит») словно приглашает взглянуть на бедное ложе маленького Иисуса; синкопы в заключительной строке вновь выражают состояние покоя — на сей раз, мирного сна Сына Девы. Восходящая гамма баса длиной более чем в октаву, символизирующая во второй строке не знающую границ власть новорожденного Царя, тут же уравнивается нисходящим движением точно такой же протяженности (пример 13).

Плавное поступенное движение, преимущественно в нисходящем направлении, свойственно и мелодии хорала, музыка которого, возможно, не только передает простоту и бедность прибежища Святого Семейства, но и символизирует умаление Христа, не просто сошедшего на землю, но явившегося на свет в нищете. Во всяком случае, нельзя не отметить, что хорал «Смотрите, в хлеву темном возлежит» — единственный в трех первых частях оратории номер, написанный в C-dur, тональности, лежащей двумя квинтами ниже исходной и главной тональности оратории. Стоит обратить внимание и на тот факт, что этот хорал располагается в самом центре второй части оратории [5, 55], а значит, и в центре трех первых ее частей, излагающих историю Рождества Христова в том виде, как ее запечатлел св. Евангелист Лука. При том, что симметричные структуры не дают нам ключа к расшифровке смыслов «Рождественской оратории» и ее частей, не исключено, что Бах, помещая этот номер — один из немногих в произведении, где мы можем прямо взглянуть на маленького Иисуса, — на такую позицию, придавал ему особое значение.

Так или иначе, значение хорала № 17 и правда особое. Исполняющая его христианская община тверда в своей вере, опыт которой позволяет ей, не отправляясь в путь с пастухами, увидеть ясли и Младенца воочию, вплоть до бытовых деталей, ставших частью Священной истории. Пастухи на подобное еще не способны. Именно поэтому во второй половине речитатива баса № 18 и в арии альта тот же образ яслей и Вертепа демонстрируется им посредством искусства — как прекрасная иллюзия реальности. Сначала, в речитативе, нежно покачивающиеся фигуры инструментального ансамбля словно являют очам пастухов видение Христовой колыбельки; затем пастухи смогут прослушать образец той прекрасной песни, что им надлежит исполнить во время будущего посещения Святого Семейства<sup>33</sup>. Призывы отправиться к яслям и увидеть чудо, звучащие в начале речитатива баса, в данном контексте не стоит воспринимать слишком буквально. Пастухов призывают здесь не просто отправиться в путь (например, из чистого любопытства), а присоединиться к вере общины, разделить с ней ее духовный опыт, — еще до реальной встречи со Христом увидеть Младенца и уверовать в Него. «Блаженны невидевшие и уверовавшие», — говорит Христос (Ин 20:29). В контексте этих слов Спасителя и следует понимать, на наш взгляд, сей спорный эпизод<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Усомнившегося в подобной интерпретации читателя мы отсылаем немного выше — к тому месту нашей статьи, в которой приводится перевод либретто соответствующих номеров; здесь мы всего лишь пересказываем его своими словами.

<sup>34</sup> Можно вспомнить в этой связи о том, что в древней церкви обратившихся в христианскую веру крестили на великие праздники: сначала только на Пасху (после соблюдения сорокадневного поста), а потом и на Богоявление (не разделенное тогда с праздником Рож-

**Soprano**  
Fl. trav. I. II. in 8.<sup>a</sup>  
Ob. d'am. I. II.  
V-no I. col S

**Alto**  
Ob. da cac. I  
V-no II. col' A

**Tenore**  
Ob. da cac. II  
V-la col T

**Basso**

**Continuo**

8 7 3 6 3 6 3 3 6

Herr - schaft ge - het ü - ber - all. Da Spei - se vor - mals

Herr - schaft ge - het ü - ber - all. Da Spei - se vor - mals

Herr - schaft ge - het ü - ber - all. Da Spei - se vor - mals

Herr - schaft ge - het ü - ber - all. Da Spei - se vor - mals

Oboe.

6 6 6 4 2 6 4b 3 3 6 5 7

sucht' ein Rind, da ru - het jetzt der Jung - frau'n Kind.

sucht' ein Rind, da ru - het jetzt der Jung - frau'n Kind.

sucht' ein Rind, da ru - het jetzt der Jung - frau'n Kind.

sucht' ein Rind, da ru - het jetzt der Jung - frau'n Kind.

5 6 6 5 3 6 4 2 6 4 2 6 6 6 6 7 4 3

дства). Тем самым, принятие в общину тех, кто уверовал во Христа, изначально было одним из важных элементов Рождественских праздников.



Таким образом, во второй части «Рождественской оратории» происходит целый ряд важнейших в духовном отношении событий. Некоторые из них прямо изложены в Священном Писании: Ангел благовествует пастухам Рождество Христово, Небесное Воинство приветствует Младенца. Другие происходят в душах и умах людей: весть о Рождестве рождает веру, суть веры формулируется догматически, и все это сопровождается великой радостью и ликованием. Можно сказать, что в отличие от «Страстей», в которых самое главное происходит ближе к концу произведения, основные события Рождества свершаются уже здесь, почти в самом его начале: в последующих же частях свершившееся будет осмыслено с разных сторон. Вот почему самая «простая» и самая «земная» часть рассказа о Рождестве порождает такую сложную в музыкальном и интеллектуальном отношении конструкцию, как вторая часть «Рождественской оратории» Баха. После нее задача третьей части представляется более скромной: довести до конца рассказ Евангелиста Луки и подвести первые итоги познания Бога через историю Его Рождества.

Не удивительно поэтому, что третья часть оратории четко делится на два больших, различных по смыслу и по функции раздела. Первый из них является непосредственным продолжением и окончанием рассказа о Поклонении пастухов, начавшегося во второй части. Библейского текста здесь немного, всего одна строка, представленная двумя музыкальными номерами, речитативом Евангелиста № 25 и хором пастухов № 26: «Когда Ангелы отошли от них на небо, пастухи сказали друг другу: пойдём в Вифлеем и посмотрим, что там случилось, о чем возвестил нам Господь» (Лк 2:15). Надо сказать, что некоторые музыкальные идеи хора аналогичны тем, что использовал Шютц в Третьей интермедии «Истории Рождества»: голоса (коих у Баха четыре, а не три, как у Шютца) вступают поочередно в прямом движении и в обращении; быстрые пассажи поперечной флейты направляются то вверх, то вниз<sup>35</sup> — одним словом, Бах, как и его великий предшественник, делает все возможное для того, чтобы создать образ стремительного движения «в неизвестном направлении»; ведь в своей речи Ангел не сообщил пастухам, куда именно им следует держать путь, чтобы найти Младенца в пеленах, лежащего в яслях (пример 14).

Нам думается, однако, что музыка данного хора заключает в себе нечто большее, чем внешнюю иллюстрацию движения пастухов или образную характеристику этих персонажей. Крайне ценным в этой связи представляется одно старое наблюдение: еще Ф. Сменд обратил внимание на то, что опорные звуки линии инструментального баса в заключительных тактах хора (такты 20–27) складываются во фразу, идентичную первой строке знаменитой мелодии Хасслера — той самой, на которую в лютеранской церкви поется, в частности, Страстная песнь П. Герхардта *O Haupt voll Blut und Wunden* (пример 15).

Комментарий ученого выдержан в старинной, полной пафоса манере: «Путь к яслям — это путь на Голгофу; ясли стоят... под Крестом» [10, 37]. Справедливо критикуя Сменда за произвольность его трактовок, Бланкенбург полагает, что, если Бах и имел намерение воспроизвести фрагмент известной мелодии, то скорее он хотел лишний раз напомнить слушателям о другой связанной с

<sup>35</sup> В Интермедии Шютца облигатная флейта отсутствует: быстрые фигуры из шестнадцатых нот находятся у него в партиях голосов, будучи «привязаны» к глаголам движения; благодаря использованию имитаций в обращении, однако, эти фигуры также оказываются направлены то вверх, то вниз.

ней песни Герхардта, *Wie soll ich dich empfangen*, уже использованной в первой части оратории [5, 80].

14

Fl. trav. I, II  
V-no I

Soprano  
Ob. d'am. I  
V-no II col S

Alto  
Ob. d'am. II  
col' A

Tenore  
V-la  
col T

Basso

Continuo

Las-set uns nun ge - hen gen Beth - le - hem, las-set  
Las-set uns nun ge - hen gen Beth - le

6 6 6 6 6 7 6 6 6 6 7 5 6

15

Continuo

+ + + + + + +

На наш взгляд, Бах хотел не просто напомнить о песни, но ясно воспроизвести ее основной вопрос: «Как мне принять Тебя?» Подобно тому, как община в начале оратории готовится встретить Христа, так и теперь на встречу с Младенцем торопятся доверчиво принявшие ангельскую весть пастухи. Однако, в отличие от Церкви, эти первенцы христианской веры еще не имеют сколько-нибудь отчетливых представлений о том, Кого им предстоит встретить. Уже уверовав, они нуждаются, чтобы им объяснили суть веры; ум их пребывает в смятении, на что и указывает музыкальная структура хора. Ответ возникает немедленно: стремительное движение хора прерывается, и бас с волнением произносит краткое наставление в вере (речитатив № 27): «Он свой народ утешил, / Израиля освободил, / С Сиона помощь ниспослал, / И бедам нашим положил конец. / Взгляните, пастухи, на то, что сделал Он, / Идите — и найдете это!»<sup>36</sup>.

Текст речитатива характерным образом отсылает пастухов не к колыбели Младенца, а к познанию великих и милосердных дел, которые сотворил Господь; через эти дела лежит путь к познанию Самого Бога, к познанию того, что «Бог есть Любовь» (1 Ин 4:8). Мысль, заключенную в речитативе баса, подхватывает

<sup>36</sup> *Er hat sein Volk getröst', / Er hat sein Israel erlöst, / Die Hülf aus Zion hergesendet / Und unser Leid gendet. / Seht, Hirten, dies hat er getan; / Geht, dieses trifft ihr an!*

и выводит на этот новый уровень хорал № 28, написанный на текст седьмой строфы лютеровской песни *Gelobet seist du, Jesu Christ*: «Все это Он нам сделал для того, / Чтобы любовь свою великую явить. / А потому возрадуйся, весь христианский мир, / Благодарю Его за то веки. / Господи помилуй!»<sup>37</sup>

Необходимо вновь отметить параллели, возникающие между первой и третьей частями «Рождественской оратории». Тот факт, что в начале оратории Бах использует шестую строфу той же песни (в хорале и речитативе № 7), обычно приводится исследователями как один из аргументов в пользу конструктивной целостности и внутреннего единства этого многочастного произведения. Данный вопрос уже затрагивался нами ранее в этом очерке — на сей раз, мы хотели бы обратиться не к формальным, а к смысловым аспектам связи, возникающей здесь между частями оратории.

Первая строка хорала № 28 указывает одновременно и на те великие дела, что перечислены в предшествующем речитативе баса, и на беспримерное самоумаление, о котором говорится в № 7 («Нищим Он пришел на землю, / Чтобы явить нам Свое милосердие...»). Представляется не случайным, что Бах решил использовать две соседние — и к тому же заключительные — строфы одной из главных, написанных основоположником лютеранской веры, рождественских песен. В третьей части «Рождественской оратории», завершающей первый большой внутренний цикл этого произведения, процесс богопознания выходит на новый уровень по сравнению с первой. Там христианская душа встречала Иисуса как спустившегося с небес Жениха, здесь формулируется мысль о том, что источником всего, что делает Господь, является Божия Любовь — познание этой любви не только сердцем, но и разумом и есть последняя ступень в обретении христианской веры.

Торжественность момента подчеркивается роскошной манерой, в которой обработана лютеровская песнь, — несмотря на традиционный четырехголосный склад и отсутствие самостоятельных инструментальных партий, хорал принадлежит к числу лучших баховских образцов этого жанра, далеких от обычного общинного пения<sup>38</sup>. Все три голоса, сопровождающие мелодию в сопрано, находятся в непрерывном движении — при этом, как и обычно, наиболее выразительные мелодические ходы содержатся в басу. Не вдаваясь в подробный анализ музыки хорала, отсылаем читателя к его нотам, где он сможет без труда самостоятельно проследить, сколь эффектными музыкальными фигурами подчеркивает Бах основные образы лютеровского текста: великую Божию Любовь, всеобщую радость христиан и вечность христианской веры в Бога.

К апофеозу христианской веры в хорале № 28 едва ли можно что-либо добавить по существу. Тем не менее, без таких номеров, как следующий далее дуэт сопрано и баса с двумя облигатными альтовыми гобоями (*Aria Duetto* № 29), восприятие оратории понесло бы непоправимый ущерб. Не нарушая общего благочестивого характера сочинения и придерживаясь его тематики, они дают

<sup>37</sup> *Dies hat er alles uns getan, / Sein groß Lieb zu zeigen an; / Des freu sich alle Christenheit / Und dank ihm des in Ewigkeit. / Kyrieleis!*

<sup>38</sup> И. Воссюи эффектно сопоставляет хорал № 28 с неприязательной в музыкальном отношении обработкой этой же строфы песни Лютера в кантате BWV 64, написанной в 1723 году на тот же самый праздник — Третий день Рождества [6, 113]. Разительный контраст музыки двух хоралов свидетельствует, по всей видимости, не только об удивительном уровне мастерства, достигнутом Бахом в начале 1730-х годов, но и о высочайших художественных требованиях, которые предъявлял к себе композитор, работая над «Рождественской ораторией».

отдохновение и необходимую разрядку тем, кто духовно трудится, постигая мысль Баха. Подобно некоторым другим ариям и хорам «Рождественской оратории», музыка этого номера откровенно светская, что и не удивительно, если учесть ее происхождение. В кантате BWV 213 это «финальный» любовный дуэт Геракла (альт) и Добродетели (тенор), в котором изъяснение чувств героев сопровождается объятьями и поцелуями. По-видимому, именно яркость запечатленных в дуэте чувств и «модность» любовных манер были востребованы Бахом в данном случае<sup>39</sup>. Сохранилась и «драматургическая» функция дуэта; в обоих случаях он является «сладкой наградой»: Гераклу — за то, что тот предпочел путь Добродетели сомнительным удовольствиям, которые сулит Изнеженность, верным христианам — за их вечную преданность Богу.

Перерабатывая светский дуэт для оратории, Бах, однако, позаботился и том, чтобы сгладить его достаточно откровенный для XVIII века эротический характер. Прежде всего, он избрал новую пару голосов, разведя находившихся в сомнительной близости партнеров на приличествующее расстояние. При этом замена пары альтов на альтовые гобои (Oboe d'amore I, II) повлекла за собой транспозицию музыки из F-dur в A-dur, тональность, часто ассоциирующуюся у Баха с любовными образами и чувствами.

Любовные дуэты сопрано (христианской души) и баса (ее Жениха) — обычное явление в духовных кантатах композитора, однако благодаря своим словам, лишенным диалогичности (в отличие от весьма «общительного» светского оригинала), дуэт № 29 не вписывается в их ряд. Судя по поэтическому тексту, это не более чем благодарственная песнь Божьей Любви, исполняемая двумя солистами: «Господи, Твое сострадание, Твое милосердие, / Утешают и освобождают нас [от греха]. / Твои благоволение и любовь, / Твои дивные порывы / Верность Отчую Твою / Обновляют»<sup>40</sup>. При этом ключевые выражения первых двух строк текста, переводящие эрос дуэта в сугубо духовную плоскость, по остроумной гипотезе Ренаты Штайгер, заимствованы из хорала № 7, поющего солирующим сопрано (ср.: *Dass er unser sich erbarm / Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen*), и из речитатива баса № 27 (ср.: *Er hat sein Volk getröst' / Tröstet uns und macht uns frei*) [11, 276–277]. Предположение это относится к числу недоказуемых, но, по крайней мере, можно заметить, что подобный образ действий автора либретто соответствовал бы игровой природе дуэта.

<sup>39</sup> См., например, «ломбардские ритмы», отражающие вкусы саксонского двора, для которого кантата BWV 213 и создавалась, в тактах 2, 4, 6, 8–15 и далее. Тем не менее, при внешней игривости тона, музыка дуэта являет собой образец тонкой художественной игры с мотивно-тематическим материалом: «На протяжении всего дуэта, включая средний раздел, наблюдается постоянное взаимодействие между инструментальными и вокальными партиями, состоящее в том, что мотивы ригурнеля сочетаются все время по-разному; например, при вступлении сопрано и баса, поющих начальный мотив на слова *Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen*, гобой продолжают играть мотив, звучавший в заключительных тактах ригурнеля. Сходным образом начинается средний раздел: бас и сопрано подхватывают энергичную фигуру с тридцатьвторыми длительностями (*Deine holde Gunst*), в то время как континуо продолжает играть заключительный мотив ригурнеля, звучащий затем в партии инструментального баса почти постоянно. Бах мастерски организует здесь занимательную контрапунктическую игру между сопрано и басом, двумя гобоями и континуо, в которой вокальные и инструментальные партнеры то объединяются общим тематическим материалом, то движутся каждый своим путем» [6, 115].

<sup>40</sup> *Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen / Tröstet uns und macht uns frei. / Deine holde Gunst und Liebe, / Deine wundersamen Triebe / Machen deine Vätertreu / Wieder neu.*

Игровое остроумие и серьезность предмета, о котором идет речь, переплетены в этом номере настолько, что различить их бывает очень непросто. Приведем один из самых ярких примеров, воспользовавшись наблюдением Бланкенбурга. В тактах 120–126 в партии континуо возникает большая нисходящая секвенция, суммарно образующая катабасис в диапазоне более чем двух октав (от  $e^1$  до  $Dis$ ; пример 16), — причем в светском оригинале столь протяженного спуска нет: в один из моментов нисхождение там прерывается, чтобы вновь начаться сверху [5, 84].

16

Basso

Contiuo

dei - ne wun - der - sa - men Trie - be

ma - chen dei - - - neVa - ter - treu!

Было бы естественным трактовать такую фигуру как символ самоуменьшения Спасителя, спускающегося с Небес на землю, что и делает немецкий ученый. При этом, однако, он почему-то соотносит данную фигуру с текстом третьей строки арии, в то время как данный музыкальный фрагмент точно соответствует изложению в вокальных партиях слов четвертой строки. Текст этой строки труден для перевода; при желании, его можно передать как «Твои вызывающие изумление порывы страсти» (*Deine wundersamen Triebe*) — что, конечно, резко выделяется на фоне прочих поэтических строк, более сдержанных в плане используемой лексики. Шокирующий характер поэтического текста, однако, прекрасно согласуется с экстраординарным его музыкальным воплощением, и согласуется по принципу парадокса: порывы божественной страсти — это и есть не что иное, как кеносис Христа...

Но не пора ли нам обратить свой взор на пастухов? Пока души слушателей «отдыхают» на празднике веры, они держат свой путь к Рождественским яслям. Увы, этот их путь, равно как и подробности их пребывания в Вертепе (Лк 2:16–18), кратко изложенные в речитативе Евангелиста № 30, остаются без дальнейшего музыкального комментария. В центре внимания авторов «Рождественской оратории», по распространенной в лютеранской музыке традиции, теперь оказывается Дева Мария, являющая образец веры для всех будущих христиан: «Мария сохраняла все слова сии, слагая в сердце своем» (Лк 2:19).

Звучащая вслед за этими словами ария альта № 31 относится к числу самых тонких и трудных для комментария номеров сочинения. Непроста и история ее создания, впервые описанная Дюрром. Вначале Бах планировал переработать

для этой арии музыку арии сопрано из свежесочиненной кантаты в честь годовщины коронации саксонского курфюрста польским королем Августом III (BWV 215), однако затем отказался от этого намерения и использовал приглянувшийся ему номер из светской кантаты как источник для арии баса № 47 из пятой части оратории. Далее, композитор начал запись арии альты с участием флейты и группы струнных инструментов в размере 3/8, но перечеркнул ее начало<sup>41</sup>. Ария на 2/4 с обязательной партией скрипки возникла, таким образом, с третьей попытки. Ее стихи, по наблюдению Бланкенбурга [5, 88], образуют параллель тексту 13 строфы лютеровской песни *Vom Himmel hoch da komm ich her* (положенной в основу хора № 9, завершающего первую часть произведения): «Заключи, о мое сердце, это блаженное чудо / В глубины твоей веры! / Пусть это чудо, деяние Божье, / Всегда укрепляет / Слабую веру твою!»<sup>42</sup>. Трудно сказать, была ли подобная параллель сознательно предусмотрена авторами оратории; Бланкенбургу она нужна для того, чтобы объяснить жанровую природу арии: колыбельной в размере 2/4<sup>43</sup>. В любом случае, контраст между по-детски простодушным обращением к Младенцу Христу в лютеровской песне, с одной стороны<sup>44</sup>, и рефлексией над глубоко скрытой от чужих глаз жизни верующего сердца, с другой, служит очередным примером того, как духовные темы первой части сочинения возвращаются в третьей на новом уровне их осмысления.

И уровень этот настолько высок, что попытки интерпретировать арию, объяснить ее значение в общем контексте оратории, предпринятые до сих пор, вряд ли можно признать удачными. Так, Бланкенбург полагал, что Бах имел здесь в виду вторую (после арии альты № 19) «колыбельную Девы Марии»: «В арии *Schließe, mein Herze* с особой выразительностью представлен архетип веры в лице Девы Марии, словно произносящей монолог перед колыбелью Младенца Иисуса» [5, 88]. Эту точку зрения оспаривает К. Кюстер, считающий, что, «судя по положению арии в оратории, она выражает реакцию пастухов, а не Девы Марии» [8, 480]. «Как бы то ни было, послание арии остается достаточно ясным», — высказывается относительно данной дискуссии Боссюи [6, 119].

Тем не менее, смысл арии альты № 31 не самоочевиден и требует комментария. «Послание» ее поэтического текста — просьба об укреплении слабой веры. Библейским прообразом таковой могло послужить, например, восклицание отца бесноватого отрока: «Верую, Господи! помоги моему неверию» (Мк 9:24b); текст арии, однако, является не спонтанным воззванием к Богу, а скорее хорошо обдуманной молитвой, которую христианин с волнением обращает к своему сердцу.

<sup>41</sup> См.: [7, 5–6, 14–15]; Бланкенбург воспроизводит факсимиле соответствующей страницы автографа: [5, 87].

<sup>42</sup> *Schließe, mein Herze, dies selige Wunder / Fest in deinem Glauben ein! / Lasse dies Wunder, die göttlichen Werke, / Immer zur Stärke / Deines schwachen Glaubens sein!*

<sup>43</sup> Трехдольные ритмы, наподобие той фигуры, что использовал в крайних интермедиях своей «Истории Рождества» Шютц, в целом, более типичны для немецкой Рождественской музыки. Бланкенбург указывает, однако, и на существование традиции двудольных колыбельных Иисусу, приводя в качестве примера арию альты из оратории И. К. Ф. Баха «Детство Иисуса» — с синкопами, как в арии № 31, и октавными ходами баса, напоминающими об арии № 19 [5, 86].

<sup>44</sup> «Ах, милый мой Младенец Иисус! / Приготовь Себе чистую, мягкую постельку / И почивай в глубинах моего сердца, / Чтоб никогда не забывал я о Тебе!» (*Ach mein herzliches Jesulein, / Mach dir ein rein sanft Bettlein, / Zu ruhn in meines Herzens Schrein, / Dass ich nimmer vergesse dein!*).

Едва ли уместно было бы вложить подобное прошение в уста Богородицы, чья твердая, не знающая сомнений вера призвана стать образцом для всех будущих христиан — при том, что модус матерински любовного, трепетного отношения к младенцу в арии, несомненно, присутствует. По «сюжетной» ситуации об укреплении веры через созерцание и запечатление в памяти «блаженного чуда», и в самом деле, могли бы просить пастухи (блаженны и те, кому Бог позволил вложить руку в ребра Его). Да только музыка арии слишком изысканна для этих простых людей, а слова — учены. Соприкасаясь с евангельским текстом во многих точках, ария альты не укладывается в его рамки; скорее, остановка повествования в одном из тех мест Евангелия от Луки, на которые традиционно обращали свое внимание лютеранские богословы и проповедники, дала Баху возможность продолжить дискурс о христианской вере — чем дальше, тем более приобретающий в «Рождественской оратории» самостоятельное значение.

Думается, что в арии № 31 Бах пожелал найти музыкальной образ для воплощения веры индивидуальной, глубоко личной. Таковую нередко ставят ниже веры общинной, и в этом есть своя доля правды: хранителем веры, гарантом ее прочности и невредимости может служить только церковная традиция; вера одного человека, даже святого, всегда «слаба», всегда нуждается в укреплении. И уж наверное, такой мастер, как И. С. Бах, мог без труда найти музыкальные образы, позволяющие обыграть наличие в поэтическом тексте слов, противопоставляющих желанную прочность веры ее фактической немощи: *fest, zur Stärke / schwachen Glaubens*.

Однако композитор пожелал скорее запечатлеть красоту и тонкость жизни веры в сердце конкретного верующего человека: именно в его восхищенных глазах не слишком привлекательный в бытовом плане образ Вертепа превращается в «блаженное чудо». Бах торопился: время Адвента, позволявшее ему посвятить себя реализации великого замысла, было слишком коротким. Он твердо придерживался избранного заблаговременно принципа использовать для хоров и арий произведения лучшее из уже написанной музыки. Он все равно не успел: шестая часть оратории, по всей видимости, завершалась в спешке; в ней слишком много пародий и не факт, что они «доведены до ума». И тем не менее, в этой спешке Бах долго, внося многочисленные исправления, как свидетельствует автограф, отделявал арию № 31 — единственную, сочиненную с чистого листа, после напряженных поисков подходящего музыкального образа и состава исполнителей.

«Блаженным чудом» и той жемчужиной, сияние которой не выставляют на показ, стала в результате сама ария альты. Музыка этого шедевра не знает резких контрастов; от начала до самого конца она выражает чувства души, замершей в упоенном созерцании; широкие восходящие ходы в партии скрипки, нередко завершающиеся «зависающими» синкопами, символизируют это восторженное состояние (пример 17а, б).

Жизнь чувства, однако, вовсе не прекратилась — напротив, она интенсивна как никогда. Переменчивость мелодики и ритмов, гибкое сочетание мотивов в последовательности и, в особенности, по вертикали, бесконечно обновляющийся контрапункт партий скрипки и альты — демонстрируют невероятную изобретательность композитора. Ничто в этой арии не повторяется: проведения ритурнеля имеют разную длину и отмечены общей тенденцией к сжатию; реприза выписана и существенно переработана. Тщательно зафиксированные Бахом мелкие штрихи придают музыке редкое изящество и вместе с тем внутреннюю

17a

V-no solo

Alto

Continuo

*p*

Schlie - sse, mein Her - ze, dies se - li - ge Wun - der

*p* 6 4 5 3 6 6 6 7 5 # 4 2

176

V-no solo

Alto

Continuo

ein. Schlie - sse, mein Her - ze, dies

se - li - ge Wun - der fest in dei - nem Glau - ben ein,

# 6 5 5 6 4 2 5 3 6 # 6 4 # 6 7 5 7 8 6 5 6 6

интенсивность. Любопытно отметить, например, как в такте 6 два секундовых хода противопоставляются не только регистрово, но и в плане штрихов: первые две восьмые связаны лигой, две вторые — исполняются стаккато; а вскоре, в тактах 9–11 возникает новая комбинация тех же секундовых мотивов, вновь



исполняемых то стаккато, то легато: они смещаются во времени (ямбическая структура вместо хорейческой), меняется и интонационное наполнение (пример 18).

18



Минорный лад арии, написанной в h-moll, отражает печальную сторону этого дивного момента: мы прощаемся здесь с Младенцем Христом, унося сокровище в глубине сердца.

Прощание с Иисусом на этом, однако, не завершается. Речитатив альты с двумя облигатными флейтами № 32 представляет собой своеобразную «модуляцию» от личного религиозного переживания ко всеобщности веры. Модуляция эта — одновременно и музыкальная (из h-moll в G-dur), и смысловая: «Да, да, пусть сохранится в моем сердце / То, что оно как верный знак / Блаженства своего / В сей час благоприятный испытало»<sup>45</sup>. При всей своей красоте, глубокое религиозное чувство в произведении Баха — лишь один из моментов обретения твердой веры; оно проходит, как и все на этом свете, хотя и остается в «памяти сердца». Счастливое время Рождества завершается, и христианин выносит из него «надежное доказательство» (*sicheren Beweis*) своего будущего блаженства. Редкий случай в музыке Баха: речитатив с облигатными инструментами он расположил не до, а после соответствующей ему арии. Его функция — не обосновать образы арии, а истолковать их; не подготовить эмоциональное состояние, а вывести из него.

Хорал № 33, основанный на пятнадцатой строфе песни Герхардта *Fröhlich soll mein Herze springen*, дает новый поворот размышлениям о том, как возможно не расстаться с Иисусом: «Тебя с усердием хранить желаю: / Буду здесь / Жить Тобой, / Тебя ради мир покину; / С Тобой в конце веков желаю воспарить — / В радости, / Вне времени, / Там, в жизни иной»<sup>46</sup>. Текст Герхардта имеет нестандартную структуру (две столбы без припева) и принадлежит к числу так называемых *Ich-Lieder* — церковных песен, строфы которых часто начинаются со слова «я» (*Ich*) и поются каждым верующим как бы от собственного имени. Оттенок личного высказывания, тем самым, сохраняется и в этом номере, звучащем непосредственно перед речитативом Евангелиста, в котором сообщается об отбытии пастухов из Вифлеема (Лк 2:20). Однако личное стремление к праведности провозглашается в данном случае как часть веры, исповедуемой всей церковной общиной. Это определило, по-видимому, и выбор самой песни (короткие строки в которой подчеркивают решимость христиан), и манеру ее

<sup>45</sup> *Ja, ja, mein Herz soll es bewahren, / Was es an dieser holden Zeit / Zu seiner Seligkeit / Für sicheren Beweis erfahren.*

<sup>46</sup> *Ich will dich mit Fleiß bewahren, / Ich will dir / Leben hier, / Dir will ich abfahren, / Mit dir will ich endlich schweben / Voller Freud / Ohne Zeit / Dort im andern Leben.*

обработки: голоса движутся преимущественно в едином ровном ритме, и лишь в крайних, «длинных», строках второй столлы появляются распевы, символизирующие парение в вечности.

Как уже отмечалось, в большинстве случаев Бах завершает части «Рождественской оратории» хоралами, в которые включает основной тематический материал первых частей (хоров, или, во второй части, вступительной Симфонии). Однако завершение третьей части потребовало еще большей грандиозности. Вслед за «канциональным» хоралом № 35, радостное ликование в котором соединяется с догматически четкими формулировками веры<sup>47</sup>, Бах воспроизводит первый из номеров данной части оратории, хор № 24, целиком.

Тем самым композитор подчеркивает самостоятельность первых частей оратории как особого цикла внутри произведения и его духовного ядра. Внешне их сплоченность определяется единством текста (рассказ о Рождестве Христовом согласно Евангелию от Луки) и времени исполнения (три дня подряд). Внутренне же, в духовном отношении, эти три части объединяются как последовательная история обретения христианской веры во всей ее полноте благодаря встрече с Младенцем Христом. Подобная роль первых частей «Рождественской оратории» ничуть не умаляет значения трех оставшихся. Но функция их — раскрывать особые аспекты веры: крайне важные, но дополнительные по отношению к «базовой» части «Рождественского катехизиса».

Духовный смысл заключительных частей оратории имеет смысл рассмотреть в специальной публикации. Сейчас же хочется подвести итог двух очерков, в которых рядом располагаются явления во многом несопоставимые. И в жанровом, и в стилевом отношении «История Рождества» Х. Шютца и «Рождественская оратория» И. С. Баха принадлежат разным эпохам; произведение мастера XVII столетия совершенно и слишком далеко отстоит от баховского шедевра, чтобы считаться его непосредственным предшественником. В то же время, в вероисповедальном плане между двумя композиторами не было и не могло быть значительных противоречий: оба они были верными сынами и слугами лютеранской церкви. В какой же плоскости тогда было бы плодотворно сопоставить два великих произведения?

На наш взгляд, оратория Баха и история Шютца как нельзя лучше демонстрируют два разных и даже диаметрально противоположных подхода к трактовке Евангелия. В то время как для Шютца Священное Писание является «альфой и омегой», и не только в чисто формальном отношении (напомним, что «История Рождества» написана целиком на библейский текст), — Бах трактует этот текст с большой свободой, часто навязывая ему собственную инициативу. И дело, конечно, не в том, что один великий композитор почитал Библию трепетно, тогда как второй мог позволить себе по отношению к ней своеволие, а в таком тонком и важном вопросе, как диалектика Священного Писания и веры.

В «Истории» Шютца Рождественский рассказ от Луки и от Матфея первичен; он является источником христианской веры, порождает ее. Композитор

<sup>47</sup> «Ныне возрадуйтесь: / Ваш Спаситель / Родился здесь Богом и Человеком; / Тот, Который есть / Господь Христос, / [Родился] во граде Давидовом, избранном из числа многих» (*Seid froh dieweil, / Dass euer Heil / Ist hie ein Gott und auch ein Mensch geboren, / Der, welcher ist / Der Herr und Christ / In Davids Stadt, von vielen auserkoren*; четвертая строфа песни К. Рунге *Laßt Furcht und Pein*).

помогает своим слушателям прочесть соответствующие фрагменты Библии как бы в первый раз, пережить их вместе с участниками событий так, словно никакого опыта веры и устоявшихся религиозных представлений у них еще нет. Через «подлинную» речь евангельских персонажей, позволяющую представить их себе почти как в театре (и, при желании, поставить себя на их место), Шютц переносит слушателя во времена Рождества, помогает ему пережить чувства и настроение Святой Ночи.

Как и Бах, Шютц знает, что каждый из великих христианских праздников заключает в себе всю полноту веры, но не стремится выйти за отведенные ему временем церковного года пределы. Младенец Христос является для него именно младенцем — в чем-то обычным, мирно дремлющим в колыбельке, а в чем-то совершенно уникальным: Его приход на землю потрясает, приводит в движение весь мир, не оставляя равнодушным никого — от простых пастухов до ангелов и великих царей. Переживший внутренне «Историю Рождества» Шютца уверует так, как уверовали в свое время те христиане, которым довелось встретить Спасителя лицом к лицу, жить рядом с ним, слушать Его речи и дивиться Его чудесам. Слушатель «Рождественской оратории» обретет веру иным путем — как человек более поздних времен, получивший веру в уже готовом, сформировавшемся и догматически устоявшемся виде.

Нельзя сказать, конечно, что сочинение Баха не передает атмосферу великого Праздника — отнюдь! Слушатель оратории может в полной мере ощутить и покой Рождественской ночи, и «великую», охватывающую весь мир радость. Встреча с Младенцем Христом непременно состоится, и каждый, кто имеет веру, сможет ее обновить. Выразительно прозвучат и евангельские тексты — однако восприятие событий Священного Писания не будет при этом непосредственным. Каждый из эпизодов Евангелия Бах подает в загодя осмысленном виде, уже пропущенным через многовековой опыт Церкви, и слушателю, словно посетителю катехизаторских бесед, не остается ничего иного, как принять эти смыслы (а где-то, возможно, и расшифровать их, ибо не все в произведении Баха лежит на поверхности), размышляя над словами и музыкой великого произведения.

Значение номеров на поэтические тексты в оратории вследствие этого выходит за рамки необходимых словесных комментариев и музыкальных иллюстраций; при этом отсутствие персонификации музыкальных номеров представляется абсолютно оправданным. Если арии или речитативы «Рождественской оратории» и заключают в себе в известной мере духовный опыт того или иного евангельского персонажа, то никогда не ограничиваются им — и уж тем более никогда не являются высказыванием какого-либо конкретного лица. Даже прямая речь Ангела или пастухов, записанная в Евангелии, не становится для Баха поводом как-то охарактеризовать соответствующих персонажей; все имеющиеся ресурсы он заставляет работать на раскрытие сути христианской веры и изложение ее основных тезисов.

При такой грандиозности замысла Баху тесно в рамках небольших фрагментов Библии, пусть и крайне важных; возможно, ему подошел бы полный текст латинской мессы — но это дело будущего. Слова и музыка «Рождественской оратории» отсылают слушателя ко множеству «параллельных мест» Ветхого и Нового Заветов; полнота Священного Писания присутствует в его сочинении не потенциально, как у Шютца, но актуализировано. А Младенец Христос предстает перед слушателем во все новых образах, и вместе с тем открываются все новые грани христианской веры.

В величайших произведениях Баха, о которых мы дерзнули рассуждать в этом очерке, в той или иной форме постоянно возникает вопрос: «Как смотреть на Христа? Кого в Нем надлежит увидеть?» Спор о том, является ли Иисус Царем и в чем состоит Его царское величие, приводит в волнение не только Пилата и толпу иудеев, но и всех мыслящих слушателей «Страстей по Иоанну». «*Sehet – Wen? – den Bräutigam, / Seht ihn – Wie? – als wie ein Lamm!*» — возникает диалог в самом начале «Страстей по Матфею». «*Wie soll ich dich empfangen / Und wie begegn' ich dir?*» — фундаментальный вопрос «Рождественской оратории»; говоря иными словами: «Кто есть Христос? И какова должна быть моя вера?» Поиски ответа на эти вопросы и составляют внутренний стержень первых трех частей баховского произведения.

#### Использованная литература

1. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
2. Насонов Р. А. Путь Спасения, пройденный с И. С. Бахом (осмысление евангельского текста в «Страстях по Иоанну») // Музыка и проповедь. К интерпретации наследия И. С. Баха: науч. труды Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 56. М., 2006 С. 64–80.
3. Сапонов М. А. Вероисповедальный замысел Мессы h-moll И. С. Баха: гипотезы и документы // AD MUSICUM. К 75-летию со дня рождения Ю. Н. Холопова: статьи и воспоминания. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. С. 105–117.
4. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах // Пер. с нем. Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская. М.: Классика-XXI, 2002. 808 с.
5. Blankenburg W. Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach. 5 Auflage. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2003. 156 S.
6. Bossuyt I. Johann Sebastian Bach, Christmas oratorio (BWV 248). Leuven: Leuven University Press, 2004. 185 p.
7. Dürr A. Johann Sebastian Bach. Weihnachts-Oratorium, BWV 248. München: Wilhelm Fink, 1967 (Meisterwerke der Musik, H. 8, hrsg. von E. L. Waeltner). 48 S.
8. Küster K. Nebenaufgaben des Organisten, Aktionsfeld der Director Musices. Die Vokalmusik // Bach-Handbuch. Stuttgart: Bärenreiter, 1999. S. 95–534.
9. Platen E. Johann Sebastian Bach. Die Matthäus-Passion. Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption. 3 Auflage. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2000. 257 S.
10. Smend F. Joh. Seb. Bach. Kirchen-Kantaten. H. 5 (vom 1. Sonntag im Advent bis zum Epiphaniastag). 3 Auflage. Berlin: Christlicher Zeitschriftenverlag, 1966. 51 S.
11. Steiger R. Die Einheit des Weihnachtsoratorium von J. S. Bach // Musik und Kirche. Bd. 51 (1981). S. 273–280.
12. Wälchli Ph. «... die ains guoten willen sein». Eine umstrittene Stelle bei Lukas II // URL: <http://www.bingo-ev.de/~ks451/mytholog/eck-02.htm> (дата обращения: 24.11.10).

## Александр ВЕЛИКОВСКИЙ

# «ГОЛЬДБЕРГ-ВАРИАЦИИ». ОЧЕРК I. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ: В ПОИСКАХ ИСТИНЫ

*«Гольдберг-вариации» BWV 988<sup>1</sup>, изданные И. С. Бахом в серии «Клавирные упражнения» («Clavier-Übung»), несомненно, являются шедевром жанра клавирных вариаций не только эпохи барокко, но и всей музыкальной истории: их можно поставить в ряд с такими опусами, как «Вариации на тему вальса Диабелли» и 32 вариации с-толл Л. ван Бетховена, «Вариации на тему Генделя» И. Брамса и «Вариации на тему Паганини» С. Рахманинова.*

*Уникальность баховского цикла – его продолжительность (это самое длинное клавирное произведение, опубликованное в эпоху барокко), структурированность, энциклопедическая насыщенность и художественное многообразие (по выражению Букофцера, цикл «подытоживает всю историю барочных вариаций» [11; 297]), наконец, невероятная музыкальная красота и техническое совершенство (Форкель считал его «моделью, по которой вообще следовало бы писать все вариации» [6, 81]) – всегда привлекала к нему интерес исполнителей, слушателей и исследователей.*

*Наша публикация, посвященная «Гольдберг-вариациям», планируется в виде трех самостоятельных очерков. Первый из них, предлагаемый вниманию читателей данного номера журнала, посвящен истории создания шедевра. В последующих очерках будут рассмотрены структура произведения и история его осмысления музыковедами и исполнителями.*

История создания «Гольдберг-вариаций» является, пожалуй, наиболее сложной проблемой, связанной с изучением этого цикла. В научной литературе уже много лет ведется жаркая дискуссия об обстоятельствах и временных границах сочинения композитором *Арии с различными вариациями*. Автограф BWV 988, который, несомненно, мог бы прояснить многие детали, до сих пор не найден<sup>2</sup>.

*Великовский Александр Юрьевич* — аспирант Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Сохранился, правда, печатный экземпляр «Гольдберг-вариаций», изданных Бахом, по всей видимости, осенью 1741 года<sup>3</sup>, однако он не может дать полную картину работы над произведением, так как представляет собой конечный ее результат.

Знаменитая история создания «Гольдберг-вариаций» была впервые рассказана И. Н. Форкелем в книге «О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха» 1802 года. В ней он пишет следующее:

*«Наличием этой модели, по которой вообще следовало бы писать все вариации (хотя по понятным причинам ни одного подобного произведения пока еще никем не было создано), мы обязаны графу Кайзерлингу, тогдашнему российскому посланнику при дворе курфюрста Саксонского, который часто бывал в Лейпциге и привозил туда с собой <...> Гольдберга, чтобы тот мог кое-чему поучиться у Баха. Граф часто хворал, и всякий раз, когда его одолевало какое-нибудь недомогание, страдал бессонницей. Гольдберг, живший у него в доме, должен был в таких случаях находиться ночью в соседней комнате и что-нибудь играть ему, дабы отвлечь его от недугов. Как-то раз граф сказал Баху, что хотел бы получить для своего Гольдберга какие-нибудь приятные клавирные пьесы, достаточно бодрые по характеру, чтоб они могли скрасить его бессонные ночи. Бах решил, что тут, пожалуй, лучше всего подойдут вариации, хотя до сих пор считал, что это дело неблагоприятное — его не устраивала неизменность гармонической основы; тем не менее, эти вариации, как и всё, что он создавал в то время, получились у него великолепными: это одно из образцовых произведений музыкального искусства. Следует сказать, что им создан единственный образец такого рода. Граф называл этот цикл своими вариациями. Он никак не мог ими насладиться, и долго еще, как только у него начиналась бессонница, он, бывало, говорил: “Любезный Гольдберг, сыграй-ка мне какую-нибудь из моих вариаций”. Бах, наверное, никогда не получал ни за одну работу такого вознаграждения, как за эту. Граф преподнес ему золотой кубок, наполненный сотней лудиров. Но художественная ценность этих вариаций так велика, что даже если бы подарок графа был в тысячу раз дороже, этому дару все равно было бы далеко до их действительной стоимости» [6, 81–82].*

Разобраться в достоверности этой истории непросто. Барон *Герман Карл фон Кайзерлинг* (1696–1764; см. *Илл. 1*) — умный и эрудированный человек, страстный поклонник искусства — в то время действительно был российским послом при дворе курфюрста Саксонского в Дрездене (за успехи в дипломатической карьере

<sup>1</sup> Название «Гольдберг-вариации» не является авторским (в печатном издании сочинение именуется «Арией с различными вариациями»; в литературе можно также встретить варианты «Гольдберговы вариации», «Гольдберговские вариации», «Вариации Гольдберга»). Оно восходит к рассказу И. Н. Форкеля (1802), повествующему об обстоятельствах создания произведения (см. далее в основном тексте). В дальнейшем мы будем называть произведение «Гольдберг-вариациями», следуя широко распространенной традиции.

<sup>2</sup> Исследование особенностей композиторского почерка, заметно менявшегося со временем, а также нотной бумаги, позволяет современным баховедом довольно точно определять датировку баховских рукописей. Вот почему так важно наличие автографа.

<sup>3</sup> Хотя на титульном листе оригинального издания «Гольдберг-вариаций» дата не значится, исследователи на основе изучения типографических особенностей почерка гравера сходятся на том, что «Гольдберг-вариации» появились в продаже осенью 1741 года на ежегодной лейпцигской книжной ярмарке, приуроченной к Михайлову дню (*Michaelismesse*) [14, 350; 15, 94; 12, 219–223; 9, 780; 25, 28]. До недавнего времени была принята неверная датировка 1742 годом.

в 1741 году ему был пожалован высокий титул рейхсграфа — графа Священной Римской империи). Являясь довольно влиятельной фигурой, он часто устраивал в своем доме музыкальные вечера, в которых участвовали многие знаменитые музыканты того времени. Рейхсграф был другом баховской семьи (его дочь Юлиана Луиза училась у Вильгельма Фридемана Баха в Дрездене, а сам Кайзерлинг был крестным отцом одного из баховских внуков), неоднократно встречался с Иоганном Себастьяном, был его покровителем при дворе. В 1736 году именно Кайзерлинг вручил Баху документ о назначении его придворным композитором короля Польши и курфюрста Саксонии (возможно, что он и способствовал этому назначению). В ноябре 1741 года (то есть непосредственно после издания «Гольдберг-вариаций») Бах навещал рейхсграфа в Дрездене.



Илл. 1. Герман Карл фон Кайзерлинг

соответствующие тем качествам, о которых пишет первый биограф Баха. Тем не менее, не будем торопиться с выводами, а посмотрим на ситуацию с другой стороны.

Никаких документальных подтверждений этой истории нет. Форкель не мог быть свидетелем описанных событий (он родился в 1749 году). Биограф получал сведения из общения с членами семьи Баха — двумя старшими сыновьями Вильгельмом Фридеманом и Карлом Филиппом Эмануэлем. Форкель не указывает, кто из них поведал ему историю создания «Гольдберг-вариаций», однако некоторые сведения, сообщенные ими биографу касательно других сочинений и обстоятельств жизни композитора, оказались

Иоганн Готтлиб Гольдберг (1727–1756) — одаренный немецкий клавесинист и композитор — своими необыкновенными способностями привлек внимание графа Кайзерлинга, который привез мальчика в Дрезден предположительно в середине 1730-х годов. Гольдберг служил у него до 1745 года и впоследствии с 1749 по 1751 год [21, 93]. Есть сведения, что Гольдберг учился у И. С. Баха в Лейпциге<sup>4</sup> (на что также указывает стиливое сходство в их сочинениях<sup>5</sup>) и В. Ф. Баха в Дрездене. По словам современников, Гольдберг рос «чудо-ребенком». Он поражал слушателей своей виртуозной игрой в юном возрасте, а также мог играть по нотам, поставленным вверх ногами или вообще с закрытыми глазами. Так что не приходится сомневаться в его необычных способностях [21; 4, 155].

На первый взгляд ситуация, описанная Форкелем, выглядит логично: богатый граф Кайзерлинг и юный вундеркинд Гольдберг — реально существовавшие личности,

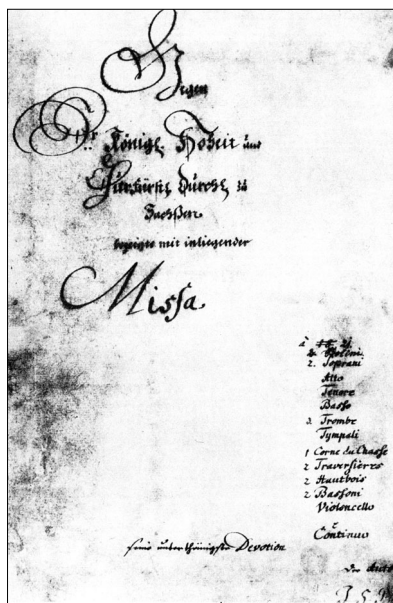
<sup>4</sup> Такая возможность у Гольдберга была, так как в Лейпцигском университете учился сын Кайзерлинга Генрих Кристиан, с которым юный клавесинист сдружился. См.: [21; 4, 155; 1, 9].

<sup>5</sup> С большой вероятностью именно Гольдбергу принадлежит авторство Трио-сонаты C-dur для двух скрипок и continuo, ранее приписывавшейся И. С. Баху (BWV 1037). См.: [13].

недостовверными<sup>6</sup>. В особенности это касается Вильгельма Фридемана, который в семидесятые годы (то есть во времена общения с биографом) вел беспорядочный образ жизни, бросив службу, растрачивая многие ценнейшие рукописи своего отца (некоторые из них он продал, чтобы расплатиться с долгами). Доходило даже до того, что Вильгельм Фридеман выдавал произведения отца за свои, как в случае с органичным концертом И. С. Баха d-moll BWV 596, в рукописи которого он бесцеремонно сделал надпись на латыни: «Мое сочинение, переписанное рукой моего отца». «Можно ли быть уверенным, что в своих воспоминаниях об отце он не проявит себя подобным же образом?» — вопрошает А. Милка [5, 229]. И действительно, сообщая Форкелю сведения из жизни отца, Вильгельм Фридеман иногда случайно, а иногда и специально допускал неточности и приукрашивал свой рассказ интересными деталями, чтобы создать ощущение достоверности. Чего сто́ит только его подробное описание импровизации Баха перед прусским королем Фридрихом II, очевидцем которой он, как выяснилось, вовсе и не был [5, 209–244]. Именно в связи с этой историей Форкель замечает: «<...> я и по сей день с удовольствием вспоминаю, как живо он [Вильгельм Фридеман] описывал мне всё это» [6, 21].

Скорее всего, именно Вильгельм Фридеман поведал Форкелю историю создания «Гольдберг-вариаций». С 1733 года он жил и работал в Дрездене (Филипп Эмануэль находился с 1738 года в Берлине), был хорошо знаком с Кайзерлингом (позднее, в 1763 году, он посвятил последнему свою клавирную сонату), кроме того, у него учился юный Гольдберг. И здесь на первый взгляд все обстоятельства выглядят логичными. Однако, принимая во внимание ситуацию, описанную выше, мы, в отличие от Форкеля, не можем полностью доверять Вильгельму Фридеману. В случае с историей создания «Гольдберг-вариаций» у исследователей возникают два главных вопроса, ставящие под сомнение ее достоверность [15, 112; 27, 212–213; 1, 8–9].

Первый вопрос связан с отсутствием *посвящения графу Кайзерлингу* на титульном листе «Гольдберг-вариаций» (см. Илл. 2). В самом деле, если история, рассказанная Форкелем, является правдой, то подобное посвящение непременно должно было значиться там согласно традиции эпохи. Получение заказа на сочинение музыки от высокопоставленной персоны считалось удачей для композиторов того времени (и не только того), так как, в случае успеха, сулило щедрое вознаграждение и благосклонное отношение. В связи с этим



Илл. 2. *Missa* BWV 232/1.  
Титульный лист исполнительских партий *Kyrie* и *Gloria*

<sup>6</sup> К примеру, Форкелем неверно указана дата получения Бахом титула концертмейстера (1717 вместо 1714), неподтвержденными являются сведения о том, что Английские сюиты написаны им «для одного знатного англичанина» [6, 87], опровергнута история с «предсмертным хоралом», якобы продиктованным уже слепым Бахом своему зятю Альтникулю и т. д. См.: [7, 16–17].

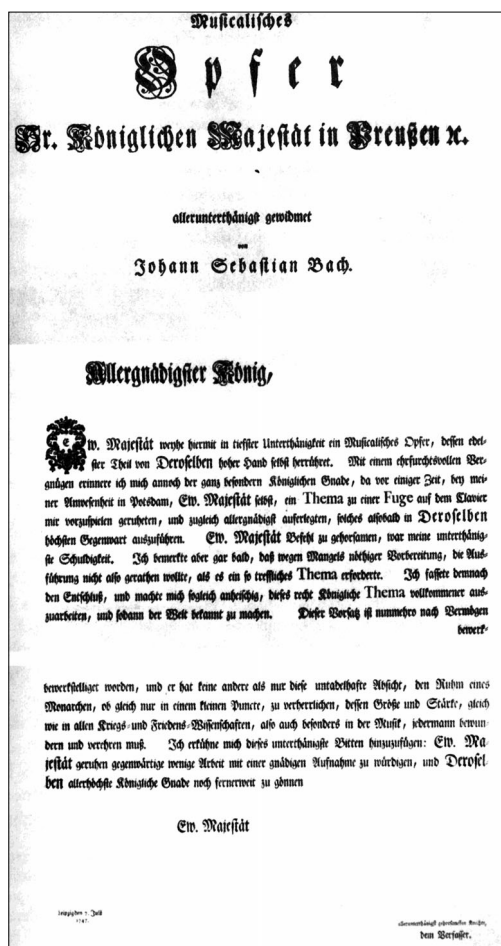


снабжение партитуры необходимыми верноподданническими атрибутами считалось делом обязательным. Бах следует этой традиции в других сочинениях, написанных по заказу: Бранденбургских концертах BWV 1046–1051, Кантате BWV 173а, исполнительских партиях *Missa* BWV 232/1 (см. Илл. 3). А печатное издание «Музыкального приношения» Бах, как известно, снабдил развернутым посвящением королю Фридриху II: «*Сим преподношу Вашему величеству в глубочайшей верноподданнической преданности “Музыкальное приношение”, благороднейшая часть коего исходит от собственной сиятельной руки Вашей. <...> Послушно выполнить приказ Вашего величества было моим всеподданнейшим долгом <...> Намерение сие ныне, в меру сил*

*моих, осуществленной — с единственной непорочаемой целью восславить, хотя бы в малой частности, монарха, чье величие и могущество — как во всех военных и мирных науках, так и в особенности в музыке — должно вызывать всеобщее восхищение и преклонение* [3, 198]<sup>7</sup> (см. Илл. 3). Ничего подобного нет в награвированном издании «Гольдберг-вариаций»: имя Кайзерлинга не упомянуто там ни где, в том числе и на титульном листе (см. Илл. 4). А это может значить, что «Гольдберг-вариации» не были созданы по заказу Кайзерлинга.

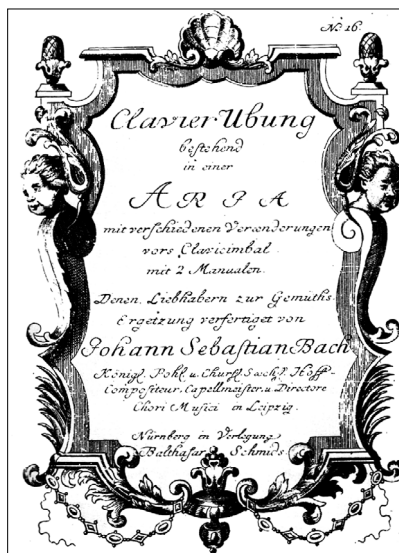
Второй вопрос связан с самим Гольдбергом, имя которого носит цикл. На момент издания печатного экземпляра осенью 1741 года клавишнику было всего 14 лет, следовательно, на момент сочинения — не более 12–13. *Слишком юный возраст Гольдберга* вынуждает сомневаться в том, что ему было под силу справиться со столь трудным и виртуозным произведением, которое до сих пор доступно для исполнения лишь единицам даже среди состоявшихся исполнителей.

Наконец, в описи баховского имущества нет никакого упоминания о золотом кубке, который якобы подарил композитору заказчик [24].



Илл. 3. Музыкальное приношение BWV 1079. Титульный лист и посвящение

<sup>7</sup> Мало того, в экземпляре, подаренном лично королю, Бах, как известно, от руки приписал акростих «*Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*» [«Данная повелением короля тема и прочее, исполненное в каноническом роде»], а также некоторые «верноподданнические» указания касательно интерпретации «загадочных канонов», к примеру, «*Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis*» [«пусть удача короля увеличится, как эти ноты»].



Илл. 4. Ария с различными вариациями BWV 988. Титульный лист

бессонные ночи» графа. Однако тогда придется признать, что ни бессонница Кайзерлинга, ни фигура Гольдберга не имели никакого влияния на замысел и процесс сочинения Бахом вариационного цикла. Большинство современных исследователей сходятся на том, что «Гольдберг-вариации» были созданы Бахом не как «отдельное сочинение на заказ, а явились частью общей концепции “Клавирных упражнений”, составив их грандиозный финал» [27, 213; 1, 9; 15, 112–113; 24, 25, 5; 26, 248].

Тем не менее, некоторые ученые не останавливаются на приведенном утверждении. Ввиду отсутствия достаточного количества исторических фактов и документов они пытаются реконструировать историю создания цикла при помощи самой музыки — нотного текста, который не может быть поставлен под сомнение, так как опубликован композитором. Отмечая невероятный уровень виртуозности, присущий вариациям, известный баховед П. Вильямс выдвигает гипотезу о том, что Бах сочинил цикл не для юного Гольдберга, а для самого Вильгельма Фридемана Баха, который к тому времени, в отличие от Гольдберга, был уже взрослым музыкантом (он родился в 1710 году) и блестящим исполнителем [25, 5–6; 26, 248]. Эта версия выглядит абсолютно неправдоподобной, и не только потому, что нет никаких доказательств, подтверждающих ее. Если бы гипотеза соответствовала действительности, тщеславный Вильгельм Фридеман непременно рассказал бы об этом Форкелю во всех подробностях.

Х. Х. Нимёллер находит в целой группе вариаций черты *полонеза* — модного в те времена польского танца, что дает ему основание сделать несколько смелых выводов:

- истинным поводом к сочинению Бахом «Гольдберг-вариаций» является его притязание на титул придворного композитора, который он, наконец, получил в 1736 году;

Итак, при более тщательном рассмотрении история Форкеля выглядит сомнительной. Но не могла же она возникнуть на пустом месте! Вряд ли Вильгельм Фридеман или сам Форкель выдумали ее из головы. Судя по всему, этот рассказ нужно интерпретировать следующим образом: Бах, возможно, преподнес Кайзерлингу один из только что напечатанных экземпляров «Гольдберг-вариаций» во время своего визита в Дрезден в ноябре 1741 года<sup>8</sup>. Баховский подарок пришелся бы очень кстати — ведь незадолго до этого в жизни барона Кайзерлинга произошло радостное событие — он получил почетный титул рейхсграфа. Если всё происходило именно так, то отсутствующее посвящение, скорее всего, было приписано композитором *от руки*, а Гольдберг действительно мог впоследствии (будучи немного старше и опытнее) исполнять вариации, «скрашивая

<sup>8</sup> Такое объяснение дает Кр. Вольф [15, 112–113; 27, 212–213].

- тайным адресатом цикла является Фридрих Август II — курфюрст Саксонский, борющийся в 1734–1736 гг. за польскую корону;
- сочинение начато Бахом как минимум до 1736 года.

Согласно предположению Нимёллера, сочинение «Гольдберг-вариаций» происходило в два этапа [18]. Первый длился примерно с 1733 по 1736 год и закончился получением Бахом желанного титула придворного композитора. Важная роль, по мнению исследователя, отводилась в этой версии *полонезу* — главному польскому танцу. В контексте событий тех лет (борьба курфюрста Саксонского за *польскую* корону и ее обретение) такая музыка могла произвести благоприятное впечатление на будущего Короля Польского. Кроме того, другая группа вариаций написана в жанре различных *сюитных* («придворных») *танцев*, что также могло понравиться «адресату» (Бах показывает, что владеет различными жанрами и стилями, представленными в Дрездене). Естественно, первая версия вариаций не могла иметь ничего общего с фигурой Гольдберга, которому тогда не было и десяти лет (как мы уже упоминали, он родился в 1727 году). Получив после трехлетних усилий желанный титул, Бах, как полагает Нимёллер, потерял интерес к дальнейшей работе над циклом вариаций, поэтому произведение осталось незавершенным. Лишь в 1740 или 1741 году композитор снова возвращается к «Гольдберг-вариациям», дописывает цикл, поменяв местами некоторые вариации и сочинив новые. При этом изменилась и сама концепция. Если раньше главная роль падала на полонезы и «придворные» (сюитные) танцы, то теперь *стержнем* всей композиции становится ряд *канонов* (искусство самого Баха — мастера строгой полифонии — на первом месте), а также тюрингские и саксонские народные мелодии в Кводлибете (опять-таки намек на самого Баха, который был родом из Тюрингии). Бах переадресовывал теперь произведение графу в *благодарность* за его помощь в получении титула: отсюда музыкально-символическое указание на «польское» и «саксонское» в этих вариациях. Интересно, что главный центр «польского» сосредоточен в начале — это вар. 1 (в жанре *полонеза*), а «саксонского» — в конце цикла (вар. 30 — «Quodlibet»). Нимёллер называет две эти пьесы «*вариациями-подписями*» («*Signatur-Variationen*») и считает, что они получили свое место лишь в окончательной (второй) версии «Гольдберг-вариаций». Вероятно, встреча Баха с высокоталантливым клавесинистом Гольдбергом была лишь поводом возобновить работу, — считает Нимёллер. Тот факт, что Гольдберг мог неоднократно играть эти пьесы (о чем повествует Форкель), конечно, вполне мог иметь место. Что же касается истории Форкеля, Нимёллер считает, что биограф Баха просто *придумал* ее, чтобы скрыть истинный повод написания цикла, который был ему известен, а именно — получение Бахом придворного титула *другого государства* (польского). В контексте всё возрастающего немецкого патриотизма начала XIX века (книга Форкеля вышла в свет в 1802 году) это обстоятельство никак не сочеталось с возвеличиванием Баха как главного национального немецкого композитора<sup>9</sup>.

Концепцию Нимёллера развивает польский исследователь Ш. Пачковский. По его мнению, предполагаемая первая версия «Гольдберг-вариаций» могла

<sup>9</sup> В подтверждение тому — следующие слова Форкеля из его книги о Бахе: «сохранение памяти об этом великом человеке — да будет мне позволено еще раз подчеркнуть эту мысль — задача не одного лишь искусства, но дело всей нации» [6, 6]. Примечательна также фраза, которой заканчивается труд ученого: «и этот человек, величайший музыкант-поэт и величайший музыкант-оратор, равного которому никогда не было, нет и, наверное, не будет, этот человек был немцем. Гордись им, отчизна, гордись им. Но и будь его достойна» [6, III].

быть приложена Бахом ко второй петиции, посланной им в королевскую канцелярию 27 сентября 1736 года [19, 38]. Поскольку Бах на тот момент так и не получил желаемый титул (это долгожданное событие случится только 19 ноября 1736 года), он решает повторно напомнить о себе и подтвердить свое мастерство на сей раз не в духовной музыке (как он уже сделал это, приложив к первой петиции партии *Missa BWV 232/1*), а в инструментальной.

Версии Нимёллера и Пачковского выглядят оригинально, но с научной точки зрения они крайне сомнительны, так как основаны на предположениях, пусть и выстроенных в логическую цепочку. Сочинение цикла в два этапа, перестановка вариаций, соотнесение полонеза с притязаниями Баха на получение придворного титула<sup>10</sup> — всё это лишь красивые гипотезы, на сегодняшний день не подтвержденные<sup>11</sup>.

Тем не менее, исследователи поднимают тему *польского* в музыке Баха, а также подчеркивают влияние на нее новейших музыкальных течений, и в этом состоит их несомненная заслуга. Присутствие ритма *полонеза* (трехдольность с дроблением первой доли такта; см. Примеры 1, 2) в «Гольдберг-вариациях» примечательно и в том плане, что Иоганн Себастьян, включая в цикл элементы чрезвычайно модного в середине XVIII века танца, выступает в роли «*прогрессивного*» композитора<sup>12</sup>.

1 Вариация 1

2 Вариация 12

<sup>10</sup> Черты полонеза присутствуют во многих произведениях баховских современников (в частности, Г. Ф. Генделя и Д. Скарлатти), не претендовавших на статус придворного композитора в Дрездене.

<sup>11</sup> Идею о существовании ранней версии «Гольдберг-вариаций» высказывает также В. Брайг. Он обосновывает свою гипотезу иначе, обращая внимание на два соседних канона в кварту и квинту (вар. 12 и вар. 15), сочиненные в *обращении* (*in moto contrario*). Согласно его предположению, произведение имело изначально *меньшую* протяженность, которая составляла всего 24 вариации. В таком виде цикл включал восемь канонов (вместо девяти) от унисона до октавы (вместо ноны), вар. 24 — канон в октаву — была последней, а два канона в обращении находились ровно посередине. При всей логичности, версия Брайга, как и предыдущие, — всего лишь гипотеза, не имеющая на сегодняшний день никаких фактических доказательств. Кроме того, с ней никак не согласуется наличие увертюры (вар. 16), делящий цикл пополам (см. [10, 252]).

<sup>12</sup> Эту тему поднимает в своих работах и Р. Маршалл [16; 17].

В самом деле, в «Гольдберг-вариациях» Бах теснее всего вошел в контакт с новейшими тенденциями современного ему стиля светской музыки, которые он почерпнул, по всей видимости, в космополитичной столице Саксонии — Дрездене. В первой половине XVIII века этот город стараниями курфюрстов Фридриха Августа I, а затем его сына Фридриха Августа II становится главным культурным центром Европы. Пораженный во время путешествий по Европе великолепием английского и особенно французского королевских дворов, Фридрих Август I решил сделать Дрезден городом, не уступающим им в красоте и роскоши. Человек с высокими амбициями и невероятной энергией, он тратил из казны огромные деньги. Его деятельность была направлена на создание бесчисленного количества художественных и архитектурных проектов, причем в планировании многих из них курфюрст принимал *личное* участие. Однако тщеславие было не единственной причиной его деятельности. Август, как и вся его семья, был *страстным поклонником искусства*. Началась интенсивная созидательная работа. Облик города стал меняться на глазах, и вскоре Дрезден стали называть «Флоренцией на Эльбе». Большое значение уделялось при Августе музыке. В 1706 году был построен оперный театр — его спектакли были открытыми и для публики бесплатными, руководил им Антонио Лотти (1717–1719), а затем — знаменитый оперный композитор Адольф Хассе. В столицу Саксонии привлекалось множество музыкантов из разных европейских стран, включая Италию и Францию. Как отмечал Бёрни, «в распоряжении Хассе были лучшие силы, которые он только мог собрать <...> инструменталисты были первокласснее и многочисленнее, чем при другом европейском дворе <...> расположение дрезденского оркестра, как указал еще Руссо в своем музыкальном словаре, являлось лучшим из возможных» [2, 164].

Космополитизм и стилистическое разнообразие, царившие в Дрездене, обычно ассоциируются с термином «смешанный вкус» («vermischter Geschmack»), который был применен И. Кванцем для характеристики немецкой музыки середины XVIII века [20, 332]. Такое многообразие стилей не могло не привлечь Баха, который еще в 1730 году в письме лейпцигскому магистрату пишет: «Приходится лишь удивляться, что от немецких музыкантов требуют, чтобы они могли <...> сразу же с листа играть всякую музыку, итальянскую, французскую, английскую или польскую, подобно тем виртуозам, которые исполняют эту музыку, предварительно как следует разучив и чуть ли не выучив ее на память; помимо того, последние щедро вознаграждаются за свой труд и прилежание» (цит. по: [8, 97]).

По мнению Пачковского, под совершенными музыкантами-виртуозами, способными играть в различных стилях, Бах имел ввиду членов Дрезденской придворной капеллы, которая и была главной космополитической составляющей всей музыкальной жизни города [19, 42]. Интересуясь музыкой и жизнью Дрездена, Бах неоднократно приезжает в этот город (см. в Приложении таблицы «События в жизни и творчестве Баха, связанные с Дрезденом»), слушает концерты и оперные постановки, общается со многими музыкантами. Как отмечает Форкель, у Баха всегда было много знакомых в столице Саксонии, «и все они очень его почитали. <...> Поэтому в Дрездене Баха всегда ждал почетный прием, и он часто ездил туда слушать оперу» [6, 75]. Форкель также подчеркивает, что Бах относился с большим уважением «ко всему лучшему, что было тогда в Дрездене и Берлине» [6, 74]. Документально известно о тесном общении Баха с такими дрезденскими музыкантами, как Г. Пизендель, Я. Д. Зеленка, И. Г. Граун, Й. Д. Хайнихен, И. А. Хассе [27, 142].

Именно в космополитичном Дрездене Бах находит массу новых музыкальных идей для своего творчества. По мнению баховедов, «смешанный вкус» отразился на его *Missa* 232/1, как известно, приложенной к петиции композитора и направленной в Дрезден (1733) [19, 42–43; 26, 237].

В «Гольдберг-вариациях» также заметно влияние «смешанного вкуса» — этим объясняется разнообразие представленных в цикле стилей, жанров и форм, его *энциклопедичность*. *Французский* стиль характеризуется в цикле обилием украшений (Ария, вар. 10, 14, 16 и др.), пунктирного ритма (вар. 16 «Увертюра»; Примеры 3, 4). *Итальянский* более всего чувствуется в виртуозных вариациях токкатного типа (вар. 5, 8 и др.) со скачками и перекрещиваниями рук в манере Скарлатти (Пример 5). Влияние модного *польского* стиля ощущается, как отмечалось, в появлении элементов полонеза (вар. 1, 12 и др.). Наконец, *немецкий* стиль проявляется в использовании контрапунктической техники (ряд канонов, а также имитационность в вар. 2, 10, 16, 22 и др.; Пример 6). Есть в произведении и черты приобретающего популярность среди баховских современников *галантного (или предклассического) стиля*, проявляющегося в периодичности строения тем, простоте и напевности мелодий (Ария, вар. 10 и др.).

3

Ария



4

Вариация 16. Увертюра



5

Вариация 5



6

Вариация 22. Alla breve



Влияние Дрездена обнаруживается в «Гольдберг-вариациях» и на других уровнях. К примеру, идею использования последовательности интервальных канонов, восходящих поступенно, Бах мог позаимствовать из одного дрезденского источника — манускрипта Я. Д. Зеленки [23, 177–185]<sup>13</sup>. Отметим также и *мелодическое* сходство «Гольдберг-вариаций» с произведениями двух баховских современников, музыка которых часто исполнялась в Дрездене, — И. И. Кванца и Г. Ф. Телемана<sup>14</sup>. Речь идет, прежде всего, о мелодическом рисунке сонаты Арии BWV 988/1, первый мотив (двутакт) которой сравнивают с *Andante* из сонаты G-dur для скрипки или флейты и continuo Телемана TWV 41:G8 (ср. Примеры 3 и 7; сходство и в выборе тональности), а также с *Affettuoso* из сонаты для флейты и continuo Кванца QV 1:159 (Пример 8).

7 Телеман. Соната G-dur для скрипки или флейты и continuo TWV 41:G8. Andante



8 Кванц. Соната для флейты и continuo QV 1:159. Affettuoso



Мелодия и фактура **вариации 3** также схожа с некоторыми произведениями Телемана и самого Баха (ср. Примеры 9–12)<sup>15</sup>:

9 Бах. «Гольдберг-вариации». Вар. 3 (1741)



<sup>13</sup> Рукопись содержит двадцать интервальных канонов. 11 канонов, расположенных в *восходящем* порядке от унисона до октавы, Зеленка скопировал у своего венского учителя по композиции — И. Й. Фукса. К ним он приписал 9 канонов собственного сочинения в *нисходящем* порядке (ZWV 191, ок. 1721). Бах и Зеленка были хорошо знакомы (это отмечает Форкель [6, 74]), и Иоганну Себастьяну вполне мог быть известен данный манускрипт.

<sup>14</sup> Кванц долгое время работал в Дрездене как флейтист и гобоист (сначала в оркестре городской капеллы, затем в придворном оркестре и придворной капелле). Телеман в Дрездене не работал, однако его музыка часто звучала там — видимо, она пришлась публике по вкусу (см. [22, 379]).

<sup>15</sup> Если Бах действительно был знаком с этими сочинениями, то это знакомство, скорее всего, состоялось именно в *Дрездене*, где активно исполнялась музыка и Кванца и Телемана.

10

Бах. Клавирный концерт f-moll BWV 1056. Largo  
(1736–37, исп. ок.1738; трансп. в G-dur)

11 Телеман. Концерт для гобоя (или флейты) TWV 51:G2. Andante. (ок. 1712–1716)

12

Телеман. Соната G-dur для флейты и continuo TWV 41:G9  
Cantabile (дата соч. неизв.)

Итак, именно атмосфера космополитичного Дрездена является ключом к разгадке стилистического разнообразия в «Гольдберг-вариациях». При этом тяготение к энциклопедичности, возрастание роли контрапунктической и вариационной техник, структурированность и выстроенность сближают «Гольдберг-вариации» с монотематическими произведениями *позднего* периода творчества Баха («Музыкальным приношением», Каноническими вариациями, Четырнадцатью канонами BWV 1087, «Искусством фуги»). Всё это говорит о том, что BWV 988 в своем *окончательном виде* вряд ли были сочинены задолго до их публикации в 1741 году<sup>16</sup>.

Что же касается названия «Гольдберг-вариации», то оно (благодаря своей компактности и характерности) настолько прочно закрепилось за этим произведением, что заниматься сейчас его принудительным «переименованием» в аутентичное «Ария с различными вариациями» было бы бессмысленно. А может быть, именно история Форкеля и придает баховскому сочинению загадочность и неповторимый шарм, вот уже много лет притягивающие к нему музыкантов всего мира?

<sup>16</sup> Как отмечает Кр. Вольф, «общая стилистическая ориентация [BWV 988] наводит на мысль, что вариационный цикл сформировался вскоре после *Clavier-Übung III*, то есть около 1740 года» [27, 212].



## Использованная литература

1. *Бах И. С.* Ария с вариациями BWV 988 (Гольдберг-вариации) / Подг. уртекста, вступ. ст. и комм. Т. Шабалиной. СПб.: Композитор, 2007. 112 с.
2. *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия: Дневник путешествий 1772 года по Бельгии, Чехии, Германии и Голландии. М.–Л.: Музыка, 1967. 292 с.
3. Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество. Собрание документов / Сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. В. Ерохина. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, Издательский дом «Галина скрипсит», 2009. 600 с.
4. *Ландовска В.* О музыке / Пер. с англ. А. Майкапара. М.: Классика-XXI, 2005. 366 с.
5. *Милка А., Шабалина Т.* Занимательная бахиана. Выпуск 2: О знаменитых эпизодах из жизни Иоганна Себастьяна Баха и некоторых занятых недоразумениях. СПб.: Композитор, 2001. 304 с.
6. *Форкель И.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. В. Ерохина. М.: Классика-XXI, 2008. 128 с.
7. *Шабалина Т.* Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999. 440 с.
8. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2004. 816 с.
9. *Bach Handbuch* / Hrsg. von K. Küster. Kassel, Basel u. a.: Bärenreiter, 1999. 997 S.
10. *Breig W.* Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk // Archiv für Musikwissenschaft 32/4. 1975. S. 243–265.
11. *Bukofzer M.* Music in the Baroque Era — From Monteverdi to Bach. New York: Norton, 1947. 489 p.
12. *Butler G.* Neues zur Datierung der Goldberg-Variationen. Bach-Jahrbuch. 1988. S. 219–223.
13. *Dürr A.* Johann Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037 // Bach-Jahrbuch. 1953. S. 51–80.
14. *Emery W.* Schmid and the Goldberg // Musical Times. 105. 1964. P. 350.
15. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtliche Werke. Kritische Bericht. S. V. B. 2 / Hrsg. von Chr. Wolff und W. Emery. Leipzig, 1981.
16. *Marshall R.* Bach the Progressive: Observations on His Later Works // Musical Quarterly 62/3. 1976. July. P. 313–357.
17. *Marshall R.* The music of Johann Sebastian Bach: the sources, the style, the significance. New York: Schirmer Books, 1989. 375 p.
18. *Niemöller H. H.* Polonaise und Quodlibet. Der innere Kosmos der Goldberg-Variationen // Musik-Konzepte. 42. 1985. S. 6–28.
19. *Paczkowski S.* On the role and meaning of the polonaise in the Mass in B minor by Johann Sebastian Bach as exemplified by the Aria «Quoniam tu solus sanctus» // International symposium «Understanding Bach's B-minor Mass». Discussion book. Vol. 1. Belfast: School of Music & Sonic Arts, 2007. P. 33–51.
20. *Quantz J. J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752. 334 S.
21. *Rubin N.* Johann Gottlieb Goldberg // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. Vol. 10. London, 2001. P. 93–94.
22. *Swack J.* On the Origins of the *Sonate auf Concertenart* // Journal of the American Musicological Society. 46. 1993. P. 369–414.
23. *Tomita Y.* Bach and Dresden: A new Hypothesis on the Origin of the Goldberg Variations // Music and theology. Essays in honor of Robin A. Leaver / Ed. by D. Zager. Lanham, 2006. P. 169–191.
24. *Tomita Y.* The Goldberg variations. CD liner note for BIS-CD-819. URL: <http://www.music.qub.ac.uk/~tomita/essay/cu4.html>. 1997 (дата обращения 2.12.2010).
25. *Williams P.* Bach, the Goldberg Variations. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 112 p.
26. *Williams P. J. S.* Bach: a life in music. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 405 p.
27. *Wolff Chr.* Bach: Essays on His Life and Music. Cambridge, London: Harvard University Press, 1991, 41999. 461 p.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

*События в жизни и творчестве Баха, связанные с Дрезденом*

- Осень 1717 — соревнование в Дрездене с Луи Маршаном
- 19–20.09.1725 — выступление Баха с органными концертами в церкви Св. Софии в Дрездене
- 12.05.1727 — исполнение специально написанной кантаты в честь дня рождения курфюрста во время посещения им Лейпцига<sup>1</sup> (BWV Anh. I 9 *Entfernet euch, ihr heitern Sterne*<sup>2</sup>).
- 03.08.1727 — исполнение кантаты в Лейпциге на торжествах в честь именин курфюрста (BWV 193a)
- 17.10.1727 — исполнение «Траурной оды» в Лейпциге в связи с кончиной жены курфюрста Кристианы Эберхардины (BWV 198)
- 14–21.09.1731 — выступление с органными концертами в церкви Св. Софии в Дрездене
- 03.08.1732 — исполнение кантаты в Лейпциге в честь именин курфюрста (BWV Anh. I 11)
- 23.06.1733 — дебют Вильгельма Фридемана Баха в Дрездене как органиста в церкви Св. Софии
- Июль 1733 — поездка в Дрезден
- 27.07.1733 — подача первой петиции в канцелярию курфюрста Саксонского, послание исполнительских партий *Missa* с посвящением Августу III
- 03.08.1733 — исполнение кантаты в Лейпциге в честь именин Августа III (BWV Anh. I 12)
- 5.09.1733 — исполнение кантаты в Лейпциге в честь дня рождения курпринца Саксонского Генриха Кристиана (BWV 213 «Геркулес на Распутье»)
- 08.12.1733 — исполнение кантаты в Лейпциге в честь дня рождения курфюрстины Саксонской Марии Йозефы (BWV 214 *Звучите же трубы, шумите литавры!*)
- 19.02.1734 — исполнение кантаты в Лейпциге в честь коронации Августа III как короля польского в Кракове (BWV 205a *Шуми, неприятель*)
- 05.10.1734 — исполнение кантаты в Лейпциге на праздновании годовщины выборов Августа III как короля Польского (BWV 215)<sup>3</sup>.
- 03.08.1734 — исполнение кантаты в Лейпциге в честь именин курфюрста (BWV 207a)
- 07.10.1736 — исполнение кантаты в Лейпциге в честь дня рождения курфюрста (BWV 206)
- 27.09.1736 — подача второй петиции в королевскую канцелярию
- Ноябрь 1736 — поездка в Дрезден
- 19.11.1736 — присвоение Баху титула курфюрстско-саксонского придворного композитора
- 01.12.1736 — органнй концерт в церкви Богородицы в Дрездене
- Май 1738 — поездка в Дрезден
- 28.04.1738 — исполнение кантаты в Лейпциге в честь курфюрста Саксонского Фридриха Августа II и его семейства (BWV Anh. 13)
- Ноябрь 1741 — поездка в Дрезден; визит к графу Кайзерлингу
- 03.08.1742 — исполнение кантаты в Лейпциге в честь именин курфюрста

<sup>1</sup> Бах руководит исполнением под окнами ратуши, где остановился курфюрст.

<sup>2</sup> Сохранился только текст этой кантаты.

<sup>3</sup> Приезд в Лейпциг Августа III отмечается праздничными пушечными залпами. В 9 часов вечера Бах руководит на Рыночной площади исполнением *Abendmusik* с трубами и литаврами.

**Константин ЗЕНКИН**

## О СМЫСЛООБРАЗУЮЩЕЙ РОЛИ ЖАНРА В МИРЕ ШОПЕНА. РЕФЛЕКСИЯ ВРЕМЕНИ КАК СУЩНОСТЬ ШОПЕНОВСКИХ БАЛЛАД

Сейчас уже вряд ли вызовет сомнение тот факт, что в творчестве «классического» Шопена — последователя Баха и Моцарта — специфика нового, романтического мышления проявилась с особой силой, последовательностью и полнотой. На этапе зрелости и цветения музыкального романтизма, ярчайшим представителем которого был Шопен, традиционное соотношение общего и индивидуального пересматривается в пользу последнего; и в силу этого все категории, относящиеся к сфере общего, обретают в новой системе несколько иное значение и роль.

Жанр — важнейшая из таких категорий. На протяжении веков жанр являлся одним из наиболее очевидных «мостиков» между миром музыки и всем немusicalным миром и одним из важнейших факторов формирования смысла музыки. В доромантической «системе заказов» жанр выступал как условие работы композитора, как важнейший элемент задания, определявший обстановку исполнения, особенности музыкальной коммуникации, а следовательно, в самом общем плане — и характер музыки, ее «этос». Смысл жанра нередко мог запечатлеться в различных структурных особенностях музыки, которые можно рассматривать как внеиндивидуальные элементы музыкального языка и специфические черты формы (недаром в XIX веке слово «форма» нередко применялось как синоним жанра).

Переворот, осуществленный романтиками в первой половине XIX века, был связан с отказом от «готовых слов» риторической культуры, со стремлением к «непосредственному» схватыванию и чувства, и внешнего мира, и привел к новому статусу жанра в искусстве. Для романтиков не жанр и стиль эпохи являются исходными моментами, а индивидуальный замысел и индивидуальный авторский

---

*Зенкин Константин Владимирович* — доктор искусствоведения, проректор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского по научной и творческой работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки

стиль. Отмечу две тенденции этого переворота в отношении роли жанра, которые в своем предельном проявлении привели к следующим последствиям.

Первое: жанр перестал быть условием работы (если только композитор сам не ощущал его в качестве условия) и стал фактором формирования индивидуализированного, неповторимого замысла. С этим связано и появление новых жанров в музыке XIX века, и широкое применение жанровых гибридов, и увеличение веса и значения внежанровых произведений.

Вторая тенденция касается смыслообразующей роли жанра не в отношении произведения и его формы *как целого*, а в отношении отдельных музыкальных мыслей — тем, мотивов etc. Отказ от риторических «готовых слов», которыми широко пользовались композиторы доромантической эпохи, повлек за собой активизацию типических интонаций жанра. Жанровые интонации, взятые не только из предшествующей композиторской традиции, но и как бы из самой жизни, свели к минимуму условность выражения (в той или иной мере присущую любому языку) и дали больший простор индивидуализации авторского стиля.

К тому же необходимо учесть, что смысл музыки до позднего романтизма включительно никогда не был исключительно, «собственно» музыкальным — имманентно музыкальный смысл всегда порождал окружающее его поле внемузыкальных ассоциаций и органично переходил в сферу немзыкального. Способы и инструменты данного перехода менялись от барокко к романтизму, и в XIX веке метод жанровых ассоциаций стал носителем как программных значений музыки, так и скрытой (необъявленной) программности. О последней в один голос говорили едва ли не все композиторы-романтики: Шуман, Шопен, Чайковский, Григ, Рахманинов, Малер.

Остановимся на первой тенденции. Известно, что, в отличие от некоторых других композиторов-романтиков, Шопен новых жанров почти не создавал. Однако романтическое преобразование уже существующих жанров в неповторимом шопеновском мире впечатляет ничуть не меньше!

Обратимся к жанрам, которые в отношении образного содержания почти не фиксированы, — к прелюдиям и этюдам. Константами этих жанров является, пожалуй, только лишь их тренировочная, учебная, техническая роль. Но всё же и до Шопена между прелюдией и этюдом существовали определенные различия. Так, этюды, сочиненные Клементи, Черни, Крамером, представляли собой довольно развернутые миниатюры, предназначенные для овладения каким-либо определенным техническим приемом. Прелюдии, написанные Клементи, Гуммелем, Мошелесом и другими, также имели чисто тренировочное значение, но отличались от этюдов меньшими размерами и, при этом, наличием контрастов в фактурном рисунке и типах движения, а также (чаще всего) объединенностью в цикл, включающий все двадцать четыре тональности. Дело, по-видимому, в том, что, в отличие от этюдов, ставящих чисто пианистические задания, дошопеновские прелюдии служили также для овладения техникой модуляции в родственные тональности, что в эпоху рубежа XVIII–XIX веков было важной частью воспитания пианистов-импровизаторов.

Что же делает Шопен? Он не только насыщает этюды и прелюдии глубоким художественным содержанием и ценностью (ориентируясь как на инструктивные прелюдии своих предшественников и современников, так и, в особенности, на прелюдии И. С. Баха). Но, что особенно примечательно, он сублимирует отмеченные технические особенности жанров этюда и прелюдии и развивает их до особенностей художественно-эстетических и музыкально-смысловых.

Основываясь на единстве фактурно-технического приема, Шопен создает свои этюды как миниатюры в высшей степени монолитные (только в трех этюдах имеется контрастный тематический материал), отличающиеся высшей гармонией формы (именно в композиции этюдов особую роль играет принцип золотого деления, что придает ей особую завершенность и полноту). Подавляющее большинство этюдов Шопена — это плавное, постепенное развертывание единого состояния, доведение его до кульминации и разрешение.

Прелюдии Шопена, наоборот, отличаются афористичностью и внутренней напряженностью, конфликтностью развития. «Сжатая» композиция прелюдий, как правило, обретает черты векторно направленного процесса (подробнее это будет показано несколько позже). В отличие от своих предшественников Шопен не предписывает исполнять свои прелюдии *attacca*. Но даже при композиционной отделенности соседних прелюдий они образуют единый цикл со сквозным развитием исходного контраста, данного в первой паре пьес (C-dur — a-moll), постоянно направленным к новому качеству и трансформации в каждой следующей паре прелюдий. Таким образом, Шопен не просто использует «память жанра», но умножает ее и, можно сказать, «возводит в степень»<sup>1</sup>.

Особый интерес представляет предыстория шопеновских жанров баллады и скерцо, как и их трансформации, произведенные Шопеном. Эти одночастные «поэзные» композиции, отличающиеся особой свободой формы, имели совершенно различные истоки. Дошопеновская баллада — вокальный жанр, по сути — большая песня, контрастные разделы которой отражают движение поэтического сюжета. Шопен, вдохновленный балладами Мицкевича, но не объявляющий программ своих баллад, создает иллюзию присутствия литературного сюжета при помощи жанровых трансформаций тем и нарастающей интенсивности развития. Закономерности поэтической баллады — переход от неторопливо-повествовательного тона к насыщенно-драматическому — отразились у Шопена в движении от вокально-речевой интонации к абсолютно новому качеству — бурным, неистовым кодам, сравнимым с этюдами. Но самое интересное, что при отсутствии поэтического текста Шопен нашел способы (в каждом случае разные!) создать иллюзию сюжетности, музыкально конструируя различные временные модусы в их контрастах и взаимопереходах, о чем подробнее будет рассказано ниже.

Скерцо Шопена, напротив, в соответствии с памятью жанра, всегда имеют инструментальную основу. При этом форма классического скерцо — симметричная трехчастная композиция с трио — также преобразуется Шопеном (особенно во втором и третьем скерцо) в направлении quasi-сюжетной векторности развития. А контраст между крайними, основными разделами и Трио Шопеном доводится до масштабов романтического двоемирия. В своих скерцо Шопен также виртуозно играет со временем, но иначе, чем в балладах, где наиболее актуальным стало взаимодействие прошлого и настоящего. В скерцо иная смысловая конструкция: если крайние разделы — это само движение, безостановочный бег времени, то основные срединные темы — полярная противоположность, а именно — покой, медитативное пребывание как бы вне времени — переживание непрерывно длящегося момента. Таким образом, ведущая конструктивно-смысловая антитеза шопеновских скерцо выглядит следующим образом: время, выраженное как

<sup>1</sup> Введенное в научный обиход М. Бахтиным понятие «память жанра» подразумевает информацию об условиях бытования, а часто и о смысловом поле жанра, которое могло быть более или менее фиксированным и иметь различный диапазон значений (см.: [1, 178–179]).

внешнее движение, — по контрасту к внутреннему, психологическому времени покоя, созерцания, устремленного в идеальное вневременное.

Можно было бы также проследить, как Шопен развивает качества, изначально заложенные в жанрах полонеза, мазурки, ноктюрна. Но перейдем к другой отмеченной тенденции и посмотрим, как жанр становится смыслообразующим фактором на уровне единиц речи, и как Шопен завершает формирование романтической системы жанровых интонаций.

Цикл прелюдий ор. 28 обычно называют «энциклопедией» жанров и образов музыки Шопена. Многое здесь лежит на поверхности и не требует специального анализа. Но нас сейчас интересуют не простые и очевидные примеры отражения конкретных жанров — например, жанра мазурки в Прелюдии A-dur или похоронного марша в Прелюдии c-moll. Для утонченного, изысканного мира Шопена более характерны жанровые ассоциации — иногда едва уловимые, как и синтезы самых разных жанров в одновременности.

Посмотрим с этой точки зрения на Прелюдию a-moll. Это одна из тех прелюдий, где доминирует вокально-речевая интонационность, а фортепианное (собственно прелюдийное) образует почти непрерывный диссонантный фон. Впрочем, это не только фон, не аккомпанемент «песни без слов» (как это часто бывает в музыке романтиков), а участник диалога и, следовательно, действующая сила конфликта в данной прелюдии.

Первый мотив Прелюдии, звучащий в главном, мелодическом голосе, — характерная для Шопена вопросительная интонация, сразу же определяющая жанр данной мелодии как слияние песенности и декламации (речитатива), как *переход* одного в другое. Такой жанровый синтез свидетельствует о типе выразительности, связанном с напряженным, неторопливым раздумьем, с рассказом о трагических событиях. Не случайно данный мотив (нисходящая кварта и восходящая терция) встречается и играет ключевую роль в балладах Шопена, в Фантазии f-moll, во многих мазурках, близких балладному тону высказывания. Поэтому можно определить начальный мотив не только как вокально-речитативную интонацию (это определение слишком общее), но, в условиях стиля Шопена, как интонацию балладную, которая фактически и стала «темой» Прелюдии a-moll. Здесь мы возвращаемся к вопросу об особенностях — даже не жанра прелюдии, а такого уникального жанрово-стилевого явления, как *прелюдии Шопена*; к вопросу об интенсивном внутреннем развитии в этих прелюдиях, в большинстве которых в одном мгновенье может быть заключена грандиозная драма.

Итак, тема Прелюдии a-moll — мотив-вопрос из трех звуков — вопрос, в котором уже слышится обреченность и предопределенность нисхождения.

Вторая фраза, ответ, — это уже развитие темы, к которой прибавляется всего один звук сверху (точнее, вместе с форшлагом — два), а последний звук повторяется в пунктирном ритме. Данное повторение усиливает речитативные черты и, кроме того, впервые в этой прелюдии вводит жанровые признаки марша. Подчеркну, что речь идет не о маршевом облике ля-минорной Прелюдии, а только лишь о тонкой жанровой ассоциации, о «тени» марша в контексте трагического монолога-раздумья. Именно Прелюдия a-moll содержит смысловые истоки таких разных маршей, как прелюдии E-dur и c-moll.

Повторяющийся звук «си» в этой Прелюдии является прообразом Прелюдии E-dur. Но это еще не всё: в самом окончании Прелюдии a-moll звучат три аккорда в E-dur, создающие новое качество (итог) — новую краску, новый жанровый элемент — хорал, звучащий как голос свыше.

Впоследствии сочетание черт марша, хорала и прелюдийного фигуративного движения создает уникальный, подобно фантастическому видению, образ Прелюдии E-dur. Проследим кратко за дальнейшей судьбой этого образа. Он возобновится в средней, минорной части Прелюдии Des-dur, но только без торжественного покоя ми-мажорной Прелюдии. Драматическая напряженность звучания уже почти вплотную подводит к похоронному маршу Прелюдии c-moll.

Симптоматично, что разговор о характерных, концентрированных знаках жанра естественно привел нас к картине движения музыкального смысла, развития, выявления своего рода музыкальной (интонационной) драматургии — тех качеств, которыми Шопен наделяет жанр прелюдии, развивая присущие ему качества. Мы обнаруживаем жанрово-смысловое развитие в пределах одной прелюдии и — в масштабах всего цикла, который, в отличие от циклов этюдов, представляет собой направленный процесс.

Конечно, в прелюдиях шопеновский метод полижанровых ассоциаций проявился особенно выпукло — в силу особой, повышенной концентрации смысла, а также в силу образной универсальности жанра прелюдии. Однако и в условиях более «обычного» способа высказывания, и в рамках жанров с достаточно фиксированным типом выразительности, везде в музыке Шопена действует тот же метод. Для примера обратимся к ноктюрнам. В отличие от прелюдий, романтический ноктюрн (в его зрелой, шопеновской форме) обладает значительно большим постоянством музыкального образа. Напомню, что этот типический облик ноктюрна характеризуется вокальной мелодией, но не чисто песенной, а с характерными для итальянского оперного *bel canto* колоратурами, отраженными в культуре бриллиантного пианизма. Непременной чертой шопеновских ноктюрнов стала «воздушная», педально-обертонная фигурация, создающая ощущение широкого, мягко обволакивающего пространства. Именно такой комплекс выразительных средств стал важнейшим символом романтического идеала — и для самого Шопена (наиболее лирические темы сонат, баллад, прелюдий Fis-dur и Des-dur), и для его последователей от Листа до Рахманинова.

Но если мы вслушаемся в каждый из шопеновских ноктюрнов, то увидим, что в рамках описанного типа он обладает дополнительными жанровыми ассоциациями, которые каждый раз образуют совершенно неповторимый синтез. К примеру, в ноктюрнах №№ 2 (Es-dur) и 3 (H-dur) ощутимы черты вальсовости, в № 4 (F-dur) — скрытая, неуловимо-призрачная хоральность; в № 8 (Des-dur) — баркарола. В № 6 (g-moll) начало мелодии сразу с каденционного оборота, а затем — совпадение конца построения с началом следующего — свидетельствуют о балладности (что полностью подтверждается и необычной, «открытой» формой этого ноктюрна, и разнообразием использованных жанров — от мазурки до хорала).

В ноктюрне № 7 (cis-moll) скованность мелодии, необычная для данного жанра, повторения одного звука — привносят оттенок речитативности. Спешу подчеркнуть, что сама мелодия — ни в коем случае не речитатив (последний почти в чистом виде появится только перед репризой), а именно легкая «тень» речитатива, которая легла на кантиленную мелодию, сообщив ей черты баллады — трагического монолога (но с иным жанровым спектром, чем в предыдущем ноктюрне).

Еще один вариант балладного жанрового спектра — в ноктюрне № 13 (c-moll), где эффект рассказа о прошедших событиях создается благодаря слиянию ноктюрновой, как бы повествующей мелодии и мерной маршевой поступи, которая в данном контексте символизирует течение времени.

Дополнительным подтверждением системности шопеновского языка может служить то обстоятельство, что похожий спектр позже проявится в Фантазии *f-moll*: ритм марша и уже знакомый нам вопросительный речитативно-балладный мотив. Однако отмеченное родство не делает образы Фантазии и Ноктюрна *c-moll* однотипными. Игра тончайшими жанровыми ассоциациями в музыке Шопена поистине всепроникающа. Даже при максимальной жанровой определенности Прелюдии *A-dur* (ясно, что это мазурка) Л. Мазель увидел здесь словно «тающие» в вышине аккорды хорала [4, 223]. Возможно, это преувеличение: ведь аккордовый склад весьма характерен и для танцевальной бытовой музыки. Однако преувеличение Мазеля («совмещение столь далеких жанров») показательно: шопеновская интонация заставляет себя воспринимать именно так: с установкой на неисчерпаемую глубину смысла, его потенциальность. Интонация Шопена есть максимальное заострение специфики романтического выражения: это не «готовое слово» из словаря, а генератор неповторимого смысла, возникающего «на пересечении» множества жанровых ассоциаций.

Особые требования перед композитором ставил жанр баллады — квинтэссенция романтического синтеза искусств в рамках фортепианной музыки. Шопен не ограничивается здесь созданием образа повествования о далеких таинственных событиях. Польский романтик достигает значительно большего: углубляя смысл собственно музыкальной интонации, без помощи слова, программы и т. п., он создает композиционные структуры, адекватные временной многозначности литературно-поэтических произведений, разводя время реального звучания с «сюжетным» временем и создавая разнонаправленные, разнотемповые временные потоки.

Как и все романтики, Шопен исходит из классической концепции времени как непрерывного, логически связанного и направленного процесса, в котором, однако, постоянно оформляются структуры, моделирующие ощущение *настоящего* момента в большей степени, чем непрерывной смены прошлого — настоящим, а настоящего — будущим. На эту тему имеется известное высказывание Стравинского о музыке как единственной возможности чувствовать настоящее<sup>2</sup>. Классическая форма, своей высшей формы достигшая у Моцарта, — не только развитие во времени, но и quasi-пространственная симметричная конструкция, существующая фактически во времени, но по смыслу отчасти и как бы *вне* времени.

В доромантической музыке, как правило, движение мелодической фразы во времени в конечном счете представляло или как одномоментный рисунок (в музыке барокко), или как одна, неделимая фраза — высказывание. У Шопена, как и других романтиков, наоборот, даже момент настоящего времени, часто даже отдельный звук, воспринимается как процесс: он проживает свою жизнь, и мы слышим, как сквозь этот звук течет время.

Подчеркнутое внимание к движению, наполняющему каждый момент, ярко проявилось в современной Шопену живописи. Друг композитора, Эжен

<sup>2</sup> «Музыка — единственная область, в которой человек реализует настоящее. Несовершенство природы его таково, что он обречен испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего и не будучи никогда в состоянии ощутить как нечто реальное, а следовательно и устойчивое настоящее. Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем» (разрядка И. Ф. Стравинского; цит. по: [3, 149]).



Делакруа, говорил, что художник должен уметь нарисовать человека, падающего с четвертого этажа. Живопись Делакруа дает множество примеров такого рода. Или, к примеру, на картине Т. Жерико «Скачки, или Дерби в Эпсоме» лошади кажутся неестественно вытянутыми, если воспринимать их в статике, и совершенно естественными, если представить их стремительный бег. Но этого мало! Четыре лошади, ни одна нога которых не касается земли, образуют одну устремленную линию. Таким образом, картина фиксирует не отдельный момент, выхваченный из движения, но само движение тел во времени! Это новое ощущение континуального, непрерывного движения, неделимого на «атомы времени», нашло в музыке Шопена самое полное выражение.

Можно было бы много говорить о том, как благодаря всему комплексу пианистических средств: туше, педали, романтическому *tempo rubato*, новому чувству кантилены как бесконечной мелодии etc. у Шопена утвердилось не «корпускулярное», а непрерывно-«волновое» ощущение звука и звучания во времени. Но я сделаю акцент на другом аспекте: как это новое, романтическое чувство времени распространяется на композицию целого произведения.

Из всех крупных форм Шопена новое чувство времени сильнее всего проявилось в балладах (а среди миниатюр — пожалуй, в прелюдиях). В русском музыковедении баллады Шопена неоднократно рассматривались с точки зрения нетипичности их композиции. Так, Л. Мазель сформулировал закономерности построения всех четырех баллад — причем эти закономерности обнаружилось не в композиционных схемах (как обычно в классификациях классических форм), а в особенностях процессуально-динамического развития баллад.

Напомню кратко выводы Мазеля. Формы всех четырех баллад разные и сильно индивидуализированные, но общее в них — это логика драматургического процесса: от лирического, созерцательного, неторопливого повествования и сопоставлений контрастных разделов — через нарастание непрерывности развития с перевоплощением образов — к бурному, активному концу. Такая логика «формы как процесса» (выражение Б. Асафьева) позволила Мазелю провести параллель с развитием литературного сюжета, в котором темы-«герои» трансформируются, меняют характер, попадают в новые ситуации и, наконец, приходят к финалу, чаще всего катастрофическому [4, 164, 207].

Словом, процесс, активно направленный к самому концу произведения, к новому качеству образа, берет «верх» (первенство) над симметричной уравновешенной формой классического типа, в которой, наоборот, архитектурность преобладает над необратимостью времени. Усиление процессуальности в ощущении времени — важнейшее качество романтической музыки и всего искусства.

Вторая примечательная особенность — субъективизм в конструировании времени. В романтической музыке за контрастом темпов стоит, как правило, нечто более глубинное — и даже способ взгляда на мир: стремительный поток событий может сменяться состояниями внешнего покоя, погруженности в себя, неторопливого внутреннего созерцания. Субъективизм проявляется не только в ощущении времени, в сменах взгляда на время, но и в том, что авторская воля может свободно менять местами прошлое, настоящее и будущее. А значит, причинно-следственные связи событий остаются скрытыми, точнее — переходят во внутренний, не полностью высказанный план. Конечно, это специфически литературный прием. Может ли он быть применен в музыке? По логике вещей, вроде бы — нет, так как в музыке нет событий, кроме самих звуков, течение

которых из прошлого в будущее совершенно однозначно, строго закреплено и вряд ли допускает какие-то дополнительные интерпретации. Но благодаря оригинальности мышления Шопена это оказалось возможным. Классическая форма выработала свои утонченные логические механизмы организации времени, и Шопен использовал их совершенно по-новому. Не случайно это произошло с наибольшей выразительностью и очевидностью именно в балладе — жанре, возникновение которого было инспирировано литературными впечатлениями и ассоциациями. Причем, как я попытаюсь показать, игра со временем и перемещения во времени — это нечто большее, нежели субъективная интерпретация или впечатление, а в некоторых случаях, пожалуй, свойства самой музыкальной структуры. Я сделаю акцент на Первой балладе, где впервые и очень ярко проявилась специфика мышления Шопена.

Уникальный эффект создается уже в самом начале Баллады. Ее небольшое вступление создает образ неторопливого рассказа, воспоминания — пока еще только образ... Но вот звучит каданс вступления: «вопрос» на субдоминанте, доминанта и тоника. А где начинается главная тема? Конечно, с каденционного доминантсептаккорда, что Шопен заботливо подчеркивает двойной чертой, «разрезающей» каденцию в том месте, где никакой границы разделов вроде бы быть не может! Но в итоге получается, что именно каданс — то есть заключение, *конец* — стал импульсом, *motto*, исходным материалом главной темы.

О чем говорит такая структура? О том, что мы застали самое окончание какого-то процесса, его итог (а о том, что мы вошли в процесс «с полуслова», красноречиво говорит начало с неаполитанской гармонии); и именно этот итог стал импульсом всего последующего рассказа. Это впечатление, продиктованное рассмотренной структурой, подтверждается и необычной конструкцией всей главной темы: ее исходный мотив (каданс) постоянно повторяется, как будто мысль, развиваясь, не может от него «оторваться» и все время возвращается к тому прошлому, из которого она вырастает.

Таким образом, главная тема воспринимается как «послесловие» к предшествующему кадансу и его развертывание. С точки зрения формы и функций ее разделов происходят парадоксальные вещи:

1. Вступление — это каданс, завершение чего-то, что произошло, но не звучало.

2. Главная тема, продолжающая (сначала повторяющая и воспроизводящая) этот каданс, а затем его развивающая — по сути дела — «кода» того процесса, который не звучал и от которого мы слышали только завершение. Такая структура позволяет заключить, что главная тема может быть понята как послесловие, подытоживание того, что произошло до начала звучания!

Последующее развитие начавшейся игры со временем связано с драматургией всей Баллады и неизбежно требует рассмотрения ее композиционной структуры. В русском музыковедении существуют две точки зрения на композицию Первой баллады. Традиционная концепция принадлежит Мазелю и определяет Балладу как очень свободную сонатную форму с целым рядом особенностей, нетипичных для классиков [4, 174]. Но такое понимание оказалось недостаточным.

Другое понимание было изложено Ю. Холоповым в его лекциях о Шопене (пока не опубликованных). Холопов категорически возражал против определения формы Баллады как сонатной, поскольку в ней нет настоящей разработки с присущим этому разделу особым типом развития — мотивным вычленением.

Сейчас я не стану вести дискуссию по проблемам сонатной формы, отмечу только, что, по мнению Холопова, Первая баллада строится как совокупность законченных разделов — как бы отдельных пьес, объединенных некоторыми общими темами. Конечно, такая трактовка не менее недостаточна, чем первая, но в некоторых случаях она более тонко определяет специфику и значение отдельных разделов Баллады.

Первый из таких примеров — определение композиционной функции темы, следующей сразу после главной (ускоряющееся вальсовое движение, приводящее к быстрым, драматичным пассажам). Согласно традиционной версии, это — связующая тема. Однако Холопов обращает внимание на то, что ее тонально-гармоническое строение не соответствует связующей функции. В самом деле, задача связующей темы — осуществить модуляцию из главной тональности в побочную. Здесь же этого не происходит: на протяжении всей «связующей» темы с нарастающей мощью и определенностью утверждается тоника (соль минор), а переход в тональность побочной темы происходит в самый последний момент, уже после того, как «связующая» завершилась.

Что дает такая особенность? Благодаря ей «связующая» тема воспринимается как дополнение, *кода* к главной (о чем и говорил Холопов). Именно такое понимание прекрасно согласуется, во-первых, с тем, что прозвучало на грани вступления и главной темы, а во-вторых, с композицией всей Баллады. Как я говорил, уже главная тема формируется как «кода» к вступлению, как послесловие. В таком случае облик «связующей» темы выразительно подтверждает заключительный, итоговый характер всего начала Баллады. Дополнение к главной теме — быстрая «связующая» — первый раз в Балладе намечает саму финальную драму, рассказ о конце которой прозвучал во вступлении.

Таким образом, всё, что звучит до темы в Es-dur, представляет собой прообраз целой Баллады в миниатюре — в «сжатом», еще не полностью развернутом виде — первый круг погружения в минувшую драму. Следующий, второй круг — это и будет вся Баллада. Подвижная *кода* к главной теме является прообразом будущей *коды* Баллады, дающей полную картину происшедшей грандиозной катастрофы.

Конечно, всё сказанное представляет собой упрощенную схему. И тем не менее, вряд ли можно отрицать, что в формообразовании Первой баллады действует принцип, нечасто встречающийся в классико-романтической музыке — принцип проекции. Разумеется, эта проекция не столь буквальна, как, например, в формульной технике Штокхаузена; она — скорее ассоциативна. В самом начале (во вступительном кадансе) уже дан итог драмы, который затем дает две проекции на векторно направленное время. Первая проекция — пока еще, в основном, рассказ о прошлом — послесловие к нему (буквально «растягивание» прошлого), который мало-помалу начинает обнаруживать в себе признаки действия. Вторая проекция начинается сразу после «коды» первой — с побочной темы Es-dur. Эта тема — зазвучавший романтический идеал как таковой, развитие и судьба которого и составляют содержание Баллады. Три проведения побочной темы (Es-dur — A-dur — Es-dur) образуют особую целостность внутри Баллады. Здесь особенно примечательно, что эта целостность перекрывает грани разделов в их привычном, традиционном понимании: первое проведение — еще в экспозиции, второе — в среднем разделе. Что же касается репризы, то ее обычно считают зеркальной, однако по сути дела она оказалась уничтоженной в качестве особого раздела: побочная тема из-за

тональности Es-dur еще не может создать ощущения полноценной репризы, а следующая за ней главная — это преддыкт к коде.

Уже с первого проведения мажорной темы развитие дается от лица настоящего времени, устремляясь в будущее: мы погрузились, «втянулись» в прошлое настолько, что воспринимаем его изнутри, а не как прошлое. С этой точки зрения очень показательны изменения, происшедшие с главной темой. Напомню, что в первом, экспозиционном проведении главная тема разворачивалась как продолжение каденции (ее ядро: доминанта — тоника). Во втором и третьем проведениях тема звучит на доминантовом органном пункте. Таким образом, она сохраняет свою структурную связь с каденцией, но при этом переосмысливается. Изменено формально не так много, но смысл прямо противоположный: в экспозиции главная тема развивает каденцию *после* ее разрешения в тонику (после конца), а в середине и репризе та же тема образует преддыкт к последующим разделам и отодвигает тонику, звучит *до* нее. Различие структурных значений создает совершенно различное качество движения во времени. В начале главная тема, будучи эпилогом, послесловием к прошлому, втягивает нас в это прошлое, а в среднем разделе и репризе она устремлена в будущее и наполнена его ожиданием.

Побочная тема Es-dur начинается с каданса, как и главная. Однако, в отличие от главной, она не воспринимается как эпилог к прошлому. С одной стороны, начало с каданса (D–T) связывает побочную тему с главной и дает понять, что в конечном счете она — *о том же*. Только теперь развитие начинает свою жизнь с самого начала: об этом говорит новая тональность, а также та легкость, с которой развитие уходит от каданса (главная тема была «отягощена» интонацией каданса и ее повторами). Если посмотреть внимательно, то все мотивы побочной темы содержались во вступлении или главной теме. Поэтому с формальной точки зрения можно было бы сказать, что побочная тема *in Es* развивает материал, прозвучавший ранее. На самом же деле именно побочная тема представляет первозданную, «первичную целостность», в то время как в главной теме и вступлении мотивы в большей степени обособлены, и это усиливает оттенок ретроспективности начального раздела баллады.

Возможно предположить, что в Первой балладе «время композиции» и quasi-«сюжетное» время не совпадают, что говорит о литературности, поэмности этой музыки. Важно подчеркнуть, что у Шопена любые эффекты литературности и присутствия quasi-«сюжетного» времени обусловлены специфической логикой собственно музыкального развития и не нарушают эту логику, а образуют «подводные течения» внутри нее.

Во Второй балладе совершенно иное соотношение композиционного и quasi-сюжетного времени; в целом можно сказать, что они почти совпадают. «Линия жизни» романтического идеала начинается с первых же тактов. Последующие проведения первой темы заметно отличаются от того, что было в Первой балладе. (Там, как и в большинстве баллад, идеальная романтическая тема развивалась путем динамизации, нарастания экспрессии и мощи звучания.) Напомню, что Вторая баллада построена как двукратное сопоставление резко контрастных темпов: Andantino — Presto. Однако ее композиционная логика вступает в непростые соотношения с достаточно простой темповой структурой. Так, возвращение медленного темпа после первого Presto создает прочное ощущение начавшейся репризы. Это, несомненно, и есть реприза первой темы, но от нее остается всего 13 тактов — вместо 45! Но тема сокращена очень

необычным способом: из нее «вынут» весь участок ее внутреннего развития (с середины 7-го такта по 33-й включительно). Осталось только самое начало, обрывающееся на «полуслове» и — итог. А между ними — пауза на полтакта с фермой. Как воспринимать такой прием? Ясно, что при повторении перед нами — не сама тема, а напоминание о ней: словно память «парит» над прошлым и свободно (фрагментарно, выборочно) воспроизводит его. Таким образом, реприза первой темы *in F*, о которой идет речь, — это мысль о прошлом. Это — еще один прием введения в композицию категории прошлого (наряду с развитием каданса в Первой балладе) и отход от концепции времени как единой направленной последовательности событий.

После столь необычным способом сокращенной первой темы начинается разработка. Парадоксально, но именно Вторая баллада, наиболее удаленная от сонатности, содержит настоящее разработочное развитие — с вычлениением отдельных элементов темы и их противопоставлением. Одно только совершенно нетипично: вся разработка идет в медленном темпе (темпе первой темы), в то время как во второй (ля-минорной) уже была достигнута значительно большая скорость движения. Разработка здесь оказалась вне активного действия, в модусе лирических воспоминаний: действие предстает всецело как внутреннее.

Прием удаления из первой темы этапа внутреннего развития продолжился в последних тактах баллады. Там точно повторен последний, заключительный фрагмент темы, который с самого первого проведения был *in a*.

Структура первой темы:

В 1 разделе (экспозиция):

тематический материал	a	b	a	b	(Gang)	b	a	b	b	codetta
такты <sup>3</sup>	2-6	6-10	10-15	15-18	18-22	22-26	27-30	30-34	34-38	38-46
тональности	<i>F-dur</i>				<i>C-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>a-moll</i>	<i>F-dur</i>		

В 3 разделе (реприза):

тематический материал	a	b				b	codetta
такты	83-86	86-88				89-92	92-95
тональности	<i>F-dur</i>					<i>a-moll</i>	<i>F-dur</i>

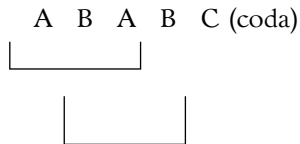
В коде:

тематический материал						b
такты						198-201 (204)
тональности						<i>a-moll</i>

Заключительный фрагмент первой темы, завершающий всю Балладу, — настоящее послесловие (эпилог) после катастрофической коды. По смыслу он напоминает вопросительный, элегический каданс из вступления Первой баллады.

<sup>3</sup> Нумерация тактов соответствует изданию: Ф. Шопен. Полное собрание сочинений / Ред. И. Падеревский. Т. 3. 20-е изд. Краков, 1980.

Только в отличие от Первой баллады эпилог здесь на своем месте — в конце. Но свобода обращения со временем и в этой Балладе ставит Шопена в первые ряды создателей романтического искусства. Интересную точку зрения на строение Второй баллады высказал В. Бобровский, создатель теории «модулирующей формы» [2, 227]. По его мнению, здесь одна трехчастная форма (АВА) модулирует в другую (В АВ); в итоге получается:



Пожалуй, это наиболее оригинальная схема, фиксирующая «форму как процесс». Но, как известно, описывая любое движение, мы можем его мыслить как совокупность неподвижных мгновений и их переход друг в друга, либо как непрерывный, неделимый процесс. А чтобы осмыслить музыкальную форму действительно как непрерывный процесс, необходимо ввести в анализ категории времени: прошлое, настоящее, будущее.

Можно было бы рассмотреть особенности временного процесса в других балладах Шопена, однако в рамках данной статьи ограничимся краткими тезисами. В Третьей и Четвертой балладах (как и во Второй) сначала даются идеальные образы, которые, конечно же, участвуют в последующем драматургическом развитии, но поначалу не вовлечены в общий временной поток, а существуют в своем, особом времени. И только после завершения развернутого репризного начального построения Третьей баллады, после «истаивания» тонического аккорда на протяжении трех тактов (!), нисходящие октавные мотивы на *c* словно включают механизм (подобный тиканью часов) того временного процесса, который устремится вплоть до самого окончания Баллады.

В Четвертой балладе временная конструкция еще более сложна и полифонична. Вступительная «идеальная» тема совершенно мимолетна и при этом отделена от последующей главной, которая, как и в Первой балладе, повествует о конце, развивая материал каденции — но только уже не из вступления. Более того, идея каденции в Четвертой балладе обретает поистине грандиозный размах, проецируясь на тональный план всей экспозиции: от начального звука «соль» — к разрешению в *C-dur* (вступление), в свою очередь разрешающийся в *f-moll* главной темы. В последней же происходит борьба противоположных тенденций: активизации развития (каденции в *As-dur*) и успокоения, быть может, даже упокоения (каденции в *b-moll*). Утверждается вторая тенденция и осуществляется очередная каденционный шаг *D — T: b* закрепляется как тональность побочной темы. Таким образом, вся экспозиция — не что иное, как ряд каденций высшего порядка — мультиплицированный «конец».

Напряженный вариационно-динамизирующий процесс в Четвертой балладе имеет свой временной драматургический «контрапункт» в виде эпизодически появляющихся «окон» в мир иного, идеального времени. Таких окон, как минимум, три: самое начало Баллады (вступительная тема), эта же тема перед репризой и начало репризы и, наконец, «застывшие» аккорды (подобные «волшебному оцепенению») перед кодой. Особенно интересно начало репризы: вступление главной темы в виде бесконечного канона говорит о том, что музыка еще не

полностью вышла из идеального, «остановленного» времени; но уже через несколько тактов полифонические имитации будут служить прямо противоположному эффекту: активизации времени и его устремленности к итогу (похожую роль в репризе Первой баллады играет совмещение главной темы с доминантовым преддыктом).

Временные процессы баллад Шопена всегда обнаруживают векторную направленность и литературные, quasi-сюжетные ассоциации — имею в виду не конкретные сюжеты, а способ музыкальной конструкции времени. Таким образом, именно Шопен, который не принимал программность (в отличие от Шумана, Берлиоза, Листа и большинства романтиков) выразил романтическую тенденцию синтеза искусств с максимальной глубиной, хотя, на первый взгляд, внешне почти незаметно.

Это оказалось возможным благодаря актуализации жанровой памяти литературно-поэтической и вокальной баллады и творческому «переводу» этой памяти на собственно музыкальный язык (язык музыкального времени) в условиях нового, уникального жанрово-стилевого образования — шопеновской баллады.

#### Использованная литература

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Издание третье. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
2. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
3. *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. М–Л.: Советский композитор, 1974. 222 с.
4. *Мазель Л. А.* Исследования о Шопене. М.: Советский композитор, 1971. 248 с.

**Владимир ЧИНАЕВ**

## МЕТАФОРА ДАЛИ: РОМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЗВУКА И ФОРТЕПИАНО ШУМАНА В СВЕТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

*Классическое ощущение склоняется к тому, чтобы находить в звуке нечто определенное, закрепленное в себе, романтизм же воспринимает звук в его вибрации, в стремлении выйти из замыкающих его границ... Классицизм ищет в явлении звука нечто стабильное, фундамент, романтизм – стремление. Поэтому там – склонность рассматривать звук как основной тон, центральную отправную точку, здесь же – как вводный тон, устремленный вперед – к дальнейшему переходу.*

Эрнст Курт<sup>1</sup>

*Бесконечность – особая любовь романтиков, быть может главенствующая. Они преданы всем своим существом бесконечности, клянутся ею, дружны ее именем, считают себя детищами ее. Философы и поэты, для которых мир был развитием, не могли не завершать свой мир идеей бесконечности. Мировое развитие включает в себя бесконечность, оно тождественно с нею.*

Н. Я. Берковский<sup>2</sup>

Когда в одной из пьес «Танцев Давидсбюндлеров» Роберт Шуман пишет марку «*Wie aus der Ferne*» («как бы издадалека») или когда дает своим темам парить в безмерности фантастических звуковых просторов, он, по сути, выражает ту же идею, которая обнаруживала себя уже в самых ранних обличьях романтизма. Недоверие к каким-либо признакам замкнутого пространства выказывало себя

---

*Чинаев Владимир Петрович* — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского



задолго до легендарного десятилетия тридцатых годов, отмеченного созданием главных фортепианных шедевров Шумана. На рубеже XVIII–XIX веков йенские романтики и их единомышленники в поэзии, прозе, эстетических штудиях выражали новую формулу бытия, далекую от классицистских доктрин.

Вникнем в суть, которую вкладывает в понятие «романтизации мира» Новалис. «Мир должен быть романтизирован. <...> Эта операция совсем еще не познана. В ней обыденному я придаю высокий смысл, повседневное и прозаическое облакаю в таинственную оболочку, известному и понятному придаю заманчивость неясности, конечному — смысл бесконечного. Это и есть романтизация» (цит. по: [11, 135]). А в 1793 году Фридрих Шлегель называет «стремление к недостижимому» истиной своего времени (см.: [29, 149]); несколько позже — в цикле лекций, прочитанных в Кёльне в 1804–1805 годах — он раскрывает суть этого стремления: «Это неопределенное бесконечное влечение, неопределенная деятельность, распространяющаяся во все стороны и во всех направлениях в бесконечность» [21, 184].

Мысль Шлегеля — далеко не единственное свидетельство рождения нового сложного чувствования<sup>3</sup>. Переживание бесконечности, или (его словами) «стремление в безмерную смутную даль» [там же], становится едва ли не универсальной творческой идеей раннеромантической эпохи. О «расширении своего бытия в бесконечность» (цит. по: [15, 42]) размышляет Новалис; Жан Поль описывает «устремленное в эфир Чувство»: гений-романтик придает этому запечатленному в поэтических формах чувству образы «романтической нескончаемости», «прекрасного без границ», «неопределенного стремления» [6, 96, 111, 121]. Как программная декларация звучит мысль поэта Людвиг Уланд, высказанная в 1807 году: «Бесконечное окружает человека, тайну божества и мир <...>. Лучшие силы души тянутся с бесконечной тоской в бесконечную даль. Но дух человека, хорошо чувствуя, что он никогда не сможет постичь бесконечное во всей полноте, и устав от неопределенно-блуждающего томления, соединяет вскоре свои страстные желания с земными картинами, в которых ему все же чудится отблеск сверхъестественного <...> это предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом и есть романтическое» [29, 159–160].

<sup>1</sup> [12, 43]

<sup>2</sup> [2, 23]

<sup>3</sup> Ещё в самом преддверии новой эпохи в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) Фридрих Шиллер называл среди актуальных творческих задач «возведение действительности в идеал или, что то же, изображение идеала» [20, 338]. Ориентация творческого сознания на эталон, высокий образец — «идеал», как известно, составляла эстетическую основу художественной культуры и классицизма, и барокко, и просветительской эпохи. Принципиально ново здесь, однако, то, что Шиллер проводит ясную демаркационную линию между действительностью как «границей», «конечным» и поэтической идеей как «бесконечностью». Эти понятия, по Шиллеру, становятся альтернативными; возникшее непримиримое «противоречие между действительностью и идеалом», как и недостижимость самого идеала, определяются как знаки новой духовности с её непрестанной устремленностью к далекой цели и одновременно «тоской по бесконечности» (см.: [там же, 342–343, 351]). Весьма примечательно сравнение, которое проводит Шиллер между творческими интенциями его современников и поэтами античности: «Столь же мало мог бы какой-либо поэт древности <...> выдержать сравнение с новым поэтом в том, что является характерной особенностью последнего, — пишет Шиллер. — Тот, сказал бы я, силен искусством ограничения, этот — искусством бесконечного»; в «преображении ограниченного в бесконечное и заключается, в сущности, поэтическая обработка» [там же, 340, 351].

Сам факт сближения нового сознания с манящей и опасной бездной кажется глубоко симптоматичным. Ранние романтики не просто уловили дух и настроения своего времени — осознание мира как некой безграничности становится творческой универсалией, вмещающей в себя самый широкий спектр новых, актуализировавшихся именно на рубеже XVIII–XIX веков смыслов. Романтизм размыкает былые классицистские границы переживанием «бесконечного», чувствованием его всеприсутствия — в бытийном мире, в субъективно творимом космосе, в сокровенных глубинах личностного «я».

Подчеркивая историческую уникальность этого феномена, Н. Я. Берковский обращает внимание на излюбленные романтиками образы «уходящего горизонта»: «в их ландшафтах, написанных кистью или созданных словами, они с особым к ней влечением изображали даль и дорогу — недостижимую, все отступающую даль» [2, 23]. Характерно, что когда А. В. Карельский размышляет о «романтической тяге к вершинам», он уточняет, что это «воспарение» осуществляется у романтиков «не по вертикали ввысь, а как бы по горизонтали вдаль, но описывается оно в формулах воспарения, лёта» [10, 146]. Иносказательность «воспарения», «лёта», «уходящего горизонта», «дали» как и самой романтической «проекции в бесконечность» тут очевидна. В опозитизированных терминах и метафорических образах сконцентрирована энергия принципиально нового мировоззренческого порядка. Романтическое переживание «беспредельного» — это прорыв творческого сознания в иные, беспрецедентные для европейской художественной культуры, измерения бытия как «расширяющейся безмерности космоса» (А. В. Михайлов; [33, 433]).

Весьма примечательно наблюдение Фридриха Шлегеля, когда он сравнивает восприятие сценической драмы с созерцанием живописного полотна, где изображены не только герои, но присутствует еще и некое «окружение персонажей, и не только ближайшее окружение, но и отдаленная перспектива» [28, 257]. Тут манифестация всё того же пробудившегося чувства горизонта, простора, безмерности. О «неисчерпаемой реальности» пишет и Ф. В. Шеллинг. Называя основную особенность произведения искусства Нового времени — «бесконечность бессознательности», Шеллинг поясняет, что именно здесь художник обретает желанный синтез природы (всей целостности окружающего мира) и личностной свободы. Причем художник вкладывает в свое произведение «некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка» [28, 298]. Что же есть для Шеллинга эта «бесконечность»? — Не что иное, как «весь объективный мир»; и, следовательно, «всякое произведение <...> знаменует бесконечность» [там же].

В образно-художественной и поэтологической системе романтиков категория бесконечного находит выражение в идее ускользающей, непрестанной изменчивости. «Сущность поэзии — вечно становиться, никогда не приходя к завершению», — определяет Шлегель [28, 173]. Выход из тесных границ, освобождение от них становится сокровенной *idée-fixe* романтической личности и одновременно главным «сюжетом» литературного творчества, персонифицируясь в образах пути и скитальчества. Романтик — скиталец и мечтатель одновременно. Но мир, по которому странствуют герои Новалиса, Ф. Гёльдерлина, Л. Тика, Жан Поля или Э. Т. А. Гофмана, не есть реальность, вернее, это не только реальность как таковая; их скитания — это духовные странствия

поэтического «я» в поисках далекой и в принципе недостижимой цели. Уже сама повествовательная структура раннеромантической романной прозы открыта: здесь всё — движение, переменчивость, стремление. В «Гиперионе» Гёльдерлина, «Странствиях Франца Штернбальда» и «Истории сыновей Геймона» Тика, в «Генрихе фон Офтердингене» Новалиса движения эмоционально-душевных и внешних событий непрерывно меняют свою направленность, предвосхищая цель, но тут же и отклоняются от нее, «обманывая» ожидание читателя. «Сущее можно представить только через изменчивое» — утверждает Новалис. А значит — «нет ничего более поэтического, чем разнообразные переходы и смешения» [28, 125, 127]. О «тысячеликих переходах чувствований» как неотъемлемом свойстве романтического говорит и Вакенродер [30, 288]. И именно в таком контексте раскрывается смысл новалисовского афоризма: «Музыка — образное текучее» [28, 130]. Устремленность и томление, экстатический восторг и меланхолия метафоризируются в образе «дали».

Отнюдь не меньшую притягательность эта метафора находит в живописи. О глубине картины, в которой «открываются просветы в безграничную даль» [29, 131–132], пишет Август Шлегель; о «фоне бесформенного текучего эфира», о «самой дальней дали», где «границы сливаются, цвета бледнеют и переходят друг в друга» (цит. по: [16, 777]), рассуждает современник Каспара Давида Фридриха, писатель и критик Адам Мюллер, одним из первых обративший внимание на «дальный» аллегоризм гениального пейзажиста. О «дали, теряющейся в дымке» пишет и сам Фридрих: «Местность, окутанная туманом, кажется шире, возвышеннее, величественнее, она обостряет фантазию» [33, 365]. Карл Густав Карус, его ученик и адепт, записывает в своем дневнике: «Сущностной чертой романтического всегда останется отсутствие замкнутости, предвешание того, что лежит дальше, впереди» (цит. по: [15, 42–43]). Всё это знаки нового пространственного художественного видения, где «даль» становится величиной не просто изобразительно-живописной, но метафизической, символизирующей новое романтическое мироощущение.

Обостренное чувство пространства пробуждается и в раннеромантических интуициях музыкального. Характерно, что в поэтических, литературных, эстетических текстах Новалиса, братьев Шлегелей, В.-Г. Вакенродера, Жан Поля, Й. Гёрреса звук, *сам феномен звука*, становится особой ценностной сферой. Причем вслушивание в глубинную — «имманентную» — стихию звука сочетается у них со «вселенским» толкованием звука как тайны мироздания, как средоточия всех зримых и незримых явлений бытия. По Жан Полю, «поющий звук — сам по себе уже музыка, еще до всякого такта, мелодии и гармонического усиления» [6, 63]; Йозеф Гёррес замечает, что «звук словно втягивает нас в глубины звучащей материи» [30, 39]. Вселенская необъятность звука привлекает также и Гофмана, когда он размышляет о «стремлении проникнуть в глубокие акустические тайны, повсюду скрытые в природе» (цит. по: [14, 21]). Шлегель же поэтизирует стихию звука, возводя «один тихий тон» в таинственный символ универсума<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Ф. Шлегель. Из стихотворения «Die Gebüsch»: «Durch alle Töne tönet / Im bunten Erdentraum / Ein leiser Ton gezogen / Für den, der heimlich lauschet» — «Во сне земного бытия / Звучит, скрываясь в каждом шуме, / Таинственный и тихий звук, / Лишь чуткому доступный слуху» (цит. по: [25, 646]; переводчик не указан). Более точен подстрочный перевод: «В пес-

Типично натурфилософская ассоциативность тут очевидна. Французский современник йенцев и, судя по всему, их горячий почитатель Жибер Жубер высказывает, например, тонкое наблюдение о том, что «воздух звучен, и звук состоит из воздуха» (цит. по: [14, 23]), что «всякому звуку в музыке необходимо эхо» [8, 312, 333]. «Поэзию создает небо, или перспектива, — пишет он. — Музыку создает эхо» [там же]. Жан-Поль, в свою очередь, говорит об «отзвуке <...> что переносится от неба к небу и умирает в самом дальнем-предальнем безмолвном небе <...>» [30, 364]. Толкование звука как символа природы, как таинственного, мистического её средоточия, конечно, не могло не вызвать к жизни образ звука как некой пространственной — космической — мистерии, и «даль» во всех её сонорных характеристиках («эхо», «призвук», «расплывчатость», «угасание...») обретает и здесь, подобно теории живописи, выразительность метафоры, становясь аллегорией безграничного, безбрежного мира.

Но вот что интересно. В начале XIX века возникает любопытный исторический парадокс: рождается романтическая музыкальная эстетика до романтической музыки; Луначарский где-то метко назвал этот феномен «литературной музыкой». Ранние романтики строили свои мечтательные воздушные замки, описывая музыку, доступную им, или — музыку скорее воображаемую, ту, которую они *хотели бы* слышать — в полифонии Палестрины, в вокально-хоровых сочинениях Перголези или у Моцарта, Глюка, Гайдна. Но ведь был и Бетховен<sup>5</sup>, был и Шуберт...

То, что Шуман был хорошо знаком с текстами своих идейных предшественников и вдохновителей, общеизвестно (Гофмана и в особенности Жан Поля он просто боготворил; образы жан-полевских литературных героев витают в его «Бабочках», «Венском карнавале», «Танцах Давидсбюндлеров»). И нельзя пройти мимо того факта, что среди ближайших предшественников Шумана именно Бетховен и Шуберт вызывают его истинное восхищение. С двумя гениями Шуман связывает открытие новой природы фортепианного слышания. Как он пишет в 1839 году, «вместе с более смелым взлетом творчества к тем высотам, которые ему были указаны Бетховеном, вырос и инструмент, как по объему, так и по значительности <...> новейшее искусство фортепианной игры хочет господствовать, обходясь только собственными средствами» [24, 146]. А десятилетием ранее, в письме к Фридриху Вику он с величайшим пиететом

---

тром земном сне сквозь все тоны протяжно звучит один тихий тон — для того, кто тайно к нему прислушивается» (Махов; [14, 66]). Как известно, это четверостишие станет эпиграфом к Фантазии ор. 17 Шумана.

<sup>5</sup> В современной музыковедческой науке вопрос о романтических чертах в творчестве Бетховена (в частности, его позднего периода) остается полемически открытым (см., например, статьи В. Д. Конен, Н. С. Николаевой, новейшее исследование о Бетховене Л. В. Кириллиной). Иначе воспринимала его раннеромантическая эпоха. В период написания «Крейслерианы» (1810–1814) Э. Т. А. Гофман писал: «Инструментальная музыка Бетховена <...> открывает перед нами царство необъятного и беспредельного <...>. Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и пробуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма. Поэтому он чисто романтический композитор; не оттого ли ему меньше удастся вокальная музыка, которая не допускает неясного томления, а передает лишь выражение словами аффекта, но отнюдь не то, что ощущается в царстве бесконечного?» (5, 43). О том, что сочинения Бетховена 1810–20-х годов написаны в «романтическом стиле», говорил и А. Рейха (1833) [32, 91]. Позже к «романтикам» Бетховена причисляли и Шуман, и Берлиоз, и Вагнер (см.: [13, 373]).

высказывается о Шуберте. Глубоко симптоматично, что его музыка ассоциируется у Шумана именно с ранними литературными романтиками: «Шуберт все еще мой “единственный Шуберт”, тем более что у него все общее с моим “единственным Жан Полем”; когда я играю Шуберта, мне кажется, будто я читаю положенный на музыку роман Жан Поля» [25, 92]; «Шуберт — это Жан Поль, Новалис и Гофман, выраженные в звуках» (цит. по: 7, 45). «Всё звучит у него в соответствии с самой сущностью фортепиано» (курсив Шумана; [23, 233]). И вот паразительная характеристика, данная шубертовскому четырёхручному рондо ор. 107: Шуман размышляет о «глубокой, мягкой эфирной меланхолии, которая парит над всем этим истинно совершенным произведением» [23, 92]. Всё здесь совпадает и, может быть, больше говорит о самом Шумане, о его слышании, его родственной связи с идеями «литературной музыки», его сущностно новым понимании фортепианности.

Как вспоминают современники Шумана, его фортепианная игра в середине — конце тридцатых годов (а это ведь был самый пик модного во всей Европе концертно-виртуозного *style brilliant!*) отличалась «неподражаемой выразительностью» (А. Т. Тёпкен; [27, 79]) и была «полной противоположностью виртуозному исполнению» (О. Лоренц; [там же, 80]). Пьесы, которые играл Шуман, пишет далее Лоренц, «казались свободными излияниями фантазии или же композициями, которые только ожидали своей записи» [там же]. Со слов Вальтера фон Гёте (внука поэта), под руками Шумана «всё оживало, всё было пластичным» [там же]. И особенно важно: «Своеобразный характер придавало его игре, помимо всего прочего, использование педали — почти непрерывное, и всё же <...> осмотрительно дискретное» [там же, 81]. На эту же особенность указывает и А. Дёрфель. Шуман, по его словам, владел приемом «всё время слегка придерживать педаль, так что средние голоса до некоторой степени растворялись друг в друге. Мелодия же мягко выделялась, прямо-таки брезжила <...>. Всё звучало как на наполовину нажатой педали, фигурации наплывали друг на друга» [там же, 82]<sup>6</sup>. Исполнительская манера Шумана тут абсолютно явно выразила главнейшую тенденцию времени.

<sup>6</sup> Как пишет А. Штайер, в тридцатые годы Шуман отдавал предпочтение фортепиано Конрада Графа (см.: [40, 20]). Инструмент Графа по звуковым характеристикам отличался от венских фортепиано Андреаса Штайна или Антона Вальтера, широко распространенных в эпоху Моцарта, Гайдна, раннего Бетховена. Пол Полетти дает следующую характеристику фортепиано Графа: «Инструменты Графа ориентированы скорее на раннеромантическую, чем на венскую позднеклассицистскую эстетику. Его конструкция преследовала цель производить тянущийся поющий тон, к сожалению, ценой утраты его ясности и прозрачности. Если вы действительно любите музыку Шумана или раннего Брамса, фортепиано Графа как раз для вас, но если вам ближе Бетховен или Шуберт, я бы рекомендовал инструменты позднего классицизма» (цит. по: [41]). Важная деталь: в некоторых инструментах Графа была вторая репетиция, благодаря которой тембры могли приобретать более мягкие, слегка приглушенные и тонко нюансированные оттенки. В 1853 году Шуман дарит своей супруге фортепиано Себастьяна Эрара, произведенного в 1837 году. Инструменты Графа, во многом схожие как по конструкции (усовершенствованный педальный механизм, двойная репетиция, изобретенная Эраром в 1821 году и др.), так и по своим звуковым характеристикам (ёмкий и вместе с тем плавный, «поющий», тембрально богатый звук) с инструментами Эрара, наряду с фортепиано Камилла Плейеля сохраняли пальму первенства на протяжении всего романтического XIX века. Как известно, излюбленным инструментом Шопена было фортепиано Плейеля. Однако в начале своей пианистической карьеры, во время пребывания в Вене в 1829-30 году, Шопен много играл на фортепиано Графа и давал ему высокую оценку (см.: [22, 113, 121, 199]).

Чтобы понять эту тенденцию, а также вскользь высказанное наблюдение Лоренца о принципиальном отличии шумановской игры от виртуозных веяний времени, необходим краткий экскурс в историю вопроса.

По Карлу Черни, «блестящий стиль» (его появление он датирует 1814 годом) отличается «очень подчеркнутым *staccato*, абсолютной чистотой при исполнении труднейших мест, а также необыкновенно приятной элегантностью и уместным применением украшений» [19, 121]. Иоганн Непомук Гуммель, Игнац Мошелес, Фридрих Калькбреннер (именно их Черни называет среди представителей «блестящего стиля») слыли виртуозами своего времени, но их виртуозность была еще далека от той, которую утвердит эпоха высокого романтического пианизма в лице Фредерика Шопена, Франца Листа, Сигизмунда Тальберга. В искусстве «блестящих» виртуозов современников привлекала прежде всего пуристская дисциплина рук и те свойства артикуляционно отточенной техники, которыми совсем недавно восхищал также и Моцарт. Со слов А. Куллака, в игре Моцарта доминировало точное, почти «стаккатное» туше. «Его *staccato*, вероятно, имело необычайно яркую привлекательность, — пишет Куллак. — О том, что этой артикуляционной краске он придавал особое значение, свидетельствует сама его композиторская манера, зиждущаяся на обобщающей ясно-сухой (*klartrockene*) основе» [38, 17]. Известна и Бетховенская характеристика моцартовских исполнений: «Выразительная, но прерывистая игра: никакого *legato*» (цит. по: [39, 43]). Ясность и отчетливость расцениваются как главные критерии «хорошего исполнения» и в девяностые годы XVIII века, и в начале XIX. Под таким исполнением Д. Шубарт, например, подразумевает необходимость «четко выделять каждую музыкальную фразу, каждую отдельную ноту; упражняться в раздельном извлечении звуков (ничего не может быть отчетливее, чем *staccato*); не лепетать, когда требуется ясная речь, и внимательно следить за плавностью исполнения» (цит. по: [1, 30]). Предельная точность прикосновения, четкая координация жеста и как следствие — абсолютно рельефный, ограненный, классицистски законченный образ звука, и шире — образ мира.

Фортепианной культуре раннего XIX века предстояло пережить моцартовский идеал фортепианности, аполлонически ясной, точной, пространственно замкнутой — фортепианности поистине эллинского обладания. Вплетаясь в художественный контекст своего времени, фортепианное исполнительство первых десятилетий XIX века вроде бы развивается по своим внутренним законам, и кажется, что исполнительские концепции М. Клементи, И. Н. Гуммеля, И. Б. Крамера, И. Л. Дюссека, Ф. Калькбреннера, Д. Штейбельта еще довольно далеки от того романтического пафоса, который уже утвердил себя в литературе и других искусствах; можно понять, что фортепианное искусство этого времени «отставало» или, по крайней мере, игнорировало романтические веяния эпохи. Но это не совсем так. Вместе с устойчивой классицистской ориентацией в пианистической культуре происходят процессы, симптоматично схожие (хотя и не всегда столь же ясно обозначенные) с романтическим движением в других искусствах. Уже в начале XIX века, параллельно моцартовскому идеалу фортепианности, в исполнительстве наблюдаются примечательные тенденции, которые лишь к середине тридцатых годов проявятся со всей определенностью.

Апогей техницизма и прежде всего доведенная до крайности дисциплина пальцевой точности весьма показательны, но это лишь одна сторона медали. С другой стороны — движение в сторону фортепиано-колористических

открытий. Одно и другое сосуществовало в едином культурно-историческом пространстве, находя вполне конкретные воплощения. Яркий тому пример — знаменитый коллективный опус «Гексамерон»<sup>7</sup>, созданный шестью «звездами» пианизма — Ф. Листом, С. Тальбергом, И. П. Пиксисом, Г. Герцем, К. Черни и Ф. Шопеном. На фоне других «блестящих», но безнадежно пустых вариаций этого масштабного и внешне эффектного цикла листовские фрагменты отражают свет другой планеты: в виртуозной фактуре Листа уже предчувствуется тонус оркестральных звучаний и пианистической роскоши его будущих шедевров. И лишь в преисполненной камерного шарма шопеновской вариации (в современных интерпретациях она длится менее двух минут!..) фортепиано звучит в тонко нюансированных тембровых расцветках. В известном смысле «Гексамерон», сочиненный в 1837 году, можно назвать вехой, окончательно обозначившей границы между пассажно-«жемчужными» россыпями уходящего «блестящего стиля» и высоким романтическим пианизмом в его листовской и шопеновской ипостасях.

Характерно, что в этом же году Шуман создает «Фантастические пьесы» и «Танцы Давидсбюндлеров», в которых нет и следа от рамплиссажных поверхностностей концертных пьес в духе Герца или Калькбреннера, а за год до шумной премьеры «Гексамерона» он посвящает только что сочиненную «Фантазию» ор. 17 Листу. В том же 1836 году Шуман пишет рецензии на Второй фортепианный концерт Герца и Четвертый фортепианный концерт Калькбреннера. Характеристики в адрес обоих виртуозов более чем красноречивы. «Если он сейчас исполненными шагами близится к своему концу, то это в порядке вещей, — пишет Шуман о Герце. — <...> он уже никак не может разглагольствовать и сочинять с прежней развязностью. С ним уже не так носятся, он чувствует себя неловко и стесненно; всё у него как-то не клеится и не звучит; говоря языком Жан Поля, он работает на рояле в жестяных перчатках, ведь к нему через плечо заглядывают люди, переросшие его и замечающие каждую фальшивую ноту» [23, 248–249]. О Калькбреннере: «Он не обладает даром романтической дерзости, и даже если бы он надел какую-нибудь дьявольскую маску, его сразу бы узнали по лайковым перчаткам, которыми он её держит. <...> Так пусть же он, по возможности, останется верен своей заслуженной славе одного из самых опытных фортепианных композиторов, мастерски сочиняющих для пальцев и для рук, умеющего столь удачно обращаться с легким оружием, пусть он и впредь радуется нас сверканием своих трелей и стремительным полетом своих триолей» [там же, 251]. Можно было бы продолжить подобные высказывания, обратившись не только к публицистике Шумана или статьям молодого Листа, но и, например, к зарисовкам концертной жизни Парижа тридцатых-сороковых годов в «Лютеции» Генриха Гейне. Но важнее сказать о самой сути: все еще устойчивая ориентация на исполнительские принципы недавнего прошлого сочетается и нередко входит в конфликт с новыми музыкально-романтическими идеями. Этот процесс, однако, начался не в тридцатые годы, а гораздо раньше.

Знаковым тут являлось исполнительское искусство Гуммеля и Бетховена — непримиримых антагонистов, как считало меломанствующее большинство еще в начале XIX века. И действительно, в их принципиально разных концепционных установках на природу фортепианной игры как бы встречаются два

<sup>7</sup> Полное название «Hexaméron, Morceau de concert — Grandes Variations de Bravoure pour Piano sur la Marche des Puritains de Bellini».

мира — уходящий классицизм и предстоящий романтизм. Оценки игры Гуммеля, самого, пожалуй, последовательного адепта моцартовской традиции, весьма показательны: «Виртуозность Гуммеля имеет обаяние чистого классицизма» (Р. Геника) [3, 189]. «Игра Гуммеля являлась образцом чистоты, ясности и в высшей степени грациозной элегантности и нежности» (К. Черни) [39, 106]. Среди других отличительных свойств исполнительства Гуммеля и Бетховена современники противопоставляли элегантное *perlé* первого «чрезмерной» экспрессии и *cantabile* второго. Бетховенская трактовка фортепиано как колористически богатого инструмента, обильная педализация как важнейшее средство красочно-тембровой нюансировки<sup>8</sup> — все это уже по ту сторону классицистски умеренной игры. Известны слова Бетховена: «Фортепиано может и петь, коль скоро играющий способен чувствовать» [18, 190]. Не здесь ли надо искать ключ к шумановскому пониманию бетховенского новаторства?

Правда, идея фортепианного *cantabile* становится все более привлекательной не только для Бетховена. О «способе пения на инструменте» говорили также поклонники Яна Ладислава Дюссека (Дусика): его «чудесным *cantabile*» восторгался, например, Ф. Фетис, а В. Томашек образно сравнивал пальцы Дюссека с «десятью певцами» (см.: [39, 57]). В черниевской характеристике пианистического искусства Дюссека присутствует весьма важная деталь, которую можно расценивать как первый шаг навстречу романтической исполнительской поэтике, — это «чудесное *legato* с применением педали» [19, 121]. Очевидно, что на самой заре эпохи «*style brilliant*» уже предчувствовалось *иное*. Это было время истока и поиска романтического пианизма, а конкретнее — освоения тех выразительных средств, которые были бы адекватны романтическому мироощущению.

Предчувствия романтического выказывали себя в легендарном педальном *legato* Дюссека и Джона Фильда, в характере педализации Бетховена, который (с точки зрения апологетов моцартианства) отважился на неслыханную по тем временам дерзость — применять педаль «для сглаживания ясных и твердых линий, для внесения растушевки в звуковые краски» (К. Черни) [36, 63]. Черни, ссылаясь на авторское исполнение средней части бетховенского Третьего концерта, говорил: «Мы советовали бы брать демпферную педаль <...>, чтобы в звучании не было бы заметно никаких пустот. Ибо вся тема должна прозвучать как далекая, священная и неземная гармония» (цит. по: [4, 60]). Но разве это не есть свидетельство все той же пространственной интуиции, которую воплощали в живописи и Фридрих, и Карус, и Рунге?

Новая эпоха распознала вкус к ускользающим и неуловимым красочным градациям, к переходам тонов, и звуковые возможности всё более совершенствующегося фортепиано оказались здесь весьма кстати. «Перелить» один тон в другой, завуалировать границы переходов, «расплавить» их, добиться абсолютной связности — для этих целей привлекалась тонко разработанная система средств. Новая концепция фортепиано была немислима без искусства педализации. Музыкальное чувство разомкнутого пространства как раз и предполагает ту самую «восхитительную расплывчатость» [32, 110], о которой позже скажет Франсуа-Жозеф Фетис, характеризуя своеобразие романтической стилистики. Столь порой подробные обозначения педали в нотных автографах Бетховена

<sup>8</sup> Из воспоминаний современников мы узнаём, что педальные обозначения, которые Бетховен сам выставлял в своих текстах, начиная с 1800 года, были лишь слабым отражением обильной педализации во время его исполнений (см.: [4, 26]).



(например, в речитативах первой части Семнадцатой сонаты) говорят о сознательном стремлении запечатлеть эту расплывчатость.

Такая перемена вкусов вполне понятна, если помнить, что отчетливый и суховатый тон ранних венских — «моцартовских» — фортепиано, как бы nasledовавший традиционную звучность клавиесина, воспринимался слушателями раннего XIX века пока что как привычная естественность; изменения эстетических ориентаций новой эпохи не могли не повлечь за собой соответствующих изменений и в историческом понимании фортепианного идеала. Весьма точная характеристика этой ситуации в связи с эволюцией инструмента дана А. Лёссером: «Именно около 1830 г. <...> новый идеал фортепианного производства и фортепианной игры принял окончательную форму, — пишет исследователь прошлого столетия. — <...> Теперь уже не стремились к звонкому светлому тону — ясной, определенной и недвусмысленной цели индивидуального звукоизвлечения, — что так высоко ценили в XVIII веке. Все усилия были направлены к тому, чтобы создать неопределенную, приветливую, мягкую звуковую атмосферу, полную невысказанных обещаний и предчувствий, намеков на нечто необъятное. Пропасть разделяет эти два звуковых идеала. Первый обусловлен тем жизневосприятием, которое ценит логику, которое хотело бы познать мир, разделив всё и вся на аккуратные, прямолинейные и нерушимые категории, разделы, разряды. Другой звуковой идеал характерен для иного мира идей — несколько расплывчатого, благочестивого, свободно развивающегося, не питающего уважения к условно конструируемым границам и ограничениям <...>. Первому из этих идеалов в большей степени удовлетворяла определенность, то есть расчлененность звуков; второму — их связность и смешение» (цит. по: [4, 65–66]). К проницательному наблюдению Лёссера остается лишь добавить, что «идея педали» — лишь один из симптомов исторической воли к освоению новых темброво-колористических горизонтов романтической эпохи. И тем не менее этот «частный» симптом слишком значителен, чтобы его можно было бы игнорировать.

Если в начале века игра с pedalью казалась неким непривычным изыском (например, в исполнительской манере того же Дюссека), или рискованной смелостью (Бетховен здесь особенно часто подвергался нападкам со стороны поклонников моцартовской традиции), или же попросту авантюрой, прикрывающей пальцевые огрехи (у Штейбельта), то в тридцатые-сороковые годы техника педализации уже не воспринимается как экстравагантность, более того — она осознана как одно из важнейших выразительных средств. Любовь к педализации, нередко даже избыточная, утрачивает первоначальный шарм стилевого «неологизма», становясь в системе нового исполнительского лексикона нормой. Ведь именно pedalь дает жизнь обертонам, создает иллюзию воздушного пространства, наконец, — той беспредельности, в которую устремлен взор романтика. «Дальняя философия звучит как поэзия», это «зов в даль», и «все в отдалении становится поэзией» (Новалис; [28, 135]). Поэзия дали и обертоново-пространственная — pedalья — природа романтического фортепиано становятся едва ли не синонимическими понятиями.

Но вернемся к Шуману. Совершенно очевидно, что его камерная и выразительная игра действительно резко отличалась от модного виртуозного «блестящего стиля». Но это с одной стороны. С другой же, столь присущая его исполнительской манере любовь к самоценной красоте звука (его искусство педализации

и эффекты, которых он достигал с помощью педали — верный тому симптом) также органично входила в пианистический контекст эпохи, и даже имела свою родословную<sup>9</sup>.

Однако более существенно здесь то, что игра Шумана была продолжением его композиторских слышаний. Об этом говорят, например, такие его шедевры камерной романтической звукописи, как «Arabeske» op. 18, «Warum?», «Des Abends» из «Фантастических пьес» op. 12. Завораживающая атмосфера этих пьес выписана на общей идее неявных, отраженных, размытых звучностей. Обильно выписанная авторская педаль, тонко нюансированные темповые и агогические обозначения (*ritardando* — *a tempo* автор может выписывать едва ли не в каждом такте, как, например, в «Арабеске»), динамика (в диапазоне от *mp* до *pianissimo*), как и сами ремарки «*langsam und zart*» («медленно и нежно»), «*leicht und zart*» («легко и хрупко»), «*sehr innig zu spielen*» («играть с большой задушевностью»)

<sup>9</sup> Первые упоминания о колористических возможностях фортепиано в связи с использованием педали мы находим в фортепианном руководстве И. Мильхмейера «Истинное искусство игры на фортепиано» (1797). По Мильхмейеру, педаль следует применять для увеличения *crescendo*, «при помощи которого можно представить восходящее солнце, рассеивающуюся тучу»; наряду с этим автор ассоциирует педальную звучность со звоном маленьких колокольчиков и тембром распространенной тогда стеклянной гармоникой. (цит. по: [4, 30–31]). Л. Адан в «Фортепианной методе консерватории» (1802) говорит, что «не следует пренебрегать всем тем, что способно придать инструменту большую музыкальную привлекательность и выразительность. Сюда относятся искусно используемые педали» [34, 27]. Однако функции педали у Адана пока крайне лимитированы. «Легко заметить, что звуки расплываются и мелодия становится неясной, если брать педаль в быстрых пьесах или в пассажах, — пишет он. — Нет ничего худшего, чем хроматические гаммы и гаммы в терцию, сыгранные в быстром темпе на такой педали <...> Небрежное использование этой педали в пассажах — показатель очень плохого вкуса» [там же]. Идея романтически яркой звукописи здесь также далека, как романтическое буйство красок картин Э. Делакруа от холодного спокойствия «классицистской» живописи Д. Энгра. Но обратим внимание на следующую фразу Адана: «Уже гораздо лучше, если педаль применять для выражения нежности» [там же]. Та же мысль через четверть века прозвучит в «Практической фортепианной школе» Крамера: «Использовать педаль нужно только в медленном движении и в тех случаях, когда можно продлить гармонию. <...> она служит для того, чтобы придать звукам нежность и слить их друг с другом» [37, 42]. Принцип игры *legato* и педаль объединились! Вот благодаря чему столь выразительным было *cantabile* Фильда и Дюссеса. Кстати, именно Дюссек был одним из первых, кто не только сделал педаль важнейшим исполнительским средством выразительности, но и обозначил ее в тексте своих сочинений. И именно Дюссек и Фильд благодаря обильному применению педали «для выражения нежности» создали романтически чарующие звуковые формы, предвосхитив педальную дымку шопеновского пианизма. Однако эти новации воспринимались многими современниками весьма неоднозначно. Гуммель, в частности, заявляет в 1828 году: «Ни Моцарт, ни Клементи не нуждались в этом средстве (педали — В. Ч.), чтобы завоевать себе заслуженную славу самых впечатляющих и самых великих пианистов своего времени» [35, 12]. Скептическое отношение к педали и у И. Мошелеса, который не без иронии замечает: «Кажется, что сейчас все эффекты должны производиться ногой. Это ли способ для людей, имеющих руки? Это подобно хорошему наезднику, постоянно нуждающемуся в употреблении шпор» (цит. по: [39, 114]). Иное отношение к педализации у Калькбреннера (см.: [9, 92–93]). Примечательно, что именно красочно-колористические функции педали Калькбреннер выдвигает на первый план, объясняя это стремлением обогатить фортепианный звук, расширить его пространственные пределы. С целью расширения звуковых обертонов Калькбреннер рекомендует нажимать педаль после того, как взята нота: в звуке ценится его многомерная глубина, переливчатость, продленная в обертонах даль — романтическое. Наконец, Калькбреннер теоретически (насколько нам известно, впервые) обосновывает запаздывающую педаль — прием, без которого трудно себе представить дышащую пластику шумановской кантилены.

и т. п. — всё это несомненные знаки собственной исполнительской манеры автора, подобной «свободным излипаниям фантазии», «неподражаемой выразительности» шумановской игры, особой пластичности и того «своеобразного характера» музицирования с «почти непрерывным использованием педали», о которых, как мы помним, свидетельствовали современники. Но не менее уникальна и сама пианистическая фактура, в которой Шуман запечатлевает, казалось бы, неподвластные нотной фиксации эффекты «наплывающих друг на друга фигураций», растворяющихся одна в другой линий и «брезжущих» мелодий, что также приводило в изумление слышавших шумановские исполнения.

Звуковой образ шумановского фортепиано явлен в непрестанной игре сонорных прояснений и угасаний, фактурной рельефности и ускользающей неясности. Идея неуловимости, текучести звуковых энергий (вспомним Новалиса: «Музыка — образно текучее») воплощена в непрестанных трансформациях шумановской фактуры, очертания мелодий и фигураций тут любят растворяться в педальной неясности, угасая в фантастическом звуковом пленэре. Темы Шумана то воспаряют над неуловимой и переменчивой стихией обертоновых призвуков, то погружаются в нее, теряясь в зыбких тембрах мирового гула. Эти звуковые образы буквально разлиты среди самых разнохарактерных шумановских сочинений. Да, эйфория порыва, натиска, экстатических ликований, невротической тревоги или взбудораженного беспокойства у Шумана уникальны и безошибочно узнаваемы. Но шумановское в Шумане — это ещё и *воля к звукосозерцанию*, нечто столь родственное раннеромантическим фантазиям.

Мы остановимся лишь на некоторых деталях шумановского письма. Так, в рефренах «Арабески» гармонический рисунок, возникающий как синтез трех фактурных линий (собственно «тема» — фигурации в среднем голосе — линия баса), воспринимается скорее как акустическая иллюзия, чем реальность гармонических последований: их банальное аккордовое изложение разрушило бы летучесть и мерцающую неуловимость пианистической ткани. В последующем эпизоде (*Minore I, Etwas langsamer*) Шуман преднамеренно подчеркивает явь звуковых событий: рельефность октавно дублируемой темы, четкая гармоническая функциональность аккордовых вертикалей безусловно контрастны по отношению к материалу рефрена. Тем более выразительна новая «вставка» — фантазийный остров внутри эпизода. Это очередная иллюзия, звуковой мираж, возникающий после кульминационного (на *fortissimo*) проведения патетичной темы (такты 90–104). Мелодические интонации тут снова «тают» в гармониях, образованных из медленно восходящих quasi-арпеджий и почти теряются в туманно-педальной атмосфере — всё лишь отзвук, лишь смутные очертания чего-то, что не ищет формы, что может лишь предчувствоваться. Подобный сонорный образ возвращается и в заключительном эпизоде пьесы (*Lagsam*). Но Шуман ведет нас ещё дальше. Узнаваемые плавно колышущиеся, истаявающие фигурации восьмых, тембрально обволакивающие звучания органичных квинт — всё это, вроде бы, фон, который должен «поддерживать» мелодические интонации в верхнем голосе, но Шуман как бы вуалирует их в общей педальной атмосфере, придает им характер некой парящей стихии, растворяющейся в зыбкой гармонической поволоке и исчезающей в педальных облаках с тем, чтобы полностью слиться с эфирными высями.

В начале пьесы «Вечером» педальный ореол придает теме зыбкий, несколько размытый характер, словно это смутные очертания далекого горизонта, теряющегося в закатной дымке; звуки мелодии наплывают, мягко наслаиваются друг

на друга, продлеваясь в фортепианных обертонах. Характерно, что и здесь, как в «Арабеске», Шуман избегает ясности гармонических вертикалей — гармонии будто возникают из фона, вернее сам фон становится некой «гармонизованной» воздушной и неуловимой субстанцией. В следующем периоде (такты 17–21 и далее) звуковая картина приобретает еще более обманчивые очертания: мелодия как бы дwoится, отражаясь в собственном эхе. Причем здесь ее мерный ритмический рисунок сдвигается на одну восьмую, отчего она полностью утрачивает какую бы то ни было опорность, вуалируясь в триольных фигурациях. Переключки мелодий и их отражений, возвращения темы из средних регистров в верхние границы гармонически мерцающей ткани создают настроения непрестанной и изменчивой игры образов — явных и отраженных в озерной глади, перетекающих друг в друга, в итоге создающих поэтически-звуковой мир мнимостей и нереальностей.

На таком же эффекте сонорного эха построена вся пьеса «Отчего». Вопрошающая интонация, пронизывающая всю музыкальную ткань, — это и смысловой «код» пьесы, и ее формообразующая идея: вся фактура, собственно, сплетена из гибких контрапунктов «вопросов» и «ответов». Например, уже в первом проведении темы мелодическое развитие на звуке фа словно приостанавливается, и его четырехкратное повторение (такты 5–6) становится как бы его же отзвуком, парящим в пространстве. Но за два такта до этой краткой и дискретной метаморфозы в среднем голосе, тоже из «фа», и тоже из четырехкратного его повторения (только октавой ниже), уже рождается интонация ответа — как будто из небытия, из «эха до звука» (такты 3–8).

Подобные тончайшие фактурные трансформации — это не просто удивительное мастерство образной звукописи, но прежде всего романтическая воля к раскрытию внутреннего богатства самого звука — его продленностей, таяний, возникновений, угасаний и странствий в разных измерениях музыкального пространства и времени. Шумановский звук часто — скорее отзвук, «трепет отзвучавшего» (Курт; [12, 15]). Ведь тут важен не сам момент точной звуковой атаки (чего как раз и добивались приверженцы виртуозного «блестящего стиля»), а его продолжение, вибрация, «эхо» — то, что происходит после моментального прикосновения к клавише: реальное прикосновение, рождающее нереальные «горизонты», растворяющиеся в дымке, поволоке, пространственном беспределе — в «самой дальней дали». Именно такую иллюзорность, вероятно, подразумевал Шуман в связи с берлиозовскими тембровыми эффектами «причудливых обволакивающих звучаний, которых даже опытное ухо не может себе представить по одной только нотной записи» (31, 93). Эти слова можно предпослать и самому Шуману.

Благодаря эхо-инверсиям, уходам в «фон» и рождениям из него и ещё множеству других открытий фортепиано-звуковой природы, о которой и не подозревала эпоха раннего «блестящего стиля», творится неповторимый шумановский звуковой космос, чьи акустические границы раскрыты к безбрежности. Звук как колористически обогащенное, темброво нюансированное событие есть феномен романтический *par excellence*. Теперь именно звук во всем открывшемся его богатстве, в полноте его внутренней «жизни» и, вместе с тем, в его желаемой «иллюзорности», становится во главе угла новой музыкальной поэтики — шумановской не менее, чем эпохальной. Очевидно, что немало аналогий мы найдем в фортепианной стилистике Шопена, Листа. Но если искать несомненные общности между идеями романтической фортепианной звукописи и открытиями

йенских гениев или живописными новациями начавшегося романтизма, то в первую очередь надо назвать именно Шумана, осуществившего настоящий прорыв в сфере фортепиано-инструментального романтизма.

Романтический слух хочет этой — по сути, открытой именно Шуманом — атмосферической игры тембровой светотенью, «мерцающим колоритом» (Курт; [12, 42]), уводящим за пределы какой бы то ни было инструментальной реальности. У Берковского, когда он пишет о живописи Филиппа Отто Рунге, есть замечательная мысль об отражении: «Мир через свои отражения одухотворяется и самоуглубляется, отражения как бы распечатывают его. Романтики охотно вычитают третье измерение, они же охотно ослабляют контуры, выводят на простор прекрасную жизнь, обитающую в природе и в людях» [2, 24]. Шумановская сонорность несет в себе ту же романтическую идею «простора» и «ослабленных контуров», снимающих печать с инструментальной реальности, открывая тем самым «реальность» иную — реальность (а точнее — *ирреальность*) того самого пространственного «третьего измерения» звука, открытого обостренной слуховой чуткостью романтического XIX века.

У Шумана есть это чувство беспредельного горизонта, чувство дали. Шумановский звук становится субстанцией, стремящейся к бесконечности. Но ведь этого ожидала — еще во времена йенских романтиков — и сама романтическая концепция мира и личности. Пределы «я»-мира обрели, по сравнению даже с недавним классицистским прошлым, совершенно иные масштабы, иные измерения — между исповедями сердца и фантастическими видениями универсума открылись необъятные просторы, способные принять всю бесконечность тембров и трепета романтической души.

#### Использованная литература

1. *Бадюра-Скода Е. и П.* Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972. 371 с.
2. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
3. *Геника Р.* История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы. В 2 ч. Ч. 1. М.: П. Юргенсон, 1896. 216 с.
4. *Грундман Г., Мис П.* Как Бетховен пользовался педалью // Как исполнять Бетховена: сб. ст. М.: Классика-XXI, 2003. С. 26–69.
5. *Гофман Э. Т. А.* Крейслериана (Из первой части «Фантазий в манере Калло») // Э. Т. А. Гофман. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М.: Наука, 1972. С. 27–62.
6. *Жан Поль.* Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. 448 с.
7. *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Композитор, Московская гос. консерватория, 2000. 374 с.
8. *Жубер Ж.* Дневники // Эстетика раннего французского романтизма: сборник / Сост., вступ. ст. и коммент. В. А. Мильчиной; пер. с фр. О. Э. Гринберг, В. А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982 (История эстетики в памятниках и документах). С. 308–376.
9. *Калькбреннер Ф.* Метода обучения игре на фортепиано (фрагменты) // Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия / Сост. А. Д. Алексеев. Киев: Музична Україна, 1974. С. 90–97.
10. *Карельский А. В.* Из лекций по истории немецкого романтизма // Карельский А. В. Немецкий Орфей. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2007. С. 109–315.
11. *Корнилова Е. Н.* Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2001. 448 с.

12. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
13. Луков Вл. А. Предромантизм. М.: Наука, 2006. 683 с.
14. Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный опыт. М.: Лабиринт, 1993. 126 с.
15. Махов А. Е. «Есть что-то, что не любит ограждений»: библейская доктрина границы и раннеромантический демонизм // Темница и свобода в художественном мире романтизма / Отв. ред. Н. А. Вишневская, Е. Ю. Сапрыкина. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 27–88.
16. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Фридрих Шиллер. Статьи по эстетике. М.–Л.: Academia, 1935. С. 317–399.
17. Михайлов А. В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 758–782.
18. Фетис Ф.-Ж. О философии и поэтике музыки // Музыкальная эстетика Франции XIX века / Сост., вступ. ст. и вступ. очерки Е. Ф. Бронфин. М.: Музыка, 1974. С. 98–110.
19. Фишман Н. Л. Этюды и очерки по бетховениане. М.: Музыка, 1982. 263 с.
20. Черни К. Полная теоретическая и практическая фортепианная школа // Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия / Сост. А. Д. Алексеев. Киев: Музична Україна, 1974. С. 98–127.
21. Шлегель Фр. Развитие философии в двенадцати книгах // Фридрих Шлегель. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1983. 448 с.
22. Шопен Ф. Письма. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1976. 527 с.
23. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей. В 2 т. Т. I. М.: Музыка, 1975, 407 с.
24. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей. В 2 т. Т. II-а. М.: Музыка, 1978. 327 с.
25. Шуман Р. Письма. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1970. 719 с.
26. Шуман Р. Письма. В 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1982. 525 с.
27. Янзен Ф. Г. «Давидсбюндлеры» (фрагменты) // Воспоминания о Роберте Шумане / Сост. О. В. Лосева. М.: Композитор, Московская гос. консерватория, 2000. С. 70–91.
28. Литературная теория немецкого романтизма. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. 334 с.
29. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 639 с.
30. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1981. 415 с.
31. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1983. 432 с.
32. Музыкальная эстетика Франции XIX века. М., 1974. 327 с.
33. Эстетика немецких романтиков. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. 575 с.
34. Adam L. Methode de piano du Conservatoire. Paris, 1805. 215 p.
35. Hummel Joh .N. Ausfuehrliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel vom ersten Elementarunterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung. Wien, 1828. 215 S.
36. Molsen U. Die Geschichte des Klavierspiels in historischen Zitaten / Vorwort von N. Harnoncourt. Balingen-Endingen: Musik-Verlag Uli Molsen, 1982, 185 S.
37. Kaemper G. Techniques pianistiques: L'evolution de la technologie pianistique. Paris, s.a. 199 p.
38. Kullak A. Die Asthetik des Klavierspiels. Leipzig, 1916. 380 S.
39. Schonberg H. The Great Pianists from Mozart to the Present. N. Y.: Simon and Schuster, 1963. 448 p.
40. Staier A. Robert Schumann. A Tribute to Bach. Arles: Harmonia mundi s.a., HMS 901989. 31 p.
41. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Conrad\\_Graf](http://en.wikipedia.org/wiki/Conrad_Graf) (дата обращения: 21.12.2010).

Хельмут ЛООС

## РОБЕРТ ШУМАН И ДУХОВНАЯ МУЗЫКА

Перевод с немецкого *Ольги Лосевой*

В области духовной музыки Роберт Шуман создал всего несколько сочинений, причем обратился к ней очень поздно, в последний период творчества. Еще Вильгельм Йозеф фон Василевский, первый биограф композитора, утверждал, что только в конце 1848 года в «Песне на Адвент» ор. 71 Шуман «впервые приблизился к духовной музыке» [29, 403]<sup>1</sup> (написанный в 1822 году Псалом 150 можно, конечно же, во внимание не принимать). Леопольд Хиршберг возражал Василевскому, указывая на «подлинную религиозность», возможную и без церковных догматов: «“Библия, Шекспир и Гёте” — вот три звезды, светившие ему [Шуману], однако с ортодоксальной точки зрения это в высшей степени еретическая комбинация» [13, 157]. Не полемизируя с христианством, можно вместе с Арнфридом Эдлером утверждать, что Шуман со своей «Песней на Адвент» «впервые вступил в ту странную область между сложившимися жанрами, возникновение которой объясняется специфической религиозностью того времени — для нее безразличны были конкретные конфессии с их богослужением и в целом узаконенные религиозные институты» [11, 228]. Или речь идет о чем-то большем? У Шумана, как точно известно, была Библия, но его высказывания о церкви всегда носили скорее оборонительный характер. 29 ноября 1849 года, незадолго до первого исполнения «Песни на Адвент», он писал своему другу Эдуарду Крюгеру: «Обратился я и к церкви, не без робости» [32, 241].

Конечно, оратория как жанр еще раньше заинтересовала Шумана. Конечно, он хотел, как признавался в 1843 году, «написать ораторию не для молебельного зала, а для веселых людей» (из письма к Э. Крюгеру от 3 июня 1843 года [32, 75]). Шумановские представления о «новом жанре для концертного зала» (из письма к К. Космали от 5 мая 1843 года [32, 73]) легли в основу его грандиозной композиции под названием «Сцены из «Фауста» Гёте». Произведение это единственное

---

*Лоос Хельмут* — немецкий историк музыки, доктор, профессор, директор Института музыковедения Лейпцигского университета

в своем роде не только в творчестве самого Шумана, но и среди произведений в жанре, который обычно определяют как «светскую ораторию» [21, 138–139], равно как и среди музыкальных сочинений на сюжет «Фауста». При этом оно всегда вызывало споры, более того — использование священного текста Гёте и история создания шумановских «Сцен», растянувшаяся на девять с лишним лет, сами по себе рождали вокруг них оживленные дебаты.

«Сцены из “Фауста”» создавались в период с 1844 по 1853 год. Сопровождая жену в ее гастрольной поездке в Россию, Шуман в феврале 1844 года в Дерпте сделал первую разметку текста. Важно, как обходился Шуман с текстом: он начинает с Заключительной сцены «Фауста», которую заканчивает сочинять первой, — позднее она станет III частью его «Сцен». И только потом Шуман дополняет ее I и II частями. Если поначалу он думал об опере, то самое позднее с 1845 года размышляет над тем, «чтобы обработать весь материал в форме оратории» (из письма к Э. Крюгеру от 17 января 1845 года [32, 103]<sup>2</sup>). Трудился Шуман над этим большим проектом с постоянными перерывами. Мендельсону он писал: «Захватывающее впечатление от возвышенной поэзии именно этой заключительной сцены — оно-то и заставило меня отважиться на эту работу; не знаю, опубликую ли я ее когда-нибудь» (из письма от 24 сентября 1845 года [32, 128–129]). Уверенность в своем сочинении вселило в Шумана только исполнение III части перед приглашенной публикой в Козельском дворце в Дрездене 25 июня 1848 года силами Общества хорового пения; дирижировал он сам. В результате Шуман отважился сравнить его со своим признанным шедевром — «Раем и Пери» — не только по сюжету, связанному с темой спасения: «По характеру музыки “Фауст”, пожалуй, отличается от “Пери” — так, по крайней мере, мне хотелось бы, — отличается, как Запад от Востока» (из письма Ф. Вистлингу от 17 июня 1848 года [32, 179]). Особенно порадовало Шумана общее мнение многих слушателей, утверждавших, «что музыка значительно облегчает понимание текста» [там же]. В конце концов он признался: «Я думал, что никак не справлюсь с этой вещью, особенно с заключительным хором; но вот она все же доставила мне большую радость» (из письма к К. Райнеке от 30 июня 1848 года [32, 182])<sup>3</sup>.

Одновременно в трех местах — Дрездене, Веймаре и Лейпциге — в среду, 29 августа 1849 года, в рамках торжеств в честь столетнего юбилея Гёте эта «Заключительная сцена из второй части «Фауста»» была исполнена публично под названием «Преображение Фауста»<sup>4</sup>. Сам Шуман дирижировал ею в тот день пополудни на «Музыкальном празднестве в Большом саду» в Дрездене<sup>5</sup>, Франц Лист — в Придворном театре Веймара и Юлиус Риц — в зале Гевандхауза в Лейпциге [14]. Успех исполнений был внушительный, и Шуман принял решение дополнить сочинение, потому что оно казалось ему «слишком коротким при тех издержках, которых требует» (из письма Ф. Листу от 31 мая 1849 года [32, 221]). Лист после исполнения утвердил его в этом желании и посоветовал

<sup>1</sup> Ср. также: [18, 111–112]. Другой перевод названия этого сочинения (в оригинале «Adventlied»), используемый, в частности, Д. В. Житомирским, — «Предрождественская песня». — *Примеч. переводчика.*

<sup>2</sup> В отечественном издании писем вслед за изданием Г. Янзена это письмо ошибочно датировано «октябрем 1844 года». — *Примеч. переводчика.*

<sup>3</sup> Ср. также письмо от 3 июля 1848 года к Ф. Бренделю [32, 184].

<sup>4</sup> См. письмо Шумана к Листу от 10 августа 1849 года [32, 230].

<sup>5</sup> Концерт состоялся в богатом традициями барочном дворце: «Правда, общество, наслаждавшееся в нем [...] постепенно сделалось бюргерским» [10, 164].



предпослать Заключительной сцене «длинную симфоническую интродукцию, которая лучше донесет до ушей и сердец слушателей мистический элемент, являющийся, в сущности, основой всей этой сцены» (из письма Ф. Листа Р. Шуману от 7 сентября 1849 года [9, 21/3713]). В предложении Листа ясно проглядывает идея симфонической поэмы, но замысел Шумана был иным — выбрать еще несколько фрагментов из текста «Фауста» Гёте и положить их на музыку. Проблемы, возникающие при этом, очевидны: как логично дополнить внутренне завершенную Заключительную сцену несколькими фрагментами из такого масштабного произведения, как «Фауст» Гёте? Шуману решение далось нелегко, а получившийся результат у многих вызвал непонимание.

Из I части «Фауста» Гёте Шуман в 1849 году избрал для музыкальной интерпретации три эпизода, связанные с Гретхен: «Сцена в саду», «Гретхен перед изваянием Mater dolorosa [Скорбящей Богородицы]» и «Сцена в соборе». Их можно обозначить как «Грех», «Раскаянье» и «Отчаянье». Они и составили I часть шумановских «Сцен из «Фауста» Гёте». II часть его сочинения, написанная в июле/августе 1849 года, состоит из трех сцен, связанных с самим Фаустом, которые образуют огромную арку от начала к концу II части «Фауста» Гёте: от «Восхода солнца» к «Полуночи» и «Смерти Фауста». Это мистические в своей основе сцены, связанные с идеями очищения, опасности и смерти/конца. Проблема вины — центральная в обеих частях и связана с Гретхен и Фаустом, а они в их неразрывности играют важную роль в Заключительной сцене. Спасение в III части тематически обосновано проблемой вины в I и II частях, так что три части шумановских «Сцен» уже благодаря этой в основе своей религиозной тематике образуют единое, внутренне законченное целое. Шуман даже чисто внешними средствами противопоставляет вину и спасение — структуру из 3+3+7 номеров он делит пополам посредством сквозной нумерации первых шести: (3+3)+7.

Развитие этих трех частей — от реалистических эпизодов с участием Гретхен через мистические, посвященные Фаусту, к наполненной символами Заключительной сцене — с музыкальной точки зрения представляет собой путь от оперы к церковной музыке. I часть состоит из трех настоящих оперных сцен, что ясно уже по описаниям места действия и сценическим ремаркам, и начинается оживленным диалогом (№ 1). Особенно поразительна шумановская декламация — очень свободная и прихотливая, а при этом исполненная красот [18]. Она занимает промежуточное положение между ариозными партиями и *quasi Recitativo* и в ритмическом отношении свободна от диктата ямба, скорее в ней чувствуется мелодия речи. Так что, когда декламируется текст, драматургически рассчитанный на определенную ситуацию, пение становится похожим на прозу.

Совсем иная музыка II части. В «Красивую местность» вводит пасторально окрашенная инструментальная партия (3/4, *B-dur*, плавные триоли восьмыми у виолончелей). Разные тексты соединены в идущие плотной чередой номера. По музыке они разные (например, хор по-разному делится на партии) и как будто бы не связаны друг с другом: «Ариэль. Восход солнца. Фауст. Хор» (№ 4). Также бессистемно, то есть независимо друг от друга, вводятся средства музыкальной живописи («*Es trompetet, es posaunet*», «*Hinaufgeschaut!*», «*Wassersturz*»). В целом же создается впечатление ораториальности — тем более что, несмотря на описание места действия и распределение на роли, никаких ремарок, относящихся к развитию самого действия, здесь нет.

III часть сильно отличается от первых двух не только по содержанию, но и по музыке. Поразительнее всего здесь декламация, которая из свободной и

квазипрозаической становится метризованной. Сходство и последовательное присоединение двух- и четырехтактов наводит на мысль о формульности. По контрасту с чрезвычайно индивидуализированными высказываниями Гретхен и Фауста эта формульность несет в себе некий объективирующий характер, как в церковных молитвах. И ведь это сфера, в которую вплетен сам текст: Гёте стремился придать «своим поэтическим озарениям благотельно ограниченную четкую форму христианско-церковных преданий и образов» [33, 429]. Внецерковная набожность Гёте родственна позиции Шумана, который характеризовал себя так: «Религиозен без религии» [6, 153]. В отличие от первых двух частей с их субъективной религиозностью Шуман делает III часть в известной степени объективной — такие два полюса видят обычно в сольных песнях и хоровой музыке Шумана [22, 136]. Объективированная религиозная сфера в «Преображении Фауста» соответствующим образом передается музыкой — с помощью усиления хорового начала и средств, используемых в церковной музыке, таких, например, как симультанное преподнесение трех разных текстов (Magna peccatrix [Великая грешница], Mulier samaritana [Жена Самарянская], Maria aegyptica [Мария Египетская]), которое не дает возможности их расслышать, но исходит из религиозного представления о том, что они все-таки могут быть поняты. Заключительный хор с мистическими словами Гёте становится венцом-кульминацией целого. Шуман завершает сочинение музыкой в плотном контрапунктическом складе [22, 73–74] — он сам однажды сказал, что fuga, «самая глубокомысленная музыкальная форма», особенно подходит к драме Фауста [30, 52]<sup>6</sup>. Контрапунктический склад очень важен. Шуман явно обращается к нему как к музыкальному средству, которое в представлении его времени является типичным для подлинной церковной музыки в Палестрины, а значит — ясным в своем значении. Плотность, с какой в Заключительном хоре разработаны три темы, их уменьшения и обращения, немислимы без изучения Баха. Так что «самую глубокомысленную» религиозность Шуман создает при помощи средств церковной музыки. В этом сильном стремлении создать ауру религиозности не было, впрочем, ничего христианского, а было понимание того, что «Фауст» Гёте есть «светская Библия», иными словами — нечто противоположное христианству, как обозначил ее в 1842 году Гервинус в художественно-религиозном толковании последователей Шеллинга и Гегеля [24]. Несмотря на то, что Шуман читал комментарии Дайкса<sup>7</sup>, его Фауст отнюдь не стал «набожным (католиком)», как позднее полагал Герман Кречмар [16, 555]. Важен в этом отношении контекст, в котором было исполнено «Преображение Фауста» в 1849 году в Дрездене и Веймаре: Шуман в Дрездене выбрал «Первую Вальпургиеву ночь» Мендельсона, Лист в Веймаре — его же «Ночную тишь и счастливое плаванье» [2]. А это две пьесы, демонстрирующие диаметрально противоположные мировоззренческие позиции [19]. Восприятие шумановских «Сцен из «Фауста» Гёте» нельзя изолировать от этой проблемы.

Франц Брендель первым высказал свое мнение о произведении после премьеры 1849 года. Левый гегельянец, он был восхищен «Преображением Фауста»

<sup>6</sup> Здесь речь идет о сочиняемой с 1806 года музыке к «Фаусту» князя А. Х. Радзивилла.

<sup>7</sup> См. его письмо Ф. Бренделю от 3 июля 1848 года: «Так как время не терпит, я для вступления к заключительной сцене из «Фауста» взял кое-что из книги Дайкса» [32, 184]. В книге Дайкса, в частности, говорилось: «...строго христианских высот основное воззрение Фауста не достигло. Но основы христианского учения ныне распространены повсюду. Под его влиянием сочинение задумано и выполнено» [8, 119–120].

как «церковной музыкой, из лона которой возникнет мировоззрение будущего» [7, 2735]<sup>8</sup>. Издаваемая Густавом Фрайтагом и Юлиусом Шмидтом либеральная газета «Die Grenzboten» тоже отметила «бурные аплодисменты» [5, 519] и «религиозный род» произведения [23, 523]. Но со временем появились и другие отзывы. В «Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler» в 1862 году после первого полного исполнения сочинения взгляды Гёте и Шумана были подвергнуты критике, а о самом произведении сказано, что «мистическое здесь пропето не мистично, небесное — не небесно» [17, 397]. Август Вильгельм Амброс горячо возражал Бренделю, что есть «так много несравненной, очень несправедливо забытой церковной музыки, что [...] мы, желая во всей полноте оценить шумановское сочинение, нуждаемся прежде всего не в туманности будущего церковного стиля — его мы оставим людям, мечтающим о женщине будущего, религии будущего, музыке будущего, государстве будущего и прочих будущих вещах» [4, 173].

Теодор В. Адорно считает «парадоксальностью» то, что Бетховен сочинил всего одну мессу [1, 150], — вообще же эта оценка гораздо больше подходит Шуману. Церковные сочинения образуют последнее звено в шумановском освоении музыкальных жанров и одновременно — сбивающий с толку поворот к духовной музыке вплоть до «жанров прикладной музыки католической литургии» [11, 259]. Все это началось в 1848 году с написания «Песни на Адвент» ор. 71 и мотета «Не отчаивайся в долине скорби» ор. 93 (1849/52), затем спустя недолгое время последовали Месса ор. 147 и Реквием ор. 148 (1852). Наряду с ними следует упомянуть и паралитургические сочинения вроде «Реквиема Миньоне» ор. 98b (1849) или III части «Сцен из “Фауста” Гёте» WoO 3 (1844/49). Как и в относящихся к тому же времени хоровых балладах «Королевский сын» ор. 116, «Проклятие певца» ор. 139, «О паже и королевской дочери» ор. 140, «Счастье Эденхаля» ор. 143 и в проекте народной оратории «Лютер», здесь проявляет себя новая ориентация Шумана: обращение к широкой публике на картинно-реалистическом музыкальном языке, которое надо рассматривать на историческом фоне политических событий 1848 года и перемен общественного сознания «от либерально-романтически-универсалистского мировоззрения к сужению до национально-конфессионального» [11, 260] в середине века.

Демонстрируя в юности индифферентное отношение к религии, Шуман в 1851 году удивляет своим признанием в письме к Августу Штракериану: «Посвятить свои силы духовной музыке — это, пожалуй, всегда наивысшая цель художника» [32, 266]. Вопрос в том, что считал Шуман «духовной музыкой». Мне представляется невероятным, чтобы речь здесь шла о принадлежности к какой-то определенной конфессии или даже вообще к христианству. Это явствует из контекста, потому что Шуман фиксирует эту формулировку уже на письме Штракериана как черновик ответа. В своем письме Штракериан, почитатель его искусства, желает ему успехов «в сферах инструментальной и вокальной музыки» и выражает желание, чтобы Шуман создал «большую ораторию», которой «больше, чем какой-либо иной формой, сможет завоевать признание и

<sup>8</sup> Ср. также: «Считаю, что перед нами здесь элементы церковной музыки будущего. Надо, наконец, признать, что круг прежних церковных настроений полностью исчерпан, что здесь нет ничего нового, не достигается ничего покоряющего человека или делающего его счастливым. С оправданным с точки зрения мировой истории исчезновением веры в старо-церковном смысле и искусство должно покинуть эту почву и из этого нового направления духа творить новое воодушевление» [8, 15].

сердца всех подлинных любителей музыки» (цит. по: [26, 335]). И продолжает: «Время церковной оратории, кажется, прошло, но Вы призваны создать подъем и в этом музыкальном направлении». В качестве примера он называет шумановскую ораторию «Рай и Пери». Контекст, из которого выросло шумановское признание, никак не связан с традиционными христианскими представлениями, скорее дистанцирован от них преодолением в духе либерального принципа прогресса. Нечто подобное Шуман высказал в 1841 году<sup>9</sup>. Однако вхождение христианского содержания и форм в распространяющуюся религиозность отнюдь не исключается.

Два-три католических богослужения в год обязан был обеспечить музыкой Шуман, будучи музикальным директором в Дюссельдорфе. Не раз отмечалось, как сильно действовали эти церемонии на его чувства. Он отозвался на посещение Кёльнского собора 29 сентября 1850 года IV частью своей Рейнской симфонии, озаглавленной «В характере сопровождения торжественной церемонии». И так, было совершенно естественным сочинить что-то для церковной службы.

13 февраля 1852 года Шуман приступил к сочинению пяти «главных частей католической мессы» с Kyrie (Düsseldorfer Merkbuch, S. 182, цит. по: [25, XVI]). Уже на следующий день он работал над Gloria, 18 февраля — над Credo, а 22 февраля «почти закончил мессу» [26, 586–593, 620]. Потом он занимался инструментовкой, трудился над изготовлением партий с копиистом Петером Фуксом, делал клавираусцуг и впервые репетировал сочинение с хором (18, 20 и 27 апреля 1852 года). Хотя Шуман уже в Дюссельдорфской записной книжке сделал пометку: «Offertorium между Credo и Sanctus», введенный мотет «Tota pulchra es, Maria» он сочинил лишь 23 марта 1853 года. Примерно к этому времени Шуман создал и органную редакцию Мессы — вероятно, для участия в некоем композиторском конкурсе в Англии, с требованиями которого он был знаком (в числе прочего: самостоятельное органное сопровождение, мотеты как оффертории) [25, XXIV]. Конкурс не дал результата, исполнению Мессы целиком в Дюссельдорфе мешали сложности, с которыми Шуман столкнулся на посту городского музикального директора. Только Kyrie и Gloria были исполнены 3 марта 1853 года в Зале Гайслера в Дюссельдорфе в рамках Седьмого абонемента концерта — бенефиса Шумана-композитора. Посмертно Kyrie, Sanctus и Agnus Dei прозвучали стараниями Клары Шуман 25 июля 1861 года в Аахене под руководством Франца Вюльнера. Вдове композитора нужно было оценить возможность издания — Иоганнес Брамс был очень сдержан в отношении Мессы. Исполнение убедило ее, и таким образом изданию более ничего не мешало. В октябре 1862 года были напечатаны вокальные партии и клавираусцуг, в январе 1863 — партитура и оркестровые голоса. Первое полное исполнение состоялось 3 мая 1863 года в Вене — в Миноритенкирхе и в Альтерхенфельдеркирхе. Все это отвечало намерениям композитора, который предлагал Мессу для публикации издательству «B. Schott's Söhne» в Майнце с такой характеристикой: «Вот Missa sacra, среднего объема, несложная для исполнения, сочинение, подходящее как для богослужения, так и для исполнения в концерте» (письмо от 10 декабря 1852 года, цит. по: [25, XXVI]).

<sup>9</sup> Говоря о том, что обратиться к церковной музыке многих композиторов заставил, видимо, успех, выпавший на долю «Павла» Мендельсона, он продолжает: «Конечно, не церковь завоевала этот успех, и не характер связанного с ней художественного жанра, расцвет которого давно позади, но высокое искусство одного художника» [31, 6].

Музыкальное оформление (Gestaltung) части «Sanctus» позволяет уяснить, что мог понимать Шуман под «духовной музыкой», к тому же возникают поразительные параллели с IV частью Рейнской симфонии. Здесь соприкасаются типы музыкального оформления, которые идут, с одной стороны, от цецилианского понимания церковной музыки, а с другой — от романтического понимания музыки. Они здесь в известной степени сходятся в центре — там, где сливаются искусство и религия<sup>10</sup>. Тоску раннего романтизма по бесконечному, чувству, укорененное в религиозной сфере и способное выразить себя в музыке, Шуман вернул в духовную сферу церковной музыки, полностью туда не переходя. Художественно-религиозное притязание продолжает существовать, церковная традиция интегрируется в него. Противление традиции жанра, которое во многих моментах демонстрирует шумановская Месса, могло быть связано с его неопытностью и с чужеродностью материи. Но, как и совпадения с этой традицией по многим пунктам, оно подтверждает и его серьезные намерения относительно предмета, и его изначальное родство с романтическим религиозным пониманием природы искусства, музыки. Именно это имеет в виду Шуман, когда пишет, что месса подходит «как для богослужения, так и для исполнения в концерте».

Эта шумановская формулировка стала известна недавно, спор же о правильном месте исполнения — в церкви или в концертном зале — разгорелся сразу после первых исполнений<sup>11</sup>. Шуману это было безразлично: религиозная ценность обоих мест была для него одинакова.

#### Использованная литература

1. *Adorno Th. W.* Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis (1959) // *Adorno Th. W.* Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromtus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1982. S. 145–161.
2. *Altenburg D.* Liszts Plan einer Goethe-Stiftung // *Genius huius Loci.* Weimar. Kulturelle Entwürfe Aus fünf Jahrhunderten (Ausstellungskatalog). Weimar: Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, 1992. S. 75–97.
3. *Altenburg D.* Franz Liszt und das Erbe der Klassik // *Liszt und die Weimarer Klassik / Hrsg. von D. Altenburg.* Laaber: Laaber-Verlag, 1997. S. 9–32. (Weimarer Liszt-Studien 1.)
4. *Ambros A. W.* Bunte Blätter, Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Neue Folge. 2 Bde in einem. Leipzig: Leuckart, 1874. 336, 382 S.
5. Anonym. Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur. 8. 1849. S. 519.
6. *Boetticher W.* Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk. Berlin: B. Hahnfeld, 1941. 688 S.
7. *Brendel F.* Leipzig, 31. August, Ueber die Goethefeierlichkeiten // *Deutsche Allgemeine Zeitung.* 1849. 1. September. S. 2735.
8. *Brendel F. R.* Schumann's Musik zu der Schlußscene des Goethes Faust // *Neue Zeitschrift für Musik.* 1849 (Jg. 31). S. 113–115.
9. Correspondenz. Sammlung der an Robert Schumann gerichteten Briefe in der Bibliotheca Jagiellońska, Kraków, Polen.
10. *Deycks F.* Göthe's Faust. Andeutung über Sinn und Zusammenhang des ersten und zweiten Theils der Tragödie/ Koblenz: K. Bädecker, 1834. 148 S.
11. *Edler A.* Robert Schumann und seine Zeit. Laaber: Laaber Verlag, 1982. 371 S.

<sup>10</sup> См. превосходный анализ Ульриха Конрада: [15].

<sup>11</sup> Следует указать на марксистскую аргументацию Карлы Ульрих: [28].

12. *Gebhardt A.* Robert Schumann. Leben und Werk in Dresden. Marburg: Tectum Verlag, 1998. 212 S.
13. *Hirschberg L.* Robert Schumanns geistliche Werke // Musikpädagogische Blätter. Jg. 35 (1912).
14. *John H.* Die Dresdner Goethefeierlichkeiten 1849 und ihre musikalischen Aktivitäten — Eine Dokumentation // Appel B. R., Geck K. W., Schneider H. Musik und Scene. Festschrift für Werner Braun zum 75. Geburtstag. Saarbrücken: SDV, 2001. S. 333–346. (Saarbrücken Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge 9.)
15. *Konrad U.* Der Beitrag evangelistischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert // Kirchenmusikalisches Jahrbuch 71 (1987). S. 65–92.
16. *Kretzschmar H.* Führer durch den Konzertsaal. II. Abteilung. Bd. II. Oratorien und weltliche Chorwerke. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1920. 621 S.
17. *Krüger E.* Betrachtungen zu Schumann's Faust und Manfred // Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. 1862 (Jg. 10). S. 377–389.
18. *Leven-Keesen K.* Robert Schumanns «Scenen aus Goethes Faust» (WoO 3). Studien zu Frühfassungen anhand des Autographs Wiede 11/3. Berlin: Kuhn, 1996. 475 p. (Musicologica Bero-linensia 1.)
19. *Loos H.* Herder-Feste im deutschen Musikleben bis 1903 // Tagungsbericht. Weimar, 2002. S. 209–226.
20. *Löscher F.* Robert Schumann und die geistliche Musik // Der Kirchenchor. Zeitschrift des Kirchenchorverbandes der sächsischen Landeskirche. Jg. 21 (1910). S. 77–81, 93–94, 101–104, 109–114.
21. *Massenkeil G.* Oratorium und Passion. Teil 2. Laaber: Laaber Verlag, 1999. 381 S. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 10).
22. *Popp S.* Untersuchungen zu Robert Schumanns Chorkompositionen. Diss. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1971. 206 S.
23. *Riccus A. F.* Robert Schumann // Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur. 9. 1850.
24. *Scholz R.* Goethes «Faust» in der wissenschaftlichen Interpretation von Sendling und Hegel bis heute. Ein einführender Forschungsbericht. Rheinfelden: Schäuble, 1983. 223 S. (Reihe Deutsche und Vergleichense Literaturwissenschaft 6.)
25. *Schumann R.* Neue Ausgabe sämtliche Werke. Geistliche Werke 2. Missa sacra op. 147 / Hrsg. von B. R. Appel. Mainz u.a.: Schott, 1991.
26. *Schumann R.* Tagebücher. Bd. III: Haushaltbücher / Hrsg. von G. Nauhaus. Leipzig: Deutsches verlag für Musik, 1982. 953 S.
27. *Titze H.* Die philosophische Periode der deutschen Faustforschung (1817–1839) nebst kurzen Überblicken über die philosophische und philosophisch-ästhetische Periode zur Beleuchtung der Gesamtentwicklung der deutschen Faustphilologie bis zur Gegenwart. Ein Beitrag zur Entwicklung der deutschen Faustphilologie/ Greifswald: H. Adler, E. Panzig & Co., 1916. Repr.: Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1973. 339 S.
28. *Ulrich C.* Robert Schumanns Messe op. 147 und Requiem op. 148 — musikhistorische und musiktheoretische Untersuchungen zur Standortbestimmung. Ein Beitrag zur Verdichtung der weltanschaulich-philosophischen Position. Diss. Pädagogische Hochschule «Ernst Schneller». Zwickau, 1982.
29. *Wasielewski W. J. von.* Robert Schumann. Eine Biographie. (Dresden, 1858.)<sup>4</sup> Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906. 532 S.
30. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Собр. ст. В 2 т. / Сост., текстол. ред. Д. В. Житомирского. Т. II-А. М.: Музыка, 1978. 327 с.
31. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Собр. ст. В 2 т. / Сост., текстол. ред. Д. В. Житомирского. Т. II-Б. М.: Музыка, 1979. 294 с.
32. *Шуман Р.* Письма. В 2-х т. Т. 2 (1840–1856) / Сост., научн. ред., вст. ст. Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1982. 525 с.
33. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. Ереван: Айастан, 1988. 672 с.

**Ольга ЛОСЕВА**

**«ГЕНОВЕФА»,  
«ГЕНОФЕЙФА»,  
«ГЕНОВЕВА»...**

**РУССКИЙ ПУТЬ ОПЕРЫ ШУМАНА**

Когда весной 1844 года Роберт Шуман, сопровождая жену в ее гастрольной поездке, находился в России, его первой и единственной оперы не было даже в проекте, хотя сам жанр давно манил композитора. «Геновева», которую он написал, в сущности, на собственное либретто, основанное на одноименной трагедии Фридриха Геббеля (1841) и трагедии «Жизнь и смерть святой Геновевы» Людвига Тика (1799), создавалась с апреля 1847 по октябрь 1848 года и после безуспешной попытки исполнить ее в Дрездене, где жил тогда композитор, в 1850 году была, наконец, поставлена на сцене Городского театра Лейпцига, под самый занавес театрального сезона: 25 июня. Долгожданная премьера не стала триумфом для Шумана, стоявшего в тот день за дирижерским пультом, — «Геновеву» приняли с интересом, но без восторга. До конца сезона было дано еще два спектакля, и на этом лейпцигский театр поставил точку. При жизни автора опера исполнялась еще и в Веймаре, 9 и 21 апреля 1855 года, по инициативе и под управлением Франца Листа. Шуман к этому времени уже более года находился в психиатрической клинике д-ра Рихарца в Энденихе под Бонном. Там 29 июля 1856 года окончилась его жизнь.

В России «Геновеву» поставили в апреле 1896-го, то есть почти через четыре десятилетия. Этот долгий путь — а от лейпцигской до петербургской премьеры прошло ровно столько, сколько прожил на свете Роберт Шуман, 46 лет, — я и хочу проследить, чтобы понять, какие закономерности и случайности могут влиять на судьбу крупного, но не прославленного произведения великого художника в условиях другой культуры.

46 лет — срок, с одной стороны, немалый, и ко времени русской премьеры «Геновева» успела стать достоянием истории, классикой. Но, с другой, Россия

---

*Лосева Ольга Владимировна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской консерватории, старший научный сотрудник отдела современного западного искусства Государственного института искусствознания

в своем внимании к этому сочинению не так уж и запоздала: после Вены (1874) и Роттердама (1882) Петербург стал третьим по счету негерманским городом, в котором опера была поставлена<sup>1</sup>. А если все-таки и запоздала, то скорее с собственной, внутрироссийской точки зрения. При том, как любили и почитали Шумана в России XIX века, где с конца пятидесятих годов стали довольно регулярно исполнять его крупные, в том числе ораториальные, сочинения, с «Геновевой», бесспорно, вышла задержка. Одна из ее причин состояла в том, что как раз те организации и институты, которые пропагандировали в России Шумана — прежде всего Императорское русское музыкальное общество (ИРМО), Бесплатная музыкальная школа, — были организациями концертными, с соответствующим репертуаром. Именно из концертных залов музыка «Геновевы» и начала небольшими дозами просачиваться к слушателям. Увертюра в числе исполняемых в России номеров оперы скоро стала известнейшим и любимейшим и едва ли не затмевала по популярности увертюру из музыки к «Манфреду». Для будущего продвижения «Геновевы» на русскую сцену это был козырь, плюс. Но имелись, увы, и минусы. И главный из них — печальная слава «нетеатральности».

Возникла эта слава на немецкой почве, что только добавляло ей убедительности. Правда, несмотря на *succès d'estime* первых постановок, на то, что подолгу «Геновева» в репертуаре театров не удерживалась, в Германии ее продолжали ставить. Как утверждает Эгон Фосс, в семидесятые и восьмидесятые годы «Геновева» обошла все крупные немецкие сцены и на иных выдерживала до тридцати и более спектаклей<sup>2</sup>. С середины семидесятых годов ею стали интересоваться за пределами Германии.

Отзвуки этих постановок время от времени долетали до России, где о «Геновеве» писали в основном в связи с ними. Прижизненная известность Шумана и после его приезда 1844 года была здесь почти нулевой, а потому совсем не удивительно, что и премьеру, и веймарское исполнение его оперы петербургская и московская пресса оставила без внимания. Только рижская немецкоязычная газета «Зритель» дала о первом из этих событий краткую и едва ли кем на исконно русских землях замеченную информацию [54]. Зато на удивление много места было уделено «Геновеве» в некрологе Шуману, напечатанном в 1856 году в двух ноябрьских номерах газеты «Санктпетербургские ведомости» [8]. Этот довольно развернутый текст представлял собой заграничную корреспонденцию — автор, немецкий журналист, композитор, пианист и дирижер Бертольд Дамке (1812–1875), в 1855 году после десятилетнего пребывания в Петербурге оставил Россию и жил в Брюсселе.

Что подвигло его так подробно остановиться в некрологе именно на «Геновеве», которую он считал крупной творческой неудачей Шумана, а, к примеру, не на «Рае и Пери», лучшем, по его мнению, творении композитора, — можно только догадываться. Дамке был почитателем Мейербера (см.: [8, № 251, 2; 55, 909]) и единственную свою оперу «Кетхен из Гейльбронна», созданную немногим ранее «Геновевы»<sup>3</sup>, явно писал в манере, далекой от шумановской. Рассказывая о борьбе лейпцигских музыкальных партий, он не скрывал своих симпатий к Мендельсону и принадлежности к его сторонникам (о самой же расставке

<sup>1</sup> До Петербурга были, правда, еще Лондон (1887, 1893) и Париж (1894), но там опера давалась в концертном исполнении. Данные об исполнениях приводятся по: [56, 677, 678].

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Премьера «Кетхен» состоялась в 1845 году в Кёнигсберге.



сил в Лейпциге в момент премьеры «Геновевы» был осведомлен неполно)<sup>4</sup>. В оценках, в интерпретации фактов Дамке был небеспристрастен, хотя в целом относился к творчеству и личности своего младшего коллеги и соотечественника с уважением и без неприязни. Суть его рассказа о «Геновеве» состоит в следующем. Шумана тянуло к опере как к жанру синтетическому, а к тому же сулящему славу и деньги. Хотя над текстом оперы работал один из лучших немецких поэтов, успеха она не имела. Друзья Шумана пытались спасти положение, утверждая, что «Геновеву», подобно гениальному «Фиделио», смогут оценить по заслугам только потомки, и поскольку опера нигде больше не шла, им до поры до времени верили. Но когда они неосторожно издали «фортепианную партицию» оперы, строгий приговор лейпцигской публики подтвердился. Так приверженцам Шумана не удалось возвысить его над покойным Мендельсоном, которому этот жанр не давался. Крах надежд и тяжелое положение, в которое благородный Шуман попал по вине своей партии, заставили его в конце концов оставить Лейпциг.

Где по журналистской беспечности (по принципу «слышал звон»), а где и по умыслу Дамке ряд фактов искажил.

Так, Геббель действительно принадлежал к числу лучших немецких поэтов, но, хотя надежды на это у Шумана были, не принял ни малейшего участия в создании либретто «Геновевы». Тогда как начавший было работать над ним, но не поладивший с Шуманом Роберт Райник был поэтом не выдающимся.

Сделанный Кларой Шуман клавираусцуг «Геновевы» безо всякой спонсорской помощи и без каких-либо благотворительных побуждений выпустило в свет в 1851 году лейпцигское издательство «С. F. Peters», то есть выпустило точно так же, как и другие сочинения Шумана, давно получавшего за них от издателей неплохие гонорары. Переговоры о публикации фортепианного переложения оперы начались за несколько месяцев до премьеры, на его скорейшем издании настаивал сам автор<sup>5</sup>.

После Лейпцига «Геновева», как уже упоминалось, шла в Веймаре.

Шуман и вправду покинул в свое время Лейпциг не без обид, но произошло это еще в 1844 году, задолго до «Геновевы». В Дюссельдорф же он переехал из Дрездена, приняв предложение занять должность городского музидиректора. И т. д.

Даже название оперы было написано в некрологе Дамке с ошибкой, в которой, впрочем, могли быть повинны и сотрудники газеты, — «Genovefe» вместо «Genoveva».

Само сочинение Дамке характеризовал так: «Музыка этой оперы показалась публике мрачно-однообразной и лишенной мелодической прелести; композитора упрекали особенно в недостатке естественности и вдохновения, в наклонности к напыщенной гармонии и к изысканным музыкальным хитростям, благодаря которым творение его являлось странным и запутанным там, где нужны были трогательность и драматизм» [8, № 251]. Это был не критический отзыв, а вердикт. Кумир Дамке Джакомо Мейербер, специально инкогнито ездивший в

<sup>4</sup> Помимо сторонников Мендельсона и Шумана, там год от года крепла третья сила, представлявшая так называемую «новонемецкую школу», и еще более конкретно — Вагнера. Оплотом ее была основанная Шуманом газета «Neue Zeitschrift für Musik», которой руководит теперь Ф. Брендель.

<sup>5</sup> См. его письма в издательство от 27 февраля и 16 августа 1850 года [47, 250, 257, 258].

1855 году в Веймар слушать оперу Шумана, которого имел все основания не любить, был в своей оценке — причем оценке непубличной, записанной в дневнике — не в пример благодуще: «<...> опера <...> совсем без мелодий, неудобная для певческих голосов, неясная и тяжеловесная; но, тем не менее, множество интересных гармонических и оркестровых деталей, а иногда и гениальные озарения (*geniale Blitze der Auffassung*)» [55, 521].

А вот для сравнения мнение Листа, высказанное в конце его письма к А. Г. Рубинштейну от 3 апреля 1855 года из Веймара: «Прощайте, милый друг, покидаю Вас, чтобы идти на репетицию «Геновевы» Шумана, которая должна быть представлена в будущий понедельник. Это произведение, с которым следует считаться и которое прочно носит печать стиля его автора. Среди опер, написанных за последние 15 лет, это бесспорно та, которую я предпочитаю (Вагнер, само собой, исключается), несмотря даже на отсутствие в ней драматической жизненности, которое не возмещается достаточно даже прекрасными музыкальными местами, какой бы интерес не находили, помимо того, музыканты нашего рода их слушать» [33, 849].

Эта цитата интересна сразу в нескольких отношениях. По оценке мнение Листа близко мейерберовскому, по сути же совершенно иное, потому что он противопоставляет музыкальную и театральную составляющие оперы, превознося первую и считая неудачной вторую. Оппозиция музыкального и театрального, как мы увидим, со временем сделается в отзывах о «Геновеве» едва ли не общим местом, хотя театральность (сценичность) — категория зыбкая, зависимая от исторического и национального стиля, к тому же Листом в 1855 году явно понимаемая в духе концепции Вагнера, не случайно упомянутого рядом с «Геновевой» в самом лестном для него смысле. И еще — приведенный фрагмент письма не оставляет сомнений: основатель и глава петербургского отделения ИРМО уже с 1855 года был осведомлен об опере Шумана и о ее высокой, но неоднозначной оценке Листом. Не исключено, что, проводя много времени за границей, любя музыку Шумана, А. Г. Рубинштейн мог даже слышать «Геновеву». Сведений об этом нет, но позднее его называли «горячим поклонником» этой оперы [50, 1].

По воле случая первым из русских музыкальных журналистов и композиторов довелось побывать на исполнении оперы А. Н. Серову, никогда не питавшему к Шуману особой любви. Произошло это в Лейпциге 4 июня 1859 года. Спектакль, на который он попал, венчал собой большой музыкальный праздник «Всеобщего немецкого музыкального союза», но неприятно поразил Серова бедностью реквизита и костюмов и невысоким уровнем исполнения. К посещению спектакля и к отзыву о нем, опубликованному в петербургском журнале «Музыкальный и театральный вестник» [39], Серов подготовился — заглянул в недавно изданную книгу о Шумане В. Й. фон Василевского и прочел «для сличения с оперой» трагедию Геббеля, которой прежде не знал. Последняя произвела на него сильнейшее впечатление. И, как бывает в таких случаях довольно часто, оценка либретто (а отчасти и самой оперы) была тем самым предрешена. Серов раскритиковал его в пух и прах, особенно — счастливую развязку, над которой даже подсмеялся, вспомнив наивные стихи князя Шаховского из финала «Ивана Сусанина» Кавоса, тут же и процитированные. Мысль «у Геббеля лучше» стала лейтмотивом его рецензии, звучащим не только там, где Серов видит просчеты композитора, но и там, где признает его удачу (например, о роли Маргареты: «довольно хорошо оттенена» Шуманом, и тут же, в скобках: «хотя крайне *слабо*

в сравнении с тем, что эта роль в трагедии Геббеля» [39, IV, 269]). Это был тот самый метод, который по отношению к собственным его операм Серов считал порочным [1, 359–361].

Другой точкой отсчета были для Серова, по собственному его признанию, «могучие» вагнеровские «Тангейзер» и «Лоэнгрин», которыми «Геновева», по его выражению, «была совершенно раздавлена» и против которых казалась «ребяческой попыткой» («Боже, какая разница, бесконечная разница!» [39, III, 245]).

Находясь на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов в той фазе своего развития, когда почитание Вагнера не выражалось еще в неременном принижении всего иного, Серов многое в музыке «Геновевы» хвалил, но только не то, что относилось к собственно театральному, драматическому и к новациям в сфере оперных форм и музыкального языка. Все, что в «Геновеве» можно было расценить как реформаторское, он попросту обошел молчанием, выдав себя лишь словом «попытка». Говоря же о театральности, почти цитировал Листа, с которым тогда много общался, и действовал не доказательствами, а скорее внушением: «<В опере> есть много и силы, и страстности в драматизме; но все это отрывочно и настоящим драматическим духом *не* проникнуто» [39, III, 245]. Вывод был кратким: «<...> этот даровитый музыкант призвания к *опере* не имел» [там же]. Из контекста статьи можно понять, чего особенно недоставало Серову в «Геновеве» как сценическом произведении — «главного, результативного настроения» (подобного трагизму, пронизывающему всю пьесу Геббеля) и яркости контрастов (например, столкновения нежной женственности и героизма, лирического дуэта и трубных сигналов уходящего на войну войска), то есть генеральной линии и крупного штриха.

Таковыми были первые отзывы о «Геновеве» в русской прессе конца пятидесятых годов, времени, когда в России как раз начинался рост популярности Шумана.

В тот же период, в самом конце 1857 года, в Германии вышла в свет упомянутая мною первая монография о Шумане, написанная Вильгельмом Йозефом фон Василевским [57]. Спустя всего два месяца ее представил русским читателям все тот же Бертольд Дамке. Сказать об этой книге необходимо потому, что в России, где тогда многие свободно читали по-немецки, она на протяжении десятилетий оставалась важнейшим источником информации о жизни и творчестве Шумана, основой многочисленных биографических очерков<sup>6</sup>. А вместе с информацией из нее обычно заимствовались и оценки. Отзыв Василевского о «Геновеве» был критичным и в разделении музыкального и театрального сходным с листовским, хотя вообще-то Василевский находился в оппозиции к Новонемецкой школе. Опера, по его мнению, — не шумановская сфера; либретто «Геновевы» неудачно и неблагоприятно; музыка лучше, свидетельствует о творческой силе и мастерстве; достоинства оперы — свобода от внешних эффектов, гибкие формы, недостатки — утомительная декламация и лирическая (не драматическая) трактовка характеров; несмотря на все музыкальные красоты, как сочинение для театра «Геновева» не могла иметь успеха, о котором мечтал ее автор.

<sup>6</sup> О степени известности книги и ее автора в России можно судить и по частоте упоминаний в документах эпохи, и по тому факту, что в 1897 году «Русская музыкальная газета» поместила на своих страницах некролог Василевского именно как «автора первой полной биографии Шумана» [25, 1097].

Итак, если бы решения о постановке оперы принимались только по результатам оценки ее в печати, то у «Геновевы» Шумана в конце пятидесятих годов не было ни малейшего шанса быть поставленной на какой-либо из русских сцен. Но такие шансы отсутствовали у нее тогда и по иным причинам, к которым я еще вернусь.

До середины девяностых годов, когда в сторону «Геновевы» повеяли в России теплые ветры, минуло еще три с лишним десятилетия. Прошли они для шумановской оперы, как мы увидим, отнюдь не бесследно.

У «Геновевы» появились страстные поклонники среди лучших русских композиторов и музыкальных критиков, в числе которых следует прежде всего назвать П. И. Чайковского и Г. А. Лароша, попутно касавшихся оперы Шумана в своих статьях и не раз выражавших желание ее услышать (пусть даже в концертном исполнении).

Отдельных статей, посвященных «Геновеве», печаталось, правда, совсем немного. То были газетные публикации, связанные с новыми исполнениями. Две из них — в литературных приложениях к петербургским нотным журналам «Музыкальный свет» и «Нувеллист», — отстоя друг от друга на полгода, не просто рассказывали об одной и той же постановке оперы, но были разными переводами одной и той же неназванной заграничной рецензии [28, 4; 29, 36]<sup>7</sup>. Причем оба переводчика отличились. Один, из «Музыкального света», переврал даты (выходило, будто «Геновева» была начата Шуманом то в молодости, то после смерти), а вдобавок не знал слова «клавираусцуг», которое перевел как «пьесы для фортепиано на мотивы “Геновевы”». Другой, из «Нувеллиста», дал единственную в своем роде транскрипцию имени святой и, соответственно, названия оперы — «Генофейфа»(!). Постановка, о которой шла речь, была осуществлена в конце 1873 года в Придворном театре Мюнхена под управлением Германа Леви. Опера Шумана, быть может, впервые была образцово разучена и все ее прелести «высказались более чем где-либо». Но полного успеха, как сообщалось русским читателям, не было, потому что музыке, написанной в самом благородном, самом высоком стиле и «далеко превосходящей все обыкновенное», недостает в «Геновеве» «неподдельной драматической жизненности», которая только и способна произвести на публику сильное, неотразимое впечатление.

Еще одна статья — «Три Геновевы» — из петербургской немецкоязычной «St. Petersburger Zeitung» 1868 года (перепечатка из неназванного венского источника) [51, 2, 3], вообще написана по поводу премьеры оперетты Ж. Оффенбаха «Женевьева Брабантская» во второй редакции («Geneviève de Brabant», 26 декабря 1867 года, Париж). Сочинение это сравнивалось с «Геновевой» Шумана и с оперой Алессандро Скарлатти «Святая Джонуинда, или Невинность, защищенная от обмана» («La Santa Genuinda overo L'innocenza difesa dall'inganno», 1694)<sup>8</sup>. Три Геновевы — это три национальные трактовки образа святой: итальянская красота с ее пластичными формами, «белокурая немецкая сентиментальность» и развязный французский канкан. Лучшая из них, как считает автор, — немецкая, Шуманова, волею судеб оказавшаяся в историческом соседстве

<sup>7</sup> В первой из этих статей было даже обещано поместить в следующем номере самого журнала «Музыкальный свет» отрывок из оперы, который, однако, так там и не появился.

<sup>8</sup> На самом деле перу Скарлатти принадлежал только II акт оперы.

с оффенбаховской, к которой и относятся заключительные строки этой статьи, обращенные к самой Геновеве: «Святой вышла ты из Франции, девкой вернулась назад».

В начале 1870 года, то есть хронологически между статьей «Три Геновевы» и рецензиями-близнецами, в петербургской газете «Музыкальный сезон» была напечатана еще одна статья о «Геновеве». Я не упомянула о ней раньше потому, что это была рецензия на *петербургское* исполнение. Именно так! Хотя исполнение это было закрытым и под рояль, но опера Шумана полностью, при участии хора, на языке оригинала прозвучала 12 февраля 1870 года в присутствии «тесного кружка любителей музыки и артистов» [43, 3] в салоне Юлии Федоровны Абазы. Его хозяйка пела партию Маргареты. Другими исполнителями были артисты Мариинского театра баритон Владимир Соболев (Зигфрид) и тенор Федор Комиссаржевский (Голо), австрийская певица (сопрано) Антониетта Фриччи-Баральди, урожд. Фриче (Геновева), гастролировавшая по разным европейским странам, в том числе работавшая в России (экспримадонна Московской итальянской оперы), петербургский певец Синявин (Хидульфус?). С хором любителей работал Ф. Ф. Черни — профессор класса фортепиано Петербургской консерватории и руководитель хора ИРМО. И, наконец, аккомпанировал за роялем не кто иной, как главный дирижер Мариинского театра Э. Ф. Направник. Девять лет спустя Ю. Ф. Абаза точно так же — в концертной версии под рояль — впервые исполнила у себя «Евгения Онегина» П. И. Чайковского.

Этой замечательной женщине, одаренной, деятельной, очень самобытной, прожившей долгую, богатую событиями и знакомствами жизнь (среди художников, с которыми она в разные годы общалась, были Гуно, Вагнер, Серов, А. Рубинштейн, Чайковский, Одоевский, Тютчев, Тургенев, Достоевский, Ипполитов-Иванов, Малер и многие, многие другие), не так давно воздал должное в своей прекрасной статье М. А. Сапонов [37]. Немка, в девичестве Юлия Штуббе, она родилась в 1830 году и в начале пятидесятых несколько лет провела в Париже, а во второй половине того же десятилетия поступила на службу к Великой княгине Елене Павловне в качестве певицы и так оказалась в России, где в начале шестидесятых вышла замуж за Александра Аггеевича Абазу — представителя молдавского дворянского рода, гофмейстера двора Великой княгини, впоследствии министра финансов Российской империи. До конца дней Ю. Ф. Абаза жила в России и была в Петербурге известной личностью<sup>9</sup>.

В дополнение к сведениям, сообщенным М. А. Сапоновым, скажу, что хотя датой приезда Юлии Штуббе в Россию (вместе со двором великой княгини) следует считать 1858 год, на придворную службу она поступила, по-видимому, годом раньше, во время длительного пребывания великой княгини за границей<sup>10</sup>; что помимо организационной помощи, оказанной ею А. Г. Рубинштейну

<sup>9</sup> Дата смерти Ю. Ф. Абазы (как, впрочем, и дата ее рождения) документально пока никем не подтверждена. 1915 год как год ее смерти, с одной стороны, убедителен, ибо последние документы ее архива датированы 1914 годом, с другой — нет, потому что часто называемая дата ее смерти — 6 января — ошибочна. В этот день ушел из жизни ее однофамилец, курский композитор Аркадий Максимович Абаза, что подтверждается некрологами в «Курской были» (1915, № 4 от 5 января; № 5 от 6 января) и «Русской музыкальной газете» (1915, № 6–7, стб. 133–134).

<sup>10</sup> Кн. Д. А. Оболенский вспоминал, что познакомился с Юлией Штуббе в салоне Великой княгини Елены Павловны в Риме, причем молодая певица «была недавно принята ко двору». Ни точной, ни приблизительной даты знакомства князь, правда, не называет, но из контекста

при создании ИРМО, поездки в Москву за «голосами» для вокального класса консерватории и заведования кассой хора общества она на рубеже пятидесятих-шестидесятих годов выступала в концертах ИРМО, причем чаще с романсами Шумана<sup>11</sup>.

Публичная исполнительская карьера «г-жи Штуббе», как представляли ее в концертных программах, вынужденно прервалась в начале шестидесятих годов в связи с замужеством. Вынужденно — потому что для лиц дворянского происхождения и тем более представителей высокородных и занимающих видное общественное положение семейств, к каковым принадлежала теперь Юлия Федоровна, публичные выступления были невозможны<sup>12</sup>. Отныне исполнительская деятельность Ю. Ф. Абазы протекала в основном в большой зале ее богатого петербургского дома. Здесь, 12 февраля 1870 года и прозвучала шуманова «Геновева».

Была ли она первой оперой, исполненной под рояль в салоне Ю. Ф. Абазы и при ее участии, как долго просуществовала эта традиция, сказать трудно. Во всяком случае, концертным исполнением «Евгения Онегина» (конец февраля или начало марта 1879 года) дело определенно не закончилось. Известно, что вскоре отрывки из этой оперы и из «Юдифи» Серова прозвучали в салоне Ю. Ф. Абазы в сценической версии [32, 150], потом неумолимая Юлия Федоровна давала у себя детскую оперу «Дети в лесу» на текст Я. Полонского и с музыкой молодого М. Ипполитова-Иванова [13, 29–30]. Ставили у Ю. Ф. Абазы и отрывки из драматических спектаклей [там же]. Сама она продолжала петь камерную музыку<sup>13</sup>. Но оперы под рояль, несомненно, были главнейшими событиями художественной жизни ее салона.

Музыкальные интересы Ю. Ф. Абазы были весьма разнообразными. Она явно имела вкус к современной, недавно написанной музыке, в том числе оперной. Ипполитов-Иванов сообщает о ее исполнении опер Вагнера, которого она, как известно из собственных его мемуаров «Моя жизнь», принимала у себя в 1863 году и который преподнес ей партитуру «Тангейзера» [5, 275–276; 13, 29–30]. Самому Вагнеру она пела «Персидские песни» Рубинштейна, Одоевскому — фрагменты «Юдифи» Серова (по памяти!). Подаренный ей когда-то с посвящением романс Гуно — доказательство того, что она и смолоду не ограничивалась немецким репертуаром. Но интересовали ее не только оперные и романсовые новинки. В концертах РМО она пела Моцарта, Баха. Одоевский в 1866 году обещал ей (конечно же, принявшей православие, без чего брак с А. А. Абазой был невозможен) «копии с разных древних напевов и всю обедню Потулова» [14, 164]. В музыкальных кругах Петербурга она пользовалась уважением и слыла не просто хорошей певицей, но знатоком.

Выбор «Геновевы» был, очевидно, делом самой Юлии Федоровны. В пользу этого выбора говорили по меньшей мере четыре обстоятельства: 1) это была немецкая опера на немецком языке, 2) написанная композитором, музыку которого Юлия Федоровна раньше пела (и, видимо, любила), 3) в России совершенно не известная и, 4) что, несомненно, имело для певицы особое значение,

воспоминаний ясно, что произошло оно до его отъезда в Иерусалим, состоявшегося в январе 1858 года. См. [27, 31–36].

<sup>11</sup> См. программы концертов ИРМО первых сезонов: [44].

<sup>12</sup> Единственным исключением были благотворительные мероприятия.

<sup>13</sup> Несколько камерно-музыкальных вечеров с ее участием упоминает в своих дневниках В. Ф. Одоевский. (см., например: [14, 124, 134]).

с чрезвычайно яркой женской партией, подходившей ее голосу и темпераменту. Судя по тому, что нам известно о репертуаре Юлии Федоровны, у нее было меццо-сопрано, то есть именно такой голос, который и требовался для партии второго женского персонажа шумановской оперы — колдуньи и интригантки Маргареты<sup>14</sup>, в прошлом няньки Голо (так что Няня Чайковского была на счету Юлии Федоровны как минимум второй).

Общество, собиравшееся на музыкальных вечерах у Ю. Ф. Абазы, было обществом артистически-интеллектуально-великосветским, что, конечно, же, определялось личностью и придворным прошлым хозяйки. После ее замужества связи с великокняжеским двором, видимо, стали ослабевать. К примеру, немецкий композитор, дирижер и пианист Фердинанд Хиллер, лично приглашенный великой княгиней Еленой Павловной продирижировать в январе 1870 года несколькими концертами ИРМО и проживший месяц в ее дворце, описывая в своих воспоминаниях о Петербурге множество лиц, встреч и событий, ни словом не упомянул ни Ю. Ф. Абазу, ни предстоящее исполнение «Геновевы» Шумана, с которым в свое время приятельствовал и на смерть которого написал прекрасное прощальное слово [52]. И тем не менее, круг великой княгини и покровительствуемых ею ИРМО и консерватории был для Юлии Федоровны, несомненно, близким. Этим и объясняется факт публикации рецензии на «Геновеву» в подконтрольной, как утверждали, великой княгине газете «Музыкальный сезон»<sup>15</sup>, а также то, что ни один из представителей враждебного лагеря («балакиревского кружка») на исполнении «Геновевы» у Абазы не присутствовал и до выхода в свет рецензии, наверно, о нем даже не знал.

Автор этой рецензии, он же редактор «критической газеты» «Музыкальный сезон», Александр Сергеевич Фаминцын, уже по своему музыкальному образованию (Лейпцигская консерватория, частные уроки композиции у Макса Зейфрица) и вкусам хорошо вписывался в так называемый «немецкий» лагерь. Об этом ясно говорит его послужной список: помимо руководства газетой Фаминцын был профессором истории музыки и эстетики Санкт-Петербургской консерватории, а позднее — секретарем главной дирекции ИРМО. Не удивительно, что он попал в число приглашенных на исполнение «Геновевы» и стал единственным музыкальным критиком, об этом событии написавшим. Хотя центром его статьи стало не столько исполнение, сколько само сочинение.

«Геновеву» Фаминцын представил как оперу, в России почти неизвестную и потому «возбудившую в слушателях весьма живой интерес» [43, 3]. А потом попытался разобраться в причинах ее «малого успеха» на немецких сценах. Свободно владея немецким, он даже высказался по поводу хорошего литературного языка либретто, которое в целом оценил как «весьма недурное» и при другой музыкальной разработке способное произвести сильное впечатление. Но у Шумана, продолжает Фаминцын, это сделано «слишком субтильно, слишком тонко», отсюда — сценический неуспех. Напротив, в музыке есть «красоты необыкновенные», женские партии и партия Голо превосходны. Шуман делает «значительный шаг вперед к новейшему идеалу оперы, именно в том, что музыка его представляет непрерывный рост непосредственно переходящих друг в друга пьес, нисколько не дробящих ход действия, но в течение всей оперы с большой

<sup>14</sup> Сам Шуман, правда, определил Маргарету, подобно Геновеве, как сопрано. Но партия эта традиционно исполняется меццо-сопрано.

<sup>15</sup> См. письмо Бородина жене от 3 ноября 1869 года: [34, 162].

психологической верностью сопровождающих главнейшие оттенки выражаемых словами текста настроений и чувств». Ошибка композитора — слишком большая отзывчивость на оттенки текста и малое внимание к необходимым в сценической музыке более размашистым и крупным контурам, к большей декоративности. То, что получилось у Шумана, — скорее концертная пьеса, светская оратория. Перечислив затем лучшие, по его мнению, места оперы и назвав исполнителей, Фаминцын заканчивал свою статью пожеланием, «чтобы сочинение, представляющее весьма для многих очень большой интерес и притом так хорошо разученное», было бы исполнено перед более многочисленными слушателями, хотя бы в зале консерватории.

Скромность этого пожелания удивительна. Мало того, что Фаминцын даже не упоминает о возможности постановки «Геновевы» на сцене. Говоря о желательности повторного исполнения на публике, он ведь, в сущности, снова предлагает концертное исполнение под рояль, потому что даже слово «оркестр» не произносит. И если первое можно объяснить его точкой зрения на оперу Шумана как на концертную пьесу, то второе из этой его позиции и из общей оценки сочинения никак не вытекает.

Причина же на самом деле проста. Понять ее помогает история постановок оперы. Ведь если не считать входящую в единое немецкоязычное пространство Вену, то сценические и концертные исполнения «Геновевы» за пределами Германии стали регулярно осуществляться лишь с начала восьмидесятых годов. А это тоже должно иметь свое объяснение. И состоит оно в том, что только в 1880 году издательство «Peters» выпустило партитуру оперы, после того как опубликовало в пятидесятые годы сначала увертюру (в полном комплекте: партитура, голоса и 2 клавираусцуга — в две и четыре руки), затем двух- и четырехручный клавираусцуги всей оперы, а в начале семидесятых — хоровые партии. Конечно, отсутствие печатной партитуры не было непреодолимым препятствием для постановки оперы, поскольку практика исполнения по рукописным оригиналам и копиям была тогда распространена (а именно так и поступали в Германии до 1880 года), но это, безусловно, было намного сложнее и дороже. Идти же на дополнительные затраты имело смысл тогда, когда была уверенность, что они окупятся. С «Геновевой» такой уверенности у русских театров явно не было. Ранг участников и слушателей исполнения оперы в салоне Ю. Ф. Абазы не оставлял в этом никаких сомнений.

Факторов, препятствующих русской постановке «Геновевы», было несколько. Это постоянно критикуемая, но почти не меняющаяся репертуарная политика петербургской (и московской) Итальянской и Русской опер и вкусы Театральной дирекции. Это новые отечественные оперы, рождавшиеся тогда одна за одной и тоже преграждавшие «Геновеве» путь на ту сцену, где она только и могла быть поставлена, — на сцену Русской оперы (в Петербурге — Мариинского театра), потому что путь в Итальянскую оперу ей был закрыт по определению. Это темная слава «сценической неудачницы», отрицательное воздействие которой сказывалось даже при относительной независимости от кассовых сборов, какая благодаря государственным субсидиям имела у Императорских театров. И наконец — это отсутствие изданной партитуры. Все вместе взятое делало русскую постановку «Геновевы» до начала восьмидесятых годов если не невозможной, то крайне маловероятной.

Сомнительно, однако, чтобы исполнение шумановской оперы в салоне Ю. Ф. Абазы мыслилось его устроителями как некий пробный шар или, как



сказали бы сегодня, «пилотный проект». Судя по всему, то была акция, направленная на удовлетворение эстетических потребностей узкого круга лиц и не рассчитанная на какие-то далеко идущие последствия. Целью ее было познакомиться со сравнительно новой и принадлежащей известному композитору оперой ценителей, то есть заинтересованных, культурных слушателей, и получить удовольствие от работы над ней и ее качественного исполнения, что в случае с «Геновевой», как отмечал еще Серов, «вовсе не безделица». При всей видимой локальности и скромности этой задачи, при всей непубличности мероприятия, оно было важным как факт жизни музыки Шумана в России и имело резонанс. И еще в 1896 году, в связи с русской премьерой «Геновевы», рецензенты не без гордости вспоминали, что когда-то, лет тридцать назад, в одном петербургском музыкальном салоне опера Шумана уже звучала.

Хотя оба эти исполнения «Геновевы» состоялись в годы малых шумановских юбилеев (1870 — шестидесятилетие рождения, 1896 — сорокалетие смерти), о них никто, кажется, и не вспоминал. Но случайными эти даты все-таки не выглядят. На рубеже шестидесятых и семидесятых годов Юргенсон в Москве выпустил шеститомное собрание фортепианных сочинений Шумана, а Ларош написал об этой музыке первую на русском языке настоящую серьезную статью, в петербургском салоне Абазы прозвучала «Геновева», а П. И. Чайковский в «Современной летописи» пророчествовал о генеральном влиянии Шумана на всю музыку второй половины XIX века. То было начало «эры Шумана» в России — длительного периода высочайшей его популярности, продолжавшегося без всякого спада вплоть до самого конца века, когда «Геновева» и была, наконец, поставлена на одной из русских сцен, поставлена за полтора месяца до кончины вдовы композитора, Клары Шуман, которую известили о премьерке [31, 4].

Этой сценой в 1896 году по какому-то удивительному совпадению стал Михайловский театр — в нем 17 марта 1844 года Клара Шуман в присутствии мужа дала последний свой и самый блестящий петербургский концерт<sup>16</sup>. Небольшой по петербургским меркам (вместимость 1151 человек), но очень уютный Михайловский театр, в котором давались представления на французском и немецком языке, входил в систему Императорских театров<sup>17</sup>. Но в их официальных хрониках тщетно было бы искать данные об этой постановке. Ибо она хотя и осуществлялась на одной из императорских сцен, но не самим этим мощным институтом, а созданным совсем недавно, небогатым и небольшим Обществом музыкальных собраний, которое просто арендовало Михайловский театр.

Официальной датой основания этого музыкального общества следует считать 12 октября 1892 года, когда Министерством внутренних дел был утвержден его устав. Но в действительности общество, конечно, возникло несколько раньше, точнее — выросло из кружка любителей музыки, так называемого «кружка Штрупа», который состоял из немусыкальной по образованию и профессии, в основном университетской молодежи, отпрысков образованных и состоятельных петербургских семейств<sup>18</sup>. Это были не только «фанатики русской музыки» (прежде всего музыки представителей «могучей кучки»), но и страстные

<sup>16</sup> О русском путешествии Роберта и Клары Шуман см.: [22].

<sup>17</sup> Об этом театре см.: [17], [9] (Приложения. Кн. 1–3).

<sup>18</sup> См. об этом в подборке, подготовленной О. Данскер: [38, 140–143; 3, 144; 15, 145–148; 10, 149–153].

любители оперного жанра, носители живой традиции домашнего любительского музицирования, одержимые любовью к музыкальному искусству и жаждой публичной деятельности на всех фронтах — от исполнения сочинений до написания рецензий в газету, где работает знакомый фельетонист. Живым идолом, «звездой» кружка стал Н. А. Римский-Корсаков, с которым молодые энтузиасты скоро завязали личный контакт, а один из них, В. И. Бельский, даже стал сотрудничать как либреттист. Как это часто бывает с молодежными объединениями, кружок спустя какое-то время под влиянием жизненных обстоятельств стал распадаться. И вот на руинах прежнего любительского молодежного объединения стало возводиться другое здание — организация официальная, публичная и более профессиональная по составу, которая получила не очень удачное название «Общество музыкальных собраний» (ОМС), избранное, наверно, потому, что «музыкальное собрание» могло означать как концерт, так и оперную постановку. Целью общества, как сказано в § 1 Устава, было «способствовать сближению музыкантов между собой и ознакомлению своих членов с произведениями музыкальной и музыкально-критической литературы» [41, 1]. От кружка Штрупа общество унаследовало часть членов (ставших теперь действительными, то есть активно работающими), поклонение Римскому-Корсакову (избранному в почетные члены и председательствовавшему на первом общем собрании) и элемент «любительства» в виде исполнения музыки своими или преимущественно своими силами. Фасад же общества представляли теперь, с одной стороны, тридцатилетние финансисты и музыканты (члены-учредители), с другой — крупнейшие русские композиторы, исполнители, музыкальные критики и культурные деятели (почетные члены). Всего в год премьеры «Геновевы» в ОМС состояло 83 человека<sup>19</sup>. Учитывая, что 17 из них были почетными членами, — немного.

Еще в 1892 году ОМС в своем уставе закрепило за собой право устраивать в частных и публичных собраниях «исполнение музыкальных произведений русских и иностранных композиторов, а также опер и ораторий» [41, 1–2] и спустя некоторое время приступило к реализации предпоследнего пункта, давая по одной опере в год. Первой в 1895 году стала, разумеется, опера Римского-Корсакова — «Псковитянка» в новой (третьей) редакции. В 1897 году был дан «Борис Годунов» Мусоргского в оркестровке Римского-Корсакова. А между ними в 1896 году поставили «Геновеву». Именно в год ее премьеры ОМС начало издавать печатаемый в типографии своего действительного члена Н. Ф. Финдейзена журнал «Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний», в котором публиковалась внутренняя информация, в том числе протоколы последних собраний. Они-то и донесли до нас предысторию постановки.

5 ноября 1895 года на экстренном собрании общества решается вопрос об опере будущего сезона. Ранее Совету общества были предложены для постановки четыре сочинения: «Вильям Ратклиф» Кюи, «Троянцы» Берлиоза, «Каменный гость» Даргомыжского и возобновление «Псковитянки» Римского-Корсакова. И все четыре по разным соображениям им отвергнуты:

«Вильям Ратклиф» — Кюи хочет изменить инструментовку, на что требуется время;

«Троянцы» — не издана партитура; расходы на переписку рукописи, хранящейся в Париже, для ОМС непосильны;

<sup>19</sup> См. список «наличных членов общества»: [11, 21–23].

«Каменный гость» — с материальной стороны постановка возможна, но не найдется необходимых артистических сил;

«Псковитянка» — возобновление превратится в новое разучивание.

Тогда, как зафиксировано в протоколе, «Совет принужден был озаботиться подысканием какой-либо иной <...> оперы, которая удовлетворяла бы условиям деятельности общества, и остановился на опере Р. Шумана «Геновева», никогда не шедшей на сцене в Петербурге» [11, 18]. В состав совета в то время входили А. А. Давидов, племянник виолончелиста К. Ю. Давидова и ученик Римского-Корсакова (председатель), А. К. Глазунов (товарищ председателя) и четыре члена: Г. А. Блох, Р. И. Бельский, М. А. Гольденблюм и Н. М. Штруп. Кто из них предложил оперу Шумана и от них ли вообще исходило это предложение — в точности не известно. Е. Бронфин в брошюре, посвященной А. В. Оссовскому, не ссылаясь на источник информации, утверждает, что то была его инициатива [4, 10]. Это не исключено — Оссовский, приехавший в Петербург в 1894 году, скоро стал членом ОМС, причем активным, — но все же не совсем убедительно, учитывая полное отсутствие доказательств и подтверждений другими документами, молодость и любительство Оссовского, а также тот факт, что, вспоминая спустя много лет премьеру «Геновевы», он ни словом не обмолвился о своем в ней участии<sup>20</sup>. Так что до появления документов, подтверждающих мнение Бронфин, инициативу выбора и участие в премьере Оссовского будем считать гипотезой. Но как бы то ни было, общее собрание предложенную оперу утвердило, и 1 апреля 1896 года состоялась русская премьера «Геновевы».

Вся эта история кажется случайным стечением обстоятельств, редким в судьбе оперы Шумана везением. Это и так и не так.

Конечно, «Геновева» была, что называется, выпущена на замену. Но к постановке в ОМС а priori принимались оперы, не идущие на императорских сценах и имеющие призрачную надежду туда попасть — в этом противостоянии официальной репертуарной политике состоял смысл оперной деятельности ОМС. «Геновева» была из их числа, к тому же не требовала гигантского состава, роскошного оформления, редких по силе или тесситуре голосов, а потому рано или поздно должна была бы всплыть в числе сочинений, потенциально подходящих для возможностей общества.

Конечно, выбор «Геновевы» совершился словно по прихоти судьбы. Но некое оживление, означающее обычно, что для сочинения «настал час», началось вокруг оперы Шумана еще раньше.

В 1893 году Г. А. Ларош, давно уже требовавший исполнить ее силами Императорской русской оперы, атаковал театральную дирекцию статьей о «Геновеве», открывшей серию его очерков «Забывшие оперы» [19]. Отношения к шумановским памятным датам эта публикация не имела и была приурочена, по-видимому, к началу выхода «Театральной газеты», в которой Ларош заведовал музыкальным отделом.

В 1895 году М. А. Балакирев в «Записке об оперном театре» — наброске о репертуарной политике Императорской русской оперы, предназначенном для доклада Т. И. Филиппова Государю, — назвал «Геновеву» в числе семи образцовых опер, качественное исполнение которых силами этого художественного коллектива пошло бы на пользу как публике, так и русским композиторам<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> См. ниже с. 114.

<sup>21</sup> Шесть других — это «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, «Волшебный стрелок» Вебера, «Троянцы» Берлиоза и «Парсифаль» Вагнера. См.: [24, 232].

И Ларош и Балакирев были почетными членами ОМС и теоретически могли предложить «Геновеву» к постановке. Но на самом деле, как я постараюсь потом доказать, это было почти исключено по принципиальным соображениям. Да и представить их — немолодых уже, известных и занятых людей, почетных членов общества — коротающими время на общих собраниях весьма затруднительно. Мнение же их о «Геновеве», наверное, не было тайной, а статья Лароша вообще могла быть понята в ОМС как руководство к действию.

Эта статья в три четверти печатного листа со всесторонним рассмотрением сочинения и расхожих мнений о нем — по сей день лучшее, что написано об опере Шумана на русском языке, и остается только пожалеть, что она не вошла в пятитомник избранных статей Лароша, выпущенный издательством «Музыка» [21]. Задача Лароша — не просто познакомить читателей новоиспеченной «Театральной газеты» с неизвестным сочинением, вписав его в эволюцию творчества Шумана и сделав подробный поактный разбор. В его намерения входит повлиять на Дирекцию Императорских театров, которая, как можно догадаться из текста статьи, колебалась относительно включения «Геновевы» в репертуар.

Ларош, по собственным же словам, написал не панегирик. «Геновеву» («Геновефу» в его неизменной транскрипции) он аттестует как сочинение «гениальное, но очень неровное», и строит свой текст так, чтобы доказать: недостатки оперы — истинные, проистекающие из особенностей дарования Шумана (а не мнимые, основанные на недооценке или ложном понимании) — компенсируются здесь таким соединением редких достоинств, что не могут рассматриваться как препятствие для представления ее публике, посещающей Мариинский театр. Справедливо отдавая Шумана вместе с доброй половиной его современников от композиторов, рожденных для театра, а «неловко скроенное», но вовсе не слабое либретто «Геновевы» — от образцовых, с его точки зрения, либретто да Понте, Романи, Скриба, он, в сущности, говорит о праве на существование разных типов, разных степеней театральности и доказывает, что «Геновева» не так уж далеко ушла в этом отношении от своего литературного первоисточника и отнюдь не проигрывает подавляющему большинству современных русских и немецких опер.

В конце второго (и ставшего последним) очерка серии «Забывшие оперы», посвященного «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, Ларош опять возвращается к Шуману и вдруг открывает главную причину, по которой театральная дирекция «робеет перед «Геновевой»»: ее «слишком аристократический, слишком непопулярный стиль», стиль «музыки для музыкантов» [20, 5]. Тогда-то и становится понятным, почему проблема стиля с самого начала выдвинута в статье на первый план.

Если вернуться теперь к прежним рецензиям, то нельзя не заметить: мысль о сложном музыкальном языке оперы, о высоком мастерстве Шумана звучала у всех авторов без исключения, хотя никто, в отличие от Лароша, не связывал ее напрямую с трудной сценической судьбой «Геновевы». И, быть может, действительно, не столько недостаток пресловутой драматической жизненности, сколько непривычная в оперном жанре избыточность сложных гармоний, мотивных сцеплений, контрапунктических комбинаций, развитых средних голосов, помноженная на новые оперные формы, особую технику мотивных реминисценций, «симфонический стиль», на полное отсутствие стремления к доступности (той самой декоративности, о которой писал Фаминцын), вызывала в тогдашнем

слушателе чувство утомления и была в конечном итоге ответственна за неполный сценический успех «Геновевы».

По текстам статей Лароша о «забытых операх» видно, как он в отношении их будущности в Мариинском театре то падал, то воспарял духом — то говорил, что пишет скорее для очистки совести, не надеясь на результат, то старательно выстраивал для Театральной дирекции цепь веских аргументов. Сбылся его пессимистический прогноз — Мариинский театр ни в будущем сезоне, ни позднее «Геновеву» не поставил. И если уж состоявшуюся в том же театре через несколько лет и приуроченную к столетнему юбилею премьеры постановку «Фиделио» Бетховена Дирекция Императорских театров откровенно расценивала как «акт самопожертвования» [46, 980], то решиться на «Геновеву» ей было, конечно, еще труднее. Оперы, которые шли в Мариинском театре в год русской премьеры «Геновевы», — тому подтверждение<sup>22</sup>. Из 28 произведений, данных в сезоне 1895–96 года, 15 принадлежало зарубежным композиторам:

Бизе	Кармен
Вагнер	Лоэнгрин, Тангейзер
Верди	Аида, Отелло, Риголетто, Травиата
Гуно	Ромео и Джульетта, Фауст
Леонкавалло	Паяцы
Массне	Вертер
Мейербер	Гугеноты, Иоанн Лейденский (=Пророк)
Россини	Севильский цирюльник
Чимароза	Тайный брак

Все это были оперы репертуарные, беспроигрышные, с громкой славой, к тому же (за исключением вагнеровских) представлявшие привычные для России итальянскую и французскую оперные ветви.

Итак, результата со своей статьей Ларош не добился, но в судьбе оперы Шумана она не могла не сыграть свою роль. Написанная с любовью и тонким пониманием, с глубоким знанием предмета, ясно и живо, она, несомненно, привлекла в музыкальных кругах внимание к «Геновеве». А это, быть может, и отозвалось потом как самим фактом постановки 1896 года, так и огромным интересом, который вызвала эта премьера в среде петербургских музыкантов. Серьезные рецензенты на эту статью не просто ссылались, а частично ее пересказывали.

В самом начале серии «Забытые оперы» была сформулирована чрезвычайно важная мысль, которая затем повторилась и в «Записке» Балакирева, — мысль о том, что «исполнение в Мариинском театре, сравнительно с частными, образцовое, так что именно в нем произведения малоизвестные и не всегда сразу доступные могли бы являться в наивыгоднейшем свете и завоевать себе любовь публики» [19, 2].

Образцового исполнения как раз и не могло обеспечить ОМС, общество, как уже говорилось, небольшое, небогатое и с дилетантскими корнями, которое газетные критики безо всякого желания укололи именовали «кружком

<sup>22</sup> Перечень этих опер см.: [9, 323].

любителей» и первой оперной постановкой которого («Псковитянка») с исполнительской стороны в Петербурге были недовольны. Крайне сомнительно поэтому, чтобы Ларош и Балакирев стали рекомендовать «Геновеву» для постановки в ОМС.

При тех средствах, которыми располагало ОМС, постановку такого рода можно было осуществить, действуя по принципу «с миру по нитке». Среди почетных членов общества был директор Императорских театров И. А. Всеволожский — и Михайловский театр был получен для трех спектаклей за мизерную плату в 85 руб. [49, 367]<sup>23</sup>. Почетным членом был граф А. Д. Шереметев [35, 40–41] — и его превосходный частный оркестр из шестидесяти человек также играл почти даром. В устав ОМС был включен пункт о том, что члены общества, участвующие в музыкальных собраниях, делают это безвозмездно [41, 7]. В «Геновеве» пел хор общества под управлением его председателя А. А. Давидова. За дирижерским пультом стоял М. А. Гольденблюм, музыкант опытный и способный, но полупрофессионал, по основной специальности практикующий врач, один из членов-учредителей общества [36, 41–42]. На афише он, правда, по какой-то причине не значился, как и О. О. Палечек, режиссер постановки и тоже член ОМС<sup>24</sup>. Некоторые певцы, в том числе М. В. Луначарский, брат будущего наркома просвещения (Зигфрид), Л. Д. Ильина, в замужестве Кобеляцкая (Маргарета), Н. Н. Кедров (Бальтазар), Варзар (Голо) и др., также были членами общества.

Конечно, дело было не в одном дефиците средств, а еще в желании ОМСовцев самым активно участвовать в музыкальных собраниях. Для постановки (а «Геновева» была обеспечена двумя составами) привлекались и посторонние силы — в большинстве своем это были молодые певцы, студенты или недавние выпускники Петербургской консерватории. Едва ли не единственный профессионал, артист Мариинского театра тенор М. М. Чупрытников (Голо), наверное именно по этой причине скрывался на афише за инициалами (М. М. Ч.). Иными словами, состав был сборный и в силу малой опытности большинства участников не очень надежный. Результат их совместной работы мог быть очень хорош, но безупречного, образцового исполнения ждать от него, повторяю, не приходилось. Декорации, которые одни критики считали «приличными», другие — скромными донельзя, в основном были, по-видимому, набраны из других постановок. Об этом косвенно говорит афиша, на которой указана только одна новая декорация. И даже при таком режиме экономии образовался дефицит, покрытый, как и в случае с «Псковитянкой», одним из членов общества<sup>25</sup>.

Зато к премьере «Геновевы», которая? в соответствии с нормами того времени, шла по-русски, был специально сделан и опубликован полный перевод либретто [6]. Этот анонимный перевод, который Е. Бронфин приписывает все тому же

<sup>23</sup> Для сравнения — стоимость дорогого билета (литерные ложи 1 яруса и бельэтажа) составляла 20 руб. 60 коп. (см. афишу на с. 109).

<sup>24</sup> Участие в исполнении «Геновевы» Гольденблюма не подлежит сомнению и подтверждено как его биографическим очерком, так и рецензиями на постановку. Что касается Палечека, то здесь сведения либо косвенные (благодарность от Совета общества за этот сезон [12, 7]), либо неподтвержденные.

<sup>25</sup> См. протокол общего собрания ОМС от 21 апреля 1896 года: [12, 2–3]. Согласно сведениям, сообщенным Ястребцевым, поспектакльные сборы составляли, соответственно, 1400, 1000 и 800 руб. Дефицит был ок. 1200 руб. [49, 374, 377].

С.-ПЕТЕРБУРГСКОЕ  
ОБЩЕСТВО МУЗЫКАЛЬНЫХ  
СОБРАНИЙ.  
МИХАЙЛОВСКИЙ ТЕАТРЪ

Сегодня, въ Понедѣльникъ, 1-го Апрѣля 1896 г.,

ПЯТОЕ  
ПУБЛИЧНОЕ СОБРАНИЕ

Въ 1-й разъ:

ГЕНОВЕВА

Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ и 6-ти картинахъ.  
Текстъ по Геббелю и Тизу.

МУЗЫКА

РОБЕРТА ШУМАНА.

Дѣйствіе 1-е—«Дворъ въ замкѣ пфальцграфа  
Энгфрида». Дѣйствіе 2-е—«Комната Геновевы».  
Дѣйствіе 3-е, картина 1-я—«Комната въ гостиницѣ  
въ Страсбургѣ». Картина 2-я—«Подземелье  
нолдунъ» (новая декорация худ. Суворова).  
Дѣйствіе 4-е, картина 1-я—«Дниная мѣстность».  
Картина 2-я. Декорация 1-го акта.

ДѢЙСТВУЮЩИЯ ЛИЦА:

Гидульфъ . . . . .	Г-нъ Идановъ.
Энгфрихъ, пфальцграфъ . . . . .	Г-нъ Луначарскій.
Геновева, его жена . . . . .	Г-жа Ларина.
Голю . . . . .	Г-нъ М. М. Ч.
Маргарета, его мамка, волшебница . . . . .	Г-жа Ильина.
Драго, дворецкій . . . . .	Г-нъ Никитинъ.
Баспьеръ . . . . .	Г-нъ Сафоновъ.
Выгаваръ } слуги . . . . .	Г-нъ Недровъ.
Анжело (пѣвн. роль) . . . . .	Г-нъ Недровъ.

Рыцаря, оруженосца, слуги, народъ.  
Дѣйствіе происходитъ въ VIII-мъ вѣкѣ.

ХОРЪ ОБЩЕСТВА.

Оркестръ графа А. Д. ШЕРЕМЕТЕВА.

Начало въ 8 часовъ вечера.

Цѣна мѣстамъ оперныхъ предоставленій Михайловскаго театра: Ложа 1-го яруса—16 руб. 60 коп. Литерная—20 руб. 60 коп., 2-го яруса—10 руб. 60 коп. Литерная—12 руб. 60 коп., 3-го яруса—6 руб. 60 коп. Литерная—8 руб. 60 коп., 4-го яруса—5 руб. 30 коп. Литерная—6 руб. 60 коп. Кресла 1-го ряда—6 руб. 10 коп., 2-го и 3-го ряда—5 руб. 10 к., 4-го ряда—4 руб. 10 коп., 5-го ряда—3 руб. 60 коп., 6-го и 7-го ряда—3 руб. 10 коп., 8-го, 9-го, 10-го и проч. рядовъ—2 руб. 60 коп. Мѣста за креслами—2 руб. 10 коп. Балконъ—1 руб. 60 коп. Галлерей 1-я скамья—1 руб. 10 коп., 2-я и 3-я скамьи—65 к.

Билеты можно получать въ касѣ Михайловскаго театра ежедневно отъ 10 час. утра.

Либретто оперы „Геновева“ по 30 коп. можно получать въ музыкальномъ магазинѣ І. ЮРГЕНСОНА, Большая Морская, д. № 9, и въ касѣ Михайловскаго театра.

№ 5 (1-го Апрѣля 1896 г.). Тип. Имп. Спб. театральн. Империала, 40.

Афиша русской премьеры<sup>28</sup>

А. В. Оссовскому [4, 10]<sup>26</sup>, — довольно точный, но по преимуществу прозаический, тогда как либретто оперы, как и положенные в его основу трагедии Геббеля и Тика, написано в стихах<sup>27</sup>. Для исполнения этот перевод не годился, а значит существовал другой — для артистов и хора. Отчего возникла такая дублировка — неизвестно, но не исключено, что все дело — в цензурном разрешении, получить которое можно было, заблаговременно предоставив текст. Сроки могли поджимать, а сделать прозаический перевод было быстрее. Его и отдал цензору, надеясь, что никто потом ничего не заметит. Заметил Кюи и в своей рецензии написал: часто поют не то, что стоит в печатном либретто, а это неудобно [18, 3].

Как бы то ни было, но именно опубликованный текст либретто вкупе с афишей впервые узаконил наиболее естественную для русского языка и правильную транскрипцию имени «Genoveva» как «Геновева» (по аналогии с французским «Женевьева»). Другое прочтение этого имени — Генофейфа (но, конечно, не Генофейфа) в принципе было допустимым, но неблагозвучным для русского уха и неудобным для произношения. Транскрипция, которой придерживался Ларош, — Геновефа — восходила к другому варианту имени (Genovefa), который не использовали ни Геббель, ни Тик, ни Шуман, писавшие именно «Genoveva».

Если сравнивать исполнение 1896 года в Михайловском театре с исполнением 1870 года в салоне Ю. Ф. Абазы, то это антиподы по всем статьям:

<sup>26</sup> Это утверждение, как и в случае с выбором оперы, тоже дано без ссылки на источник информации, но более правдоподобно. Оссовский с 1894 года, то есть с самого начала выхода Русской музыкальной газеты, много и хорошо переводил там с немецкого и французского языков, в том числе перевел знаменитую статью Шумана о «Фантастической симфонии» Берлиоза [48, 236–242]. Благодарность, выраженная ему вместе с теми, кто принимал непосредственное участие в подготовке исполнения [12, 7], скорее всего относилась именно к переводу.

<sup>27</sup> У Тика и Геббеля — это белый стих, у Шумана — сочетание белого и рифмованного стиха.

<sup>28</sup> Собрание афиш Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина (С.-Петербург).

закрытое — публичное; в зале частного дома — в театре, на одной из императорских сцен; под рояль — с оркестром; высокопрофессиональные певцы — сборный молодой полулюбительский коллектив; на немецком языке — в русском переводе; однократно — трижды.

Разница была и в том, как освещались эти исполнения. Салонное исполнение 1870 года не нуждалось в рекламе и других откликов кроме статьи Фаминцына в печати не имело. У премьеры 1896 года, правда, тоже не было никакой предварительной рекламы, но по другой причине — из-за режима экономии и неделовитости руководства ОМС, на которую сетовали рецензенты [26, № 5, 570–571]. Зато откликов в прессе было много, довольно подробных и весьма неравнодушных. И это тем более удивительно, что речь шла не о модной оперной новинке, не о скандально известном или просто нашумевшем сочинении и не о «звездном» составе.

Но прежде чем перейти к обзору рецензий, скажу о самих спектаклях. Их было три: 1, 5 и 8 апреля, все три вечерние. 1 и 8 апреля пел первый состав, 5 апреля — второй (не полностью обновленный):

	<i>первый состав</i>	<i>второй состав</i>
Хидульус	Жданов	Бейер
Зигфрид	Луначарский	Луначарский
Геновева	Ларина	Асатурова
Голо	М. М. Ч.<упрытников>	Варзар
Маргарета	Ильина	Фрид-Гуревич
Драго	Никитин	Никитин
Каспар	Сафонов	Сафонов
Бальтазар	Кедров	Кедров

Напомню, что в исполнении участвовали частный оркестр графа А. Д. Шеремева, хор ОМС, дирижер М. А. Гольденблюм.

Спектаклям предшествовала генеральная репетиция, состоявшаяся в Михайловском театре днем 31 марта, в воскресенье, накануне премьеры, которая, как и третье исполнение, приходилась на понедельник (день, когда в Михайловском театре, видимо, не шли плановые спектакли). Устроители сделали репетицию открытой, и это был еще один крупный их просчет, поскольку во все времена люди, бесспорно, предпочтут пойти в театр в воскресенье и бесплатно, нежели в будний день и за плату. В результате на генеральной репетиции зал, в котором, как писали рецензенты, собрался весь цвет музыкального Петербурга, был забит до отказа, а в самый день премьеры — «далеко не полон», что не могло не сказаться на оценке успеха оперы. Судя по сборам, посещаемость каждого следующего спектакля была ниже<sup>29</sup>.

Всего на исполнение «Геновевы» откликнулись более десятка ведущих столичных журналов и газет<sup>30</sup>. Публикации нередко не умещались в одном номере,

<sup>29</sup> См. выше примеч. 25.

<sup>30</sup> Вот их перечень в алфавитном порядке: Биржевые ведомости, Новое время, Новости и биржевая газета, Нувеллист, Петербургская газета, Петербургский листок, Русская музыкальная газета, Санктпетербургские ведомости, Свет, Сын отечества, St. Petersburger Zeitung, St. Petersburger Herold. Не исключаю, что были публикации и в других изданиях.



некоторые издания посвятили этому событию даже по две самостоятельные статьи (например, краткий отчет и подробную рецензию или отчет о генеральной репетиции и рецензию на премьеру). Среди авторов были Ц. А. Кюи («Новости и биржевая газета»), музыкальный критик «О. В-ва» («Русская музыкальная газета») <sup>31</sup>, П. П. Веймарн, музыкальный критик и композитор, биограф Глинки («Сын отечества»), а также композитор и профессор Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьев («Биржевые ведомости», «Санктпетербургские ведомости»). В числе друзей — журналисты (например, В. Баскин в «Петербургской газете», В. К. Фролов, писавший в «Петербургском листке» под псевдонимом «В. Ладов»). Авторы большинства публикаций скрыты за инициалами и псевдонимами, не поддающимися расшифровке, или вообще не названы.

Разногласия во мнениях и оценках была невообразимая. Не сошлись друг с другом профессиональные музыканты и журналисты, специальные и общественно-политические издания, две петербургские газеты на немецком языке. Мысль Лароша о музыкальном аристократизме стиля «Геновевы» нашла неожиданное подтверждение: чем более культурным и образованным оказывался рецензент, тем выше была его оценка сочинения, мягче критика и обстоятельнее рецензия.

Крайние полюса представляли, с одной стороны, профессиональные, интересно написанные и в целом очень благосклонные (но не хвалебные) статьи Кюи, О. В-вой и Веймарна, к которым примыкал и музыкальный критик «At» из «St. Petersburger Zeitung», с другой — дурные и ругательные отзывы вроде того, что был опубликован в «Новом времени» за подписью «Ф.» (рассказывали, что Л. С. Ауэр пошел в театр только потому, что прочел один из них и сразу «истолковал в обратном смысле» [49, 365–366]). Между двумя этими полюсами довольно ровно распределялись остальные критические материалы. При этом никакой полемики между рецензентами не было. На удивление мало было сравнений «Геновевы» с другими операми — «сценическими несчастливицами», реформаторскими, русскими, немецкими, мейерберовскими, вагнеровскими... Каждый критик был занят исключительно ею и собственным о ней мнением.

Привести эти мнения к какому-то общему знаменателю совершенно невозможно. Но можно выявить основные тенденции, оценки. Начну с наиболее общих.

Например, шумановская инструментовка. Это был, пожалуй, единственный пункт, по поводу которого в рядах рецензентов царило полное единодушие — ведь в России с ее глинкинскими традициями чистых тембров оркестр Шумана давно и дружно критиковали. Ко времени премьеры «Геновевы» эта критика уже превратилась в штамп, что видно по следующей цитате из самой низкосортной рецензии: «Оркестрована опера замечательно плохо даже и для Шумана, вовсе не умевшего оркестровать» [42, 3]. Критики высокого уровня, не сговариваясь, характеризовали оркестр «Геновевы» как излишне массивный и тусклый.

<sup>31</sup> Составители справочника «Кто писал о музыке», правда с долей сомнения, предполагали, что это псевдоним А. В. Оссовского [16, Вып. 3, 263; Вып. 4, 103], однако недавно опубликованные дневники Н. Ф. Финдейзена не оставляют сомнений в том, что он принадлежал женщине. В комментариях и именных указателях к этому пестрящему грубыми ошибками изданию [45] говорится о том, что за псевдонимом О. В-ва скрывается певица М. А. Оленина-д'Альгейм. Однако эта информация неверна, причем полностью опровергается не только биографией певицы, но и самим текстом дневников Финдейзена. Итак, кто писал под этим псевдонимом, до сих пор не установлено.

Общим было и довольно поверхностное отношение к либретто. Оценку ему и выбору сюжета, конечно, давали, и она была разной, хотя самые образованные критики присоединялись к Ларошу: в либретто есть недостатки, но оно вовсе не неудачное и содержит немало драматических положений. О новом же типе этого либретто, делающего «Геновеву» предвестницей «литературной оперы», о его соотношении с основным литературным источником в связи с премьерой не писал никто. Ларош в своей статье 1893 года дал, правда, блестящую характеристику трагедии Геббеля. Но вообще-то Геббель был в России terra incognita — его не переводили и не ставили. И никто из рецензентов его «Геновеву» сквозь шумановское либретто не увидел. А опера «Геновева» связана с одноименной трагедией нитями почти столь же неразрывными, как шумановский «Фауст» и «Манфред» — с драматическими поэмами Гёте и Байрона. И часть этих нитей для не знающих геббелеву «Геновеву» повисала в воздухе — не по их вине, но потому, что таким был метод работы Шумана.

Почти не затрагивалась и уж тем более не муссировалась тема болезни Шумана и влияния ее на «Геновеву». Чуть ли не единственное исключение составил печально известный консерваторский профессор Н. Ф. Соловьев, написавший буквально следующее: Шуман в 1847 году оправился от болезни, «но какая-то дымка окутывала его взгляды на оперное дело. Они у Шумана не достигли ясности, и свою «Геновеву» Шуман написал как бы в тумане» [40, 3].

Из рецензий видно, что «Геновева», возраст которой приближался к пятидесяти годам, воспринималась как опера современная<sup>32</sup>. Предположение Лароша, что гармонические ее сложности уже сглажены временем и для широкого слушателя будут не так страшны, оправдалось, но оперные формы и особенно мелодизированный речитатив по-прежнему производили впечатление новизны. И именно ариозно-декламационный стиль считали причиной некоторой монотонности (или, в терминологии Кюи, «серого колорита») и недостаточно ярких музыкальных характеристик действующих лиц, среди которых почти все выделяли Маргарету. Мнения об остальных сильно разнились.

В основном сходились рецензенты и в том, что опера Шумана не является образцом театрального произведения. Одни, правда, рубили с плеча (театр не для Шумана), а другие спокойно констатировали неяркую театральность «Геновевы», обращая внимание на существование сценически эффектных эпизодов (например, начало II акта).

Музыку «Геновевы» по уже сложившейся традиции, как правило, оценивали отдельно и считали главным достоинством оперы, которое «искупает недостатки» (О. В-ва). Писали даже о «переизбытке музыкальных красот» [2, 3]. Особое мнение «Ф.» на этом фоне выглядело как курьез: «На неудачный сюжет написана сплошь плохая музыка <...> это сплошное общее место, вода» [42, 3]. В отличие от Лароша, который считал вершиной оперы III акт, многие указывали на II. Абсолютными лидерами помимо Увертюры были: начало и финал II акта, песня Зигфрида и финал III акта (рецензенты самого высокого ранга выделяли как абсолютно гениальное начало сцены у Маргареты<sup>33</sup>), первая сцена IV акта. Очень хвалили хоры.

<sup>32</sup> Для сравнения: «Гугеноты» Мейербера, возобновленные через три года в Мариинском театре, характеризовались как опера безнадежно устаревшая [23, 438].

<sup>33</sup> Ср. также запись из дневника Н. Ф. Финдейзена от 3 апреля 1896 года: «В понедельник (1-го) давали «Геновеву». Много хорошего. Сейчас (вечером), да и раньше, — просто схожу

Если же свести воедино перечни лучших мест из разных рецензий, то окажется, что этот сводный список охватывает едва ли не все сочинение. То же можно сказать и о характеристике оперы в целом — не отдельные рецензии, а их сумма, весь их корпус давали практически исчерпывающее представление о выразительных средствах, формах, трактовке вокальных и оркестровой партий, о новшествах и находках «Геновевы», о множестве ее особенных черточек и черт. От этого коллективного разума не ускользнули ни особое решение перехода от первой ко второй картине IV акта, ни необычная трактовка приезда Голо в III акте, ни особая шумановская техника работы с повторяющимися мотивами, ни новизна трактовки оперных форм и т. п. Другое дело, что оцениваться это могло прямо противоположным образом.

Ко всему этому добавлялась и разная оценка инициативы ОМС. И здесь тоже был представлен широкий спектр вариантов — от похвальных до просто благодарных, от сдержанно-критичных до резко отрицательных. Самой безжалостной оказалась рецензия в «St. Petersburg Herald», посвященная главным образом критике исполнения, а точнее — тревожной тенденции, стоящей за ним: тенденции к созданию ферейнов, дающих возможность их членам прорваться на сцену. Автор («la») прямо заявлял: «Несовершенные исполнения, заранее обреченные на неуспех, лучше не предлагать публике. <...> В русской резиденции и на подмостках Императорских театров каждый слушатель вправе требовать большего» [53, 2]. При этом столь же безапелляционно порицался выбор «Геновевы» как «слабейшего сочинения Шумана». И все-таки среди рецензентов было больше таких, которые, даже критикуя исполнение, выражали благодарность ОМС за предоставленную возможность знакомства с оперой Шумана.

Если попытаться теперь на основании содержащихся в рецензиях сведений о реакции публики и оценок самих рецензентов составить представление о впечатлении, произведенном «Геновевой», то его скорее всего можно вслед за Кюи охарактеризовать так: «Успех был, но не полный»: вызовы, аплодисменты, цветы — и пустоватые залы, обилие печатных откликов — и неоднозначность оценок.

Успех, бесспорно, мог быть больше, если бы судьба «Геновевы» и в России сложилась счастливее — исполнили бы ее силами Императорской русской оперы, подготовили публику, премьеру устроили в субботний или воскресный день, переводили и читали Геббеля и т. д. и т. п. Но можно ведь взглянуть на дело и иначе. Исполнение на Императорской сцене — почти без всякой надежды туда попасть. При полном отсутствии рекламы и заведомо не блестящем исполнении — заполненный до предела зал на открытой генеральной репетиции, собравший весь музыкальный Петербург. Частная инициатива, сочинение без громкой славы — и стихийный поток откликов. Впечатление это производит сильное, путь даже не в одной «Геновеве» здесь дело.

Многие лица, принадлежащие к числу деятельных русских почитателей Шумана, должно быть, присутствовали тогда на представлениях «Геновевы». Были в живых Ларош, Балакирев, Ю. Ф. Абаза, Направник и другие участники первого закрытого исполнения. Об их реакции мы, однако, ничего не знаем.

с ума от вступления ко 2-й картине (*у колдуньи* [курсив мой. — О. Л.]) 3-го действия. Дивно! Гениально! Страшно!» [45, I, 177–178]. Слова в скобках, выделенные курсивом, ошибочно расшифрованы публикатором М. Л. Космовской как «у колодца».

А вот мнение Н. А. Римского-Корсакова благодаря В. В. Ястребцеву (кстати, тоже члену ОМС), до нас дошло. Подобно большинству «кучкистов», Римский-Корсаков «Геновеву» не знал и незадолго до премьеры осуждал ОМС за выбор «оперы, сравнительно малоинтересной по музыке» [49, 366, 360], но, побывав на генеральной репетиции и первом спектакле, в корне изменил свое к ней отношение. Через неделю после премьеры он обсуждал с Ястребцевым выдающиеся места «Геновевы»: их было 16, и практически в каждом случае особое внимание собеседники обращали на гармонию и указывали на отголоски музыки «Геновевы» у русских композиторов и отдельно у Вагнера (Вагнера «Нибелунгов», «Тристана», «Мейстерзингеров»), то есть на шумановские влияния. Резюме, которое сделал Римский-Корсаков, такое: «Удивительнее всего <...>, что несмотря на многие в полном смысле превосходные страницы этой оперы и даже несмотря на значительный сценический интерес этого произведения, эти музыкальные красоты для многих так и останутся незамеченными благодаря ужасно тусклой инструментовке, в которой совершенно не слышно отдельных инструментов, царит одно общее тутти. Между тем <...> какое здесь богатство музыки, музыки настоящей, не лейтмотивной!» [49, 366–367]. Мнение, надо признать, и по тону и по существу довольно неожиданное, хотя о «сером колорите» «Геновевы» писал и Кюи, не сводя его, правда, к инструментовке. Высокую оценку «Геновевы» Римским-Корсаковым со своей стороны подтверждает и Оссовский, с 1896 года ставший его учеником в консерватории: «Из опер, следующих принципу последования таких закругленных частей, Николай Андреевич выделял «Геновеву» Шумана (поставленную в Петербурге в 1895 (!) году в ОМС). В ней он восхищался и самой музыкой, и драматургической и музыкальной логикой последования отдельных номеров, в некоторых случаях имеющих связующие модуляционные ходы» [30, 329]. И опять, как в случае с прежними отзывами, высокая оценка оперы исходит от профессионала, от великого музыканта.

Именно в среде профессионалов и образованных любителей «Геновева» имела несомненный, неоспоримый успех. Конечно, его залогом, прочной основой были любовь к музыке Шумана в целом и глубочайшее уважение к его имени. Но эти любовь и уважение испытывала к Шуману и широкая публика тогдашней России, воспитанная, однако, в том, что касается оперы, на других примерах. Аристократический, то есть высокохудожественный, утонченный стиль «Геновевы», в этом смысле действительно «далеко превосходящей все обыкновенное», стиль, герметично закрытый для каких-либо эффектов, для декоративности, ее неяркий, хотя по-своему очень разработанный колорит, ее «глубокомысленная», по словам Лароша, основная идея — идея христианского смирения, противоположного гордости, твердого упования на Промысел Божий, психологическая тонкость характеров — все эти особенности очерчивали определенный круг слушателей, границы которого могли расширяться несильно и лишь очень постепенно, по мере того, как вкусы публики развивались, а появившиеся новые образцы меняли ее отношение к оперному жанру и к театральности. Это и подтвердила петербургская постановка «Геновевы», неисповедимыми путями доведенной до сцены Михайловского театра. Ее премьера, несмотря ни на что, стала самым ярким шумановским событием в музыкальной жизни России рубежа XIX и XX веков, более того — стала мощным аккордом, кадансом, завершающим знакомство России с творчеством Шумана, потому что «Геновева» была последним из крупных его сочинений, которое прежде

публично не исполнялось в России. Этой премьерой, неожиданной, ожидаемой, долгожданной, в России завершилась и «эра Шумана» — этап самого сильного ему поклонения и самого сильного его влияния<sup>34</sup>.

#### Использованная литература

1. Александр Николаевич Серов (1820–1871). Воспоминания Ф. М. Толстого // Русская старина. 1874. Т. 9. № 2. С. 339–380.
2. Баскин В. Театральное эхо // Петербургская газета. 1896. № 90: 3 апр. С. 3.
3. Бельский Р. Воспоминания о возникновении Общества музыкальных собраний в С.-Петербурге // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 144.
4. Бронфин Е. Александр Вячеславович Оссовский. Очерк жизни и творческой деятельности. Л.: Советский композитор, 1969. 62 с.
5. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары: в 4 т. Т. III. [СПб.]: Грядущий день, 1912. 301 с.
6. Геновева. Опера в четырех действиях и шести картинах по Тику и Гёббелю. Музыка Роберта Шумана. [Либретто] Ор. 81. СПб., 1896. 41 с.
7. Дамке Б. Музыкальное обозрение. Биография Шумана // Санктпетербургские ведомости. 1858. № 11: 15 января.
8. Дамке Б. Музыкальное обозрение: Роберт Шуман [...] // Санктпетербургские ведомости. 1856. № 250: 14 ноября. С. 1, 2; № 251: 15 ноября. С. 1, 2.
9. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1895–1896 гг. Приложения. Книга 1–3. СПб.: Дирекция Императорских театров, 1897 г. 528, 169, 161, 132 с.
10. Из писем Н. М. Штрупа // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 149–153.
11. Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний. Вып. 1. СПб., 1896.
12. Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний. 1896. Вып. 2. СПб., 1897.
13. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М.: Государственное музыкальное издательство, 1934. 159 с.
14. Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы К 200-летию со дня рождения / ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки, 2005. 520 с.
15. Краткая биография В. И. Бельского, либреттиста Н. А. Римского-Корсакова // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 145–148.
16. Кто писал о музыке. Библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР: в 4 вып. / сост. Г. Бернандт и И. Ямпольский. М.: Советский композитор. Вып. 3. 1974; Вып. 4. 1989. 356, 313, 206, 112 с.
17. Кургатников А. Императорский Михайловский театр. СПб.: ЛИК, 2001. 446 с.
18. Кюи Ц. Опера Роберта Шумана «Геновева» // Новости и биржевая газета. 1896. № 91: 3 апр. С. 3.
19. Ларош [Г. А.] Забытые оперы. I. «Геновефа» Шумана // Театральная газета. 1893. № 1: 4 июля. С. 2–4; № 2: 11 июля. С. 1–3.
20. Ларош [Г. А.] Забытые оперы. II. «Бенвенуто Челлини» Берлиоза // Театральная газета. 1896. № 6: 8 августа. С. 5.
21. Ларош Г. А. Избранные статьи: в пяти выпусках / Отв. ред. А. А. Гозенпуд. Л.: Музыка, 1974–1978. 232, 368, 375, 320, 334 с.

<sup>34</sup> Понятно, что после революции эта опера, как, впрочем, и все другие крупные вокально-инструментальные композиции Шумана, стала в нашей стране опусом *non gratum* благодаря своему сюжету и христианским идеям. Лишь в феврале 1987 года, после почти девяностолетнего перерыва, ее в концертном исполнении дал в Большом зале Ленинградской филармонии страстный поклонник и замечательный интерпретатор Шумана Джемал Далгат, собиравшийся, но не успевший издать «Геновеву» по-русски. И совсем недавно, в 2009 году, «Геновеву» — и опять в Петербурге — поставил Сергей Стадлер.

22. Лосева О. В. О русском путешествии Клары и Роберта Шуман // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 122–144.
23. Мариинский театр. Гугеноты // Русская музыкальная газета. 1899. № 14. Ст. 438
24. Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма / Ред. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1962. 477 с.
25. Некролог: Wasielewsky // Русская музыкальная газета. 1897. № 7/8. Ст. 1097.
26. О. В-ва. «Геновева» Шумана // Русская музыкальная газета. 1896. № 4. С. 450–454; № 5. С. 563–571.
27. Оболенский Дм. А. Мои воспоминания о Великой княгине Елене Павловне. СПб., 1909. 70 с.
28. Опера «Геновева» Роберта Шумана // Музыкальный свет. Литературное приложение к журналу, издаваемому П. С. Макаровым. 1874. №1. С. 4.
29. Опера «Генофейфа» Роберта Шуманна // Литературное прибавление к «Нувеллисту». 1874. Май. С. 36.
30. Оссовский А. В. Воспоминания. Исследования / общ. ред. и вст. ст. Ю. Кремлева. Сост., подгот. к публ., предисл. и примеч. В. Смирнова. Л.: Музыка, 1968. 440 с.
31. Памяти Клары Шуман // Музыка и пение. 1896. № 8: 15 июня. С. 4.
32. Панаева-Карцова А. В. Воспоминания о П. И. Чайковском // Воспоминания о Чайковском / Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. Ред. В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1973. С. 140–161.
33. Переписка Фр. Листа с А. Г. Рубинштейном // Русская музыкальная газета. 1896. № 8. Ст. 828–866.
34. Письма А. П. Бородина // Предисл. и примеч. С. А. Дианина. Вып. 1. М.: Гос. изд. Муз. сектор, 1927. 420 с.
35. Русские дирижеры: граф А. Д. Шереметев // Русская музыкальная газета. 1914. № 2. Ст. 40–41.
36. Русские дирижеры: М. А. Гольденблум // Русская музыкальная газета. 1914. № 2. Ст. 41–42.
37. Сапонов М. А. Густав Малер и Юлия Федоровна Абаза // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 59–65.
38. Семенов-Тянь-Шаньский В. О музыкальном кружке Штруппа // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 140–143.
39. Серов А. Н. Заграничные письма. III // Театральный и музыкальный вестник. 1959. № 28: 19 июля. С. 244–245; Заграничные письма. IV // Театральный и музыкальный вестник. 1959. № 29: 26 июля. С. 268–269.
40. Соловьев Н. Первое представление «Геновевы» // Биржевые ведомости. № 91: 3 (15) апр. 1896. С. 3.
41. Устав С.-Петербургского общества музыкальных собраний. СПб., 1892. 12 с.
42. Ф. Театр и музыка // Новое время. 1896. № 7217: 3 (15) апреля. С. 3.
43. Фаминцын А. Петербургская хроника // Музыкальный сезон: Газета критическая. 1870. № 16: 26. II. С. 3.
44. Финдейзен Н. Очерк 50-летия деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). СПб., 1909. 119 с.
45. Финдейзен Н. Ф. Дневники / Расшифр. рукописи, исследов., коммент., подг. к публ. М. Л. Космовской. [Т. I.] 1892–1901. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 430 с.; [Т. II.] 1902–1908. СПб.: Дмитрий Буланин, 2010. 392 с.
46. Хроника // Русская музыкальная газета. 1905. № 41. Ст. 980.
47. Шуман Р. Письма. В 2 т. Т. 2 (1840–1856) / Сост., научн. ред., вст. ст. Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1982. 525 с.

48. Шуман Р. «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза / пер. и примеч. А. В. Оссовского // Русская музыкальная газета. 1894. № 11. Ст. 236–242.
49. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. 1886–1908. В 2 т. / Под ред. А. В. Оссовского. Т. 1: 1886–1897. Л.: Музгиз, 1959. 525 с.
50. At. «Genoveva». Oper von Robert Schumann // St. Petersburger Zeitung. 1896. Nr. 6: 5./17. April. S. 1.
51. Drei Genoveven // St. Petersburger Zeitung. 1868. № 186: 15/27 Januar. Montagsblatt № 29. S. 2–3.
52. Hiller F. In St. Petersburg // Hiller F. Erinnerungsblätter. Köln, 1884. S. 27–46
53. Ia. Russische Opern-Vorstellung im Kaiserlichen Michael-Theater // St. Petersburger Herold. 1896. Nr. 93: 3. April. S. 2.
54. Literatur- und Kunst-Notizen // Der Zuschauer. Extrablatt. №6736: 27 Mai/8 Juni.
55. Meyerbeer G. Briefwechsel und Tagebücher. Bd. 6: 1853–1855 / Hrsg. von S. Henze-Döhring. Berlin: de Gruyter, 2006. 944 S.
56. Voss E. Robert Schumann. Genoveva // Pipers Enzyklopedie des Musiktheaters / Hrsg. von C. Dahlhaus. Bd. 5. München, Basel, 1994. 763 S.
57. Wasielewski W. J. v. Robert Schumann. Eine Biographie. Dresden: Kunze, 1858.

---

**Константин ЖАБИНСКИЙ**

## РОБЕРТ ШУМАН В НАСЛЕДИИ А. В. МИХАЙЛОВА: ШЕСТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

На протяжении многих лет А. В. Михайлов обращался к творчеству Шумана, с неизменной проницательностью высказываясь о музыкальных и литературных сочинениях великого романтика. При этом, однако, в «шуманиане» Михайлова отсутствуют сколько-нибудь развернутые, масштабные исследования, аналогичные работам о В. А. Моцарте и Л. Бетховене, Р. Вагнере и А. Веберне. Основу рассматриваемой «шуманианы» составляют хронологически удаленные друг от друга небольшие тексты «прикладного» характера — вступительные комментарии к «персональным» разделам антологий по эстетике, а также рецензия на двухтомное издание писем Шумана под редакцией Д. Житомирского [15; 16; 17]. «Образ Художника» в любом из перечисленных текстов неизбежно уподобляется графическому наброску, далекому от законченности и лишенному богатства цветовой гаммы живописного портрета. Вместе с тем, сравнительный анализ данных «набросков» позволяет нам выявить процессуальные закономерности описываемой научной интерпретации как *феномена, развивающегося во времени*.

Обратимся к наиболее раннему комментарию, предваряющему публикацию шумановских статей в антологии «История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли» [15]. Вступительная заметка, принадлежащая перу А. В. Михайлова, необычна для 1960-х годов. С одной стороны, автор стремится подчеркнуть неразрывную сопряженность эстетических воззрений Шумана с его композиторским творчеством. С другой стороны, отнюдь не довольствуясь этим, Михайлов так или иначе затрагивает важнейшие проблемы шумановедения. Здесь подразумеваются, к примеру, «диалоги» индивидуального и общеромантического в художественном мышлении Шумана; пути эволюции указанного мышления и определяемая ими специфика поздних шумановских сочинений; воздействие литературных импульсов и программности в целом на инструментальное творчество Шумана, etc.

---

Жабинский Константин Анатольевич — старший библиограф Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова



Порой А. В. Михайлов как бы заостряет суть музыковедческих трюизмов середины XX столетия, де-факто обнаруживая их узвимость: «Из всех роман-тиков Шуман был наиболее склонен поддаться воодушевляющей силе слова и стоящего за ним образа. Число произведений Шумана, не связанных с образом, с программой, обозначенным настроением, *весьма незначительно*» ([15, 364]; курсив наш. — К. Ж.). Подобная категоричность могла бы вызвать недоумение у современных музыкантов, хорошо знакомых с шумановскими оркестровыми или камерно-ансамблевыми опусами (где роль упомянутых «настроений» или словесных программ довольно скромна). Между тем, на протяжении 1960-х годов отечественные шумановеды нередко высказывались в аналогичном духе: «Стремясь сблизить музыку с жизненными прообразами, Шуман создает многочисленные музыкальные картин-ки, “сцены из жизни”, “зарисовки с натуры”, снабжая их *почти всегда* программными названиями», — писал, в частности, Д. Житомирский ([6, 6]; курсив наш. — К. Ж.)<sup>2</sup>. Истоки отмеченного единодушия, вероятнее всего, коренились в незыблемой для тех лет жанровой иерархии шумановского творчества: эстетику, индивидуальный стиль, композиционное мышление «подлинного» Шумана следовало воспринимать сквозь призму фор-тепианных сочинений 1830-х и начала 1840-х годов.

Еще одно полемически заостренное высказывание А. В. Михайлова в рассматриваемой статье относится к сфере вокальной музыки: «Литературность мысли Шумана вызывает некоторую противоречивость его музыки, ищущей опоры вне себя, но и оказывает на нее благотворное влияние, освобождая ее от груза старых традиций и стандартов и направляя ее по новым путям. <...> Вдохновляясь словом, Шуман создает свои циклы песен на слова Гейне, Эйхендорфа, Шамиссо, достигая в этом жанре синтеза искусств» [15, 364]. По-видимому, присутствие здесь именно «циклов песен» едва ли должно рассматриваться в концептуальном аспекте<sup>3</sup>. Более важно другое: «синтез искусств» представлен Михайловым как закономерное «достижение», обусловленное шумановским выбором «новых путей» в музыке. Но только ли описываемой «литературностью мысли» инспирируется вышеназванный феномен? (Ведь, скажем, в «Двойнике» Ф. Шуберта подобный «синтез искусств» осуществляется на фундаменте индивидуально преломляемой риторической традиции барокко). Суждение исследователя — «общее место» шумановедения тех лет (ср. [8, 548; 14, 264]) — как бы повисает в воздухе из-за отсутствия музыкально-исторической перспективы.

<sup>1</sup> Это стремление заведомо контрастирует тогдашним установкам советской эстетики, пытавшейся «отделить» творческий процесс композитора от его музыкально-теоретических трудов и публицистики (см.: [1; 3; 14, 216–322] и др.). Тяготение к целостному охвату шумановского наследия свойственно монографии Д. Житомирского [8], хотя и не без определенных издержек, о чем пишет В. Конен [12, 139–140].

<sup>2</sup> В позднейшей монографии Д. Житомирского цитируемое высказывание было несколько смягчено: «Творчество Шумана насыщено музыкальными зарисовками внешних впечатлений — “портретами”, “сценками”, “картинками с натуры”. Естественно, что он был одним из активных поборников программной музыки и *часто снабжал* свои произведения поэтическими названиями или комментариями» ([8, 29]; курсив наш. — К. Ж.).

<sup>3</sup> Достаточно упомянуть хотя бы прославленную балладу «Два гренадера» на стихи Г. Гейне — вполне «самодостаточный» опус, не требующий циклического «окружения» для репрезентации обозначенных синтезирующих процессов. Следует также заметить, что в отечественном музыковедении 1960-х годов безраздельно господствовала трактовка вокального цикла как *формы* — отнюдь не *жанра*.

Ограниченностью этой перспективы заведомо провоцируется и дискуссионный тезис, подытоживающий статью А. В. Михайлова. «Ко времени Шумана, — полагает автор, — *сфера романтической образности становится отчетливой*: стабилизируются определенные типы ассоциативных связей; определенные комплексы музыкально-поэтических образов связываются с определенными музыкальными приемами и тональностями; последние наделяются своим особым “этосом”, который не поддается словесному объяснению, потому что речь идет о специфических элементах музыкального языка. Рассуждения Шумана о характере тональностей, относящиеся к 1835 году, интересны тем, что показывают типичные для романтизма синэстетические представления в их непосредственном виде» ([15, 365]; курсив наш. — К. Ж.). Цитируемый фрагмент, несомненно, заслуживает обстоятельных комментариев. Во-первых, согласно А. В. Михайлову, формирование «отчетливой романтической образности» в музыке завершается на рубеже 1820–1830-х годов («время Шумана», именно тогда заявившего о себе как о самобытном художнике). Начало же упомянутого процесса чаще всего датируется серединой 1810-х годов («Гретхен за прялкой» Ф. Шуберта, Первый скрипичный концерт Н. Паганини, «Ундина» Э. Т. А. Гофмана, «Фауст» Л. Шпора и др.). Вполне ли адекватен художественный опыт, накапливаемый европейской музыкальной культурой в течение указанного пятнадцатилетия, столь масштабной задаче? В этом позволительно усомниться — ведь и позднее творчество Шуберта или Вебера зачастую рассматривается специалистами с позиции классико-романтических взаимодействий.

Далее, во-вторых, шумановская заметка не только излагает (кстати, весьма кратко и сдержанно) «типичные для романтизма... представления» о «характере тональностей». Шуман акцентирует историческую обусловленность подобных сопряжений: «...если представить себе, что в различные эпохи за тональностями закреплялись определенные стереотипные характеристики, то нужно было бы сопоставить произведения, написанные в одной и той же тональности и считающиеся классическими, и сравнить их преимущественное настроение...» ([24, 368]; перевод А. В. Михайлова). Вот почему автор заметки «сопоставляет произведения», относящиеся к «различным эпохам» (В. А. Моцарт — И. Мошелес), дискутирует с музыкантами предшествующих поколений (К. Ф. Д. Шубарт и К. Ф. Цельтер), etc. Как всегда, интуиция Шумана достойна восхищения, — ведь «стереотипные» (сакрально-символические или аффектные) характеристики тональностей, распространенные в XVII–XVIII веках, хорошо известны современным музыкантам. Вот почему «этос» тональностей, о котором пишет Михайлов, не является уникальным достоянием романтической культуры; напротив, речь должна идти о глубинном родстве этой культуры с барочной и классицистской традициями. В-третьих, «стабилизация» тех или иных «ассоциативных связей», «музыкальных приемов» и т. д. не может рассматриваться в качестве доминирующего фактора по отношению к романтической музыке вплоть до рубежа 1840–1850-х годов. Ведь в противном случае новаторские открытия Шумана и Мендельсона, Шопена и Листа, Берлиоза и Вагнера оказались бы «гласом вопиющего в пустыне», а развитие европейской культуры XIX столетия (не только музыкальной!) протекало бы по-другому.

Чем же объяснить появление столь удивительного «финала» в этой статье? Следует ли допускать невероятную «абerrацию» профессионального взгляда А. В. Михайлова, с молодых лет обнаруживающего поистине шумановскую

зоркость в размышлениях о музыке?<sup>4</sup> Нам представляется, что уровень данного текста в целом противоречит такому допущению. Некоторые фрагменты статьи, органично сочетающие напряженное развертывание мысли с изяществом стиля, удивительной прозрачностью и краткостью, уподобляются романтическим афоризмам. Прочитав один из этих «афоризмов», запечатлевающий суть художественного мышления Шумана: «В слове и в музыкальной интонации для романтика расчленено нечто единое. Слово вызывает зрительный образ в движении, динамика движения есть некий жест, требующий интуитивной интерпретации и находящий выражение и расшифровку в музыкальном жесте-интонации. Эта синэстетическая связь понятия, зрительного образа и музыкального знака-интонации есть отличительная черта процесса художественного творчества у романтиков» [15, 364]. Данный фрагмент не только превосходит своей «информативностью» многостраничные описания литературных программ, якобы направляющих творческую фантазию Шумана-композитора. Высказывание Михайлова придает «центростремительный» характер разнообразным суждениям отечественных музыковедов о Шумане — и лаконичным «маргиналиям» Б. Яворского (о свойственной великому романтику «моторно-подчеркнутой темпераментности» [26, 180]), и развернутым «монографическим» описаниям современного исследователя (о «повышенной эмоциональной температуре», обретаемой романтизмом благодаря Шуману<sup>5</sup>). Перечень таких «образцовых» фрагментов, содержащихся в статье А. В. Михайлова, нетрудно было бы продолжить.

Мы полагаем, что сегодняшняя оценка характеризуемой работы (словно бы сотканной из противоречий) должна формироваться с учетом своеобразия по меньшей мере двух контекстуальных факторов. Первый из них определяется нетривиальностью замысла вышеупомянутой антологии «История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли», выпускавшейся под эгидой Академии художеств СССР на протяжении 1960-х годов. Фундаментальный труд, порожденный «советской оттепелью», оказался наделен целым рядом бесспорных достоинств. Сама по себе идея комментированного собрания источников выглядела более чем привлекательной для аудитории, традиционно знакомившейся с историей эстетики по идеологически «стерильным» пересказам и толкованиям специалистов Института философии. Весьма демократичным представлялся и отбор персоналий, фигурировавших в антологии. Не только ученые мужи — создатели фундаментальных трактатов, но и крупнейшие литераторы, живописцы, скульпторы, композиторы являлись теперь «действующими лицами» историко-эстетического процесса. К примеру, III том антологии, посвященный Великой Французской революции и романтической эпохе, включал в себя разделы о Вебере и Шумане, Вагнере и Берлиозе<sup>6</sup>. Подготовкой вышеперечисленных разделов, наряду с А. В. Михайловым, занимались ныне известные специалисты в области

<sup>4</sup> Издание, о котором идет речь, было подписано к печати осенью 1966 года. Таким образом, 28-летний А. В. Михайлов, участвовавший в работе над антологией, по советским меркам являлся типичным «молодым исследователем».

<sup>5</sup> «Исток этой трепетности, повышенной интенсивности и динамичности романтического образа Шуман увидел прежде всего в жанровых началах, связанных с движением, — в танцевальности и маршевости» [9, 74–75].

<sup>6</sup> В аналогичном разделе, посвященном Э. Т. А. Гофману, к сожалению, вообще не получила отражения композиторская деятельность автора «Ундины». Фрагменты из работ Ф. Листа были включены в IV том (часть 2), где характеризовались «эстетические идеи народов Восточной Европы XIX – начала XX века».

музыкальной эстетики — В. Шестаков и В. Ванслов. Благодаря этому обеспечивался вполне квалифицированный уровень переводов и сопутствующих комментариев, что несомненно отличало антологию от многих подобных изданий того времени<sup>7</sup>.

Впрочем, концепция указанного собрания отнюдь не была лишена уязвимых моментов. В частности, логика построения «романтического» III тома антологии инспирировалась явно умозрительным принципом «синхронизации» различных искусств и общественно-литературных движений. Так, «краеугольным камнем» для Германии XIX века служила «литературоцентристская» хронологическая схема, согласно которой всем романтическим течениям (включая музыку!) «надлежало завершиться» к началу 1830-х годов<sup>8</sup>. Вот почему Р. Вагнер, причисляемый к эстетике следующего периода (1830–1850-е годы), по сути лишился романтических черт, усиленно «тяготая к революционности» и «утопическому социализму» [3]. Напротив, Р. Шуман, пребывавший в рядах немецкого «романтического движения», оказался «урезанным» до масштабов раннего периода творчества. Его литературное наследие было представлено в антологии двумя текстами 1835 года; вступительный комментарий ограничивался лишь кратким упоминанием статьи «Новые пути» (1853), открывшей миру И. Брамса, и т. д.<sup>9</sup> (Благодаря этому, кстати, «разрешалась» и застарелая проблема шумановедения, связанная с необходимостью обозначить «маршруты» художественной эволюции композитора и взвешенно охарактеризовать его поздние сочинения.) Констатация же «завершенности» романтического периода требовала неких подтверждающих фактов, чем обуславливались и цитированные выше рассуждения А. В. Михайлова по поводу «сферы образности», якобы достигшей «ко времени Шумана» бесспорной «отчетливости» в музыке.

Второй контекстуальный фактор связан с общей тенденцией в отечественной эстетике и музыковедении 1960-х годов, стремившихся преодолеть застарелые догматические положения относительно «прогрессивного» и «реакционного» романтизма. Как отмечала Н. Николаева, именно в этот период «вокруг проблемы романтизма велись... большие споры» [20, 8]<sup>10</sup>; отголоски указанной полемики нашли отражение в монографиях Д. Житомирского [8, 9–38], В. Васиной-Гроссман [4, 5–21], книгах С. Маркуса [14, 9–48], Ю. Кремлева [13], В. Ванслова [2], сборнике статей «Проблемы романтизма» [21] и др. Крайним выражением данной тенденции стала нашумевшая статья М. Кагана «Метод как эстетическая категория», в которой декларировалась глубинная предрасположенность музыки к романтическому художественному методу: «В романтической эстетике... закономерной была

<sup>7</sup> К примеру, соответствующие тома (3-й и 4-й) коллективной монографии «История эстетической мысли», подготовленной Институтом философии уже в 1980-е годы, содержат единственный раздел о композиторе XIX века (этой чести «удостоился» Р. Вагнер); тексты глав, связанных с музыкой, не свободны от грубых ошибок (порой анекдотических), и т. д.

<sup>8</sup> В качестве показательной иллюстрации данного подхода могла бы фигурировать синхронистическая таблица «Немецкая культура в эпоху романтизма», прилагаемая к позднейшей антологии [25, 550–561]. «Эпоха романтизма» ограничена здесь 1797–1819 годами, что неудивительно: ведь «литературно-общественное движение немецкого романтизма приходится на период между самым концом XVIII века и антинаполеоновскими освободительными войнами 1813–1815 годов» ([18, 403]; курсив наш. — К. Ж.).

<sup>9</sup> Для сравнения заметим, что «поздний» Шуман был весьма многообразно представлен еще в собрании 1956 года (см.: [23]).

<sup>10</sup> Цитируемый автор пишет, в частности, о дискуссиях, организованных журналом «Вопросы литературы» (1964), кафедрой истории зарубежной музыки Московской консерватории (1965, 1966) и т. д.

ориентация на лирический род словесного искусства и на музыку, что в полной мере отвечало реальной практике романтического искусства, высшие завоевания которого были обретены именно в этих сферах художественного творчества. Оно и понятно — сама природа лирико-музыкального творчества делает весьма трудным осуществление познавательных задач искусства и крайне легким выражение эмоционально-оценочного отношения человека к миру» [10, 129].

По сути, речь шла о теоретическом обосновании процесса «глобальной романтизации» в исследованиях по истории европейской музыкальной культуры: хотя бы неосознанно «черты романтизма» могли присутствовать в сочинениях весьма отдаленных эпох. Особенно интенсивными оказались поиски «романтического» в музыке второй половины XVIII – начала XIX столетий. Позднее творчество Бетховена, отражения «Бури и натиска» в произведениях венских классиков и К. Ф. Э. Баха, оперы Л. Керубини и Ж. Ф. Лесюэра, «чувствительный стиль», скажем, у Д. Скарлатти воспринимались в «ореоле предромантизма» (см.: [5, 147; 19; 22, 68, 83; 11, 33] и др.). Упомянутая ретроспекция, помимо прочего, выступала некоей мотивировкой искусственного сужения романтического периода в XIX веке: уж если «романтизм» был столь широко представлен в предыдущие эпохи, то к 1800–1820-м годам относились «кульминация и исчерпание» длительного процесса. А применительно к подобной «кульминации» выглядели естественными и «резюме» в духе рассматриваемой статьи А. В. Михайлова.

Подводя итог сказанному выше, отметим: значение данного текста для шумановедения отнюдь не ограничивается ролью «преамбулы» к работам А. В. Михайлова 1980-х годов. В лаконичной заметке нашли отражение характерные особенности известного переходного этапа, пройденного музыкальной наукой, искусствоведением и эстетикой бывшего СССР. Речь идет о сложных взаимодействиях «старого» и «нового», о постепенном преодолении догматической иерархии гуманитарных дисциплин и устремленности к их равноправному сотрудничеству, об имманентных и универсальных законах развития определенных искусств. Наряду с этим, ранний опыт «шуманианы» Михайлова представляется интересным и поучительным в аспекте совершенствования исследовательских стратегий.

Во-первых, заслуживает внимания необычный для своего времени «синтезирующий» подход: эстетик и музыковед, филолог и историк культуры образуют нерасторжимое единство в интерпретации шумановского «художественного универсума»<sup>11</sup>. Указанный подход в дальнейшем был принят на вооружение отечественной музыкальной наукой, и сейчас комментированный перевод литературного наследия того или иного зарубежного композитора является важной составляющей музыковедческих изысканий. Во-вторых, присущая А. В. Михайлову «демонстративная» увлеченность ранним шумановским творчеством с годами обретает иную, весьма заманчивую перспективу. Диалектически углубляя суждения и оценки 1960-х годов, исследователь приходит к пониманию «особого личностного склада» молодого Шумана как неразрывного единства Минувшего и Грядущего [17, 101]. Блистательная михайловская формула: «Шуман жаждал и ждал раскрытия музыки навстречу истории» ([16, 89]; курсив наш. — К. Ж.) — уже чрезвычайно далека от предшествующих опытов «адаптации»

<sup>11</sup> Для отечественной литературы о Шумане 1950–1960-х годов (см.: [5; 20]) была характерна строгая дифференциация в работе филологов, готовивших «официальные» переводы текстов композитора (А. Габричевский, П. Печалина, позднее — А. Штейнберг), и музыковедов, которые осуществляли редактирование этих переводов (Д. Житомирский, Г. Балтер).

магистральных «идей времени». Динамика мысли А. В. Михайлова в его поздних работах о Шумане являет собой наглядный пример «опережающего» толкования, созвучного ХХI столетию.

## Использованная литература

1. *Асмус В. Ф.* Музыкальная эстетика Шумана // Советская музыка. 1940. № 2. С. 52–60.
2. *Ванслов В. В.* Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 497 с.
3. *Ванслов В. В.* Вагнер // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. Т. III. М.: Искусство, 1967. С. 431–432.
4. *Васина-Гроссман В. А.* Романтическая песня XIX века. М.: Музыка, 1966. 408 с.
5. *Груббер Р. И.* Личность и творческий облик композитора / Людвиг ван Бетховен // Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен / Под ред. Р. И. Грубера, П. А. Вульфуса, К. К. Саквы, Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1967. С. 100–154.
6. *Житомирский Д. В.* Шуман. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Музгиз, 1960 (Библиотечка любителя музыки). 88 с.
7. *Житомирский Д. В.* Роберт и Клара Шуман в России. М.: Музгиз, 1962. 216 с.
8. *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
9. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 510+XIX с.
10. *Каган М. С.* Метод как эстетическая категория // Вопросы литературы. 1967. № 3. С. 109–132.
11. *Климовицкий А. И.* Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы: сб. статей. Вып. 1. М.: Музыка, 1966. С. 3–61.
12. *Конен В. Дж.* Читая книгу о Шумане // Советская музыка. 1966. № 6. С. 137–140.
13. *Кремлев Ю. А.* Прошлое и будущее романтизма. М.: Музыка, 1968. 78 с.
14. *Маркус С. А.* История музыкальной эстетики. В 2 т. Т. II. Романтизм и борьба эстетических направлений. М.: Музыка, 1968. 688 с.
15. *Михайлов А. В.* Шуман // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. III. М.: Искусство, 1967. С. 364–365.
16. *Михайлов А. В.* Роберт Шуман // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1982. С. 87–89.
17. *Михайлов А. В.* Фундаментальное издание // Советская музыка. 1984. № 5. С. 100–103.
18. *Михайлов А. В.* Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков: сборник / Вед. ред. С. Я. Левит; пер., сост., коммент. А. В. Михайлова; науч. ред. М. Я. Малхазова. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 403–433.
19. *Николаева Н. С.* Бетховен и романтизм // Советская музыка. 1960. № 12. С. 44–56.
20. *Николаева Н. С.* Романтизм и музыкальное искусство // Музыка Австрии и Германии. В 3 кн. Кн. 1 / Под ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1975. С. 7–26.
21. Проблемы романтизма: сб. статей. Вып. 1 / Сост. У. Р. Фохт. М.: Искусство, 1967. 360 с.
22. *Хохловкина А. А.* Опера / Музыка французской революции XVIII века // Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен / Под ред. Р. И. Грубера, П. А. Вульфуса, К. К. Саквы, Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1967. С. 47–85.
23. *Шуман Р.* Избранные статьи о музыке / Ред., вступ. статья и примеч. Д. В. Житомирского. М.: Музгиз, 1956. 400 с.
24. *Шуман Р.* Характеристика тональностей // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. Т. III. М.: Искусство, 1967. С. 368–369.
25. Эстетика немецких романтиков: сборник / Вед. ред. С. Я. Левит; пер., сост., коммент. А. В. Михайлова; науч. ред. М. Я. Малхазова. СПб.: СПбГУ, 2006. 575 с.
26. *Яворский Б. Л.* Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915) // Яворский Б. Л. Избранные труды. В 2 т. Т. II. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1987. С. 41–235.

**Екатерина ЦАРЕВА**

## РОБЕРТ ШУМАН В НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Н. С. НИКОЛАЕВОЙ

Юбилей великого романтика заставляет еще раз задуматься над тайной постоянного присутствия его музыки в нашей жизни. Этот юбилей также побуждает вспомнить историю обращения русских музыкантов: композиторов, исполнителей, критиков, ученых — к его творчеству, историю, запечатлевшую ряд имен и этапов в развитии отечественной культуры. Для меня особенно дорого имя Надежды Сергеевны Николаевой (1922–1988), профессора Московской консерватории, моего педагога и научного руководителя<sup>1</sup>.

Выдающийся ученый и педагог, тонкий музыкант и глубокий мыслитель, Н. С. Николаева в течение почти 30 лет (1961–1988) вела большой раздел спецкурса истории зарубежной музыки XIX века. Однако само ее имя для потомства ассоциируется, прежде всего, с единственной книгой, вышедшей уже более полувека назад: «Симфонии П. И. Чайковского. От “Зимних грез” к “Патетической”» [7]. Последующие же работы Н. С. Николаевой, которые связаны с Бетховеном, Шуманом, Вагнером, общими проблемами романтизма (она занималась также Брамсом, Брукнером) содержатся, в основном, в серии учебных пособий для спецкурса истории зарубежной музыки, созданных коллективом авторов [4; 5].

Над шумановской темой Н. С. Николаева работала с конца 1960-х до начала 1980-х годов. Для второй книги «Музыки Австрии и Германии...» она написала следующие очерки о Шумане: «Творческий облик композитора. Эстетика, стиль», «Фортепианная музыка», «Камерные инструментальные ансамбли», «Симфонии и увертюры» (очерки об ораториальных жанрах и песнях принадлежат соответственно О. С. Фадеевой и Е. М. Царевой, ученицам Надежды Сергеевны, работавшим в тесном контакте с ней). Основной текст книги был

---

*Царева Екатерина Михайловна* — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств Российской Федерации

завершен к 1976 году, затем последовала его доработка. Вторая и третья книги вышли в свет с очень большим опозданием — разумеется, не по вине авторов. Надежда Сергеевна не увидела даже шумановского тома, вышедшего в 1990 году — она скончалась 9 ноября 1988 года...

Создавая очерки о Шумане, Н. С. Николаева могла уже опереться на труды Д. В. Житомирского. В 1964 году наша литература о музыке обогатилась большой его монографией о Шумане, до настоящего времени остающейся самым капитальным исследованием его жизни и творчества. Д. В. Житомирский был одним из немногих советских ученых, которому в те годы довелось поработать с архивными материалами зарубежного композитора. Этому поспособствовала «политическая география», поскольку Цвикау — родина Шумана и основное место хранения его архива — находилось в ГДР. За монографией последовали другие подготовленные ученым ценнейшие издания: полное собрание критических статей Шумана и его письма, семь томов вокальных произведений. Таким образом, феномен величайшего поэта в романтической музыке не только предстал в удивительно живой и глубокой интерпретации Д. В. Житомирского, но и получил солидное документальное подкрепление в виде тщательно прокомментированных статей и писем, что открывало пути к дальнейшему изучению творчества композитора. Во многом последовала за Д. В. Житомирским — своим руководителем в аспирантуре Института искусствознания — Ольга Владимировна Лосева, выросшая в шумановеда с европейским именем.

Все сказанное отнюдь не умаляет исключительной ценности вклада, внесенного в отечественную шуманиану Н. С. Николаевой. Ее очерки о Шумане не являются ни «варьированным повтором» книги Д. В. Житомирского, ни ее альтернативой, а выступают естественным продолжением изучения шумановского творчества, учитывающим, конечно, как достижения предшественника, так и иной жанр — жанр учебного пособия, задуманного, впрочем, как серия авторских очерков. У обоих «шуманистов» ясно выступают лучшие характерные черты отечественной науки о музыке. Имею в виду следующее: 1) необычайно чуткое вслушивание в сам музыкальный материал и блестящее владение словом, этот материал представляющее; 2) раскрытие на этой основе стилистики Шумана, трактовки им различных музыкальных жанров; характеристика языка (оба особенно внимательно вслушиваются в гармонию), формы его произведений; 3) глубокое эстетическое осмысление его искусства в контексте общих проблем романтизма.

Я не буду в дальнейшем заниматься сопоставлением монографии Д. В. Житомирского и очерков Н. С. Николаевой. Отмечу только, что жанр *учебного пособия* для спецкурса истории зарубежной музыки предполагал большую концентрированность изложения и его направленность на раскрытие собственно *музыкально-исторической* проблематики, то есть на помещение творчества Шумана в контекст исторического процесса, изучаемого в курсе. Если исключительное значение фортепианного и вокального творчества в этом плане никогда не подвергалось сомнению, то вклад Шумана в развитие крупных жанров инструментальной, особенно симфонической музыки, оценивался (в той же книге Житомирского) более осторожно (за исключением, пожалуй, увертюры к «Манфреду»).

<sup>1</sup> Подробнее см. материалы, опубликованные в сборнике «Памяти Н. С. Николаевой» [12]. Ее архив хранится в Музее имени Н. Г. Рубинштейна (ф. 32, КП-597).



Именно поэтому начну с очерка Н. С. Николаевой о *симфониях* Шумана. Она представляет эти сочинения прежде всего с точки зрения их своеобразия, не стремясь «подтянуть» их к бетховенскому эталону. Это особенно заметно в характеристике «больших» симфоний — Второй и Третьей, которые во времена Балакирева, Бородина и Чайковского воспринимались как необычайно яркое новое слово в развитии жанра<sup>2</sup>. По отношению ко Второй симфонии у Н. С. Николаевой возникает, по ее словам, рядом с «бетховенским» критерием другой, связанный с эпической ветвью романтического симфонизма. Она встраивает эту симфонию в линию, идущую от «большой» до-мажорной симфонии Шуберта к симфониям Брамса (Второй, отчасти к Первой и Третьей). Романтические особенности, новизну шумановской симфонии исследовательница видит в контрасте крупного и камерного планов (он тоже отзовется в симфониях Брамса), а также в типе соотношения скерцо и Adagio, напоминающего контрасты «Крейслерианы» [11, 255–256].

В целом, говоря о Второй, а также о Третьей симфониях, Н. С. Николаева подчеркивает направленность их развития «в сторону эпической концепции», которая «характеризует путь австро-немецкой симфонии XIX века — от Шуберта к Брамсу, Брукнеру и отчасти Малеру». Шуман, как отмечает исследовательница, «составляет органичное звено в этой цепи» [11, 244–245].

Очень тонко и убедительно выявлены нити, связывающие симфонии Шумана и Брукнера. Так, в звучании «темы трубы» из вступления ко Второй симфонии Шумана Н. С. Николаева слышит «тайный» голос природы и сравнивает ее с началом Четвертой симфонии Брукнера (у Брукнера — валторна, но с тем же квинтовым ходом и пунктирным ритмом). Пристальное внимание уделяет автор «дополнительной» медленной (IV) части Третьей симфонии; она указывает, прежде всего, на столь любимую Брукнером ремарку «Feierlich», введенную здесь Шуманом, а затем проводит параллели с Adagio из Седьмой симфонии Брукнера. Речь идет о началах сравниваемых частей, которые, по словам Н. С. Николаевой, сближают «суровая органность звучания медных духовых инструментов (у Брукнера — валторновые тубы, здесь — тромбоны с валторнами), величественная поступь шествия, интонационная напряженность мелодической линии» [11, 261]. Сопоставляются также яркие мажорные кульминации, равно как и способы их достижения.

«Веер» ассоциаций, идущих от этой «готической» части Третьей симфонии Шумана (напомню, что она навеяна картиной торжественной церемонии в Кёльнском соборе), раскрывается далее в диапазоне от эпохи Возрождения до Хиндемита. Н. С. Николаева приходит к следующему выводу: «Таким образом, в нескольких страницах Шуман сконцентрировал многие пласты немецкой музыки, связанные с ее прошлым, настоящим и будущим, наметив устремления к эпохе Ренессанса и барокко в музыке XX века» [11, 262].

Обращается Надежда Сергеевна и к аналогиям с русской музыкой — здесь, впрочем, речь уже идет скорее о *влияниях*, поскольку симфонии Шумана постоянно находились в поле зрения как балакиревцев, так и Чайковского. Выделю замечание о финале Четвертой симфонии, которым восхищался Чайковский; его отражение Надежда Сергеевна справедливо усматривает в балетной музыке Чайковского и Глазунова (см. особенно коду финала).

<sup>2</sup> Они не утратили своей актуальности и для Глазунова. О воздействии симфоний Шумана на творчество русских композиторов пишет М. В. Фролова [13].

Тема шумановских влияний в русской музыке выводит нас за пределы круга симфонических произведений композитора. Мысль о «шуманизмах» в Третьей симфонии Чайковского возникла у исследовательницы еще раньше, при работе над симфониями Чайковского [7, 72, 82], причем речь идет не о влиянии *симфоний* Шумана, а скорее о претворении у Чайковского некоторых черт образности сюитных фортепианных циклов немецкого композитора. С другой стороны, она слышит переключку с «Богатырскими воротами» из «Картинок с выставки» Мусоргского во II части Фантазии *S-dur*, подтверждая этим присутствие эпического начала и в фортепианном творчестве немецкого романтика.

Не следует думать, что упомянутые аналогии и параллели заслоняют собственно «шумановское» или растворяют его индивидуальность. Н. С. Николаеву всегда отличала глубокая продуманность всех сравнений и их тщательный отбор (помню, как она критиковала меня за излишнее обилие аналогий в первом варианте очерка о песнях Шумана для того же издания). В рассмотренных примерах ее целью было показать *масштабность* творчества Шумана, в котором она видела не только гениального «лирика кратких мгновений» (Асафьев), показать значительность его вклада в исторический процесс развития *разных жанровых сфер инструментальной музыки*, им затронутых.

В этом свете становится ясным, что в *фортепианном творчестве* особое внимание ученого привлекли крупные формы — сонатные циклы. В них, по мысли Н. С. Николаевой, осуществляется то взаимодействие тенденций *к обособлению и слиянию разделов*, которое Л. А. Мазель определил как характерную композиционную черту романтического метода и на котором «основаны свободные, поэзные виды сонатности, представленной в творчестве Шумана, Шопена, Листа» ([10, 163]; автор ссылается на статью: [3]). Развивая это положение, Н. С. Николаева отмечает, что эти виды сонатности получают у Шумана «наиболее свободное, не отстоявшееся выражение», и представляет композитора как «создателя своеобразно трактованной калейдоскопической сонаты, обладающей высокой интенсивностью развертывания действия». Остановившись на тенденции, противостоящей калейдоскопичности, — тенденции к целостности, она выделяет действие у Шумана фактора тематического объединения: «Оно выражается весьма разнообразно — интродукция, имеющая значение развернутого эпиграфа, всевозможные краткие motto, лейтмотивы, лейтинтонации и лейтритмы, реминисценции, варианты прорастания тематических элементов, создающие внутреннюю нить развития и т. д.» [10, 176–177].

Последнее положение сближает фортепианное творчество Шумана с другими видами инструментальной музыки: симфониями, камерными ансамблями, концертами; при анализе произведений в этих жанрах исследовательница внимательно прослеживает виды упомянутых связей, каждый раз тонко дифференцируя их. Таковы, например, анализы Первой и Третьей фортепианных сонат, Концерта для фортепиано с оркестром, Третьего струнного квартета и др. Фактически здесь возникает целая «энциклопедия» различных видов сквозного развития как в одностанных, так и в циклических композициях, которая может служить основой для анализа музыки не только Шумана, но и, например, Брамса.

Используя текст юношеской пьесы «Фанданго» (на тему Клары Вик), который лег в основу главной партии I части Первой сонаты, исследовательница показывает рождение шумановской сонатности путем *драматизации танца*, что подчеркивает ее своеобразие — при ясно ощутимой преемственности с драматической сонатой Бетховена. Выделю также анализ Третьей сонаты, произведения, к

сожалению, «не помещающегося» в рамки учебного курса, но представляющего большой интерес своими стилевыми векторами, направленными как к барочной музыке, так и к творчеству Брамса.

Особое внимание Н. С. Николаева уделяет индивидуальной структуре шумановских финалов, приводя подробные схемы финалов Первой и Третьей сонат. Она высказывает мысль о присутствии двух тематических циклов, основного (экспозиционного) и производного (развивающего), а также о том, что в Первой сонате уже опробована та «оригинальная внутрициклическая шумановская форма», которая найдет затем свое воплощение в Юмореске и Новеллетте фа-диез минор [10, 182]. Замечательна характеристика *Andantino* Второй сонаты, с которой «в жанр сонаты вошел поэтический мир шумановской лирической миниатюры».

Кульминацией очерков о фортепианном Шумане мне представляется анализ Фантазии до мажор, «первой в музыке “аппассионаты”, написанной в мажоре», как ее называет Надежда Сергеевна [10, 164]. Именно здесь дается формулировка необычайно важной для творчества Шумана антитезы — может быть, не менее важной, чем контраст Флорестана и Эвсебия. Н. С. Николаева противопоставляет «Крейслериану» Фантазии как сочинения, которые «обобщают две стороны, два начала романтической психологии — силу страдания, мятежный пафос отрицания и страстную жажду прекрасного» [там же].

В анализе Фантазии исследовательница с особой рельефностью выявляет то взаимодействие двух противоположных стилевых тенденций, о котором уже говорилось. Напомню, что одна из них, по словам Л. А. Мазеля, приводит к «особой характерности, взаимной контрастности и вместе с тем *самостоятельности* различных музыкальных образов»; другую же ученый определяет как «стремление к *единству концепции*, к усилению *связей* между частями целого, к *текучести и непрерывности развития*, к затушевыванию и стиранию граней между разделами формы» [10, 183]. Фантазия Шумана с ее тяготением к эпическому, к «проекции личности в мир» (определение поэмности у Асафьева) дает возможность соотнести в ней значение отдельных штрихов и деталей, «остановленных прекрасных мгновений» с выявлением крупного плана формы, объединяющего сложное, многосоставное художественное целое. Н. С. Николаева предлагает свою концепцию такого целого, усматривая в трехчастном цикле Фантазии некое условное рондо (лирические рефрены с эпическими эпизодами, каковыми являются эпизод «В духе легенды» в середине I части и II часть). Таким образом, она видит здесь контуры общей поэмной одночастности, в которые включена композиция (тоже поэмная) I части.

Хочу обратить также внимание на определение финала Фантазии как «лирического эпилога» [10, 173]. Правда, Н. С. Николаева не комментирует этого обстоятельства, хотя в анализе Первой сонаты тоже проскальзывает мысль о «лирическом послесловии» экспозиции I части, каковым является побочная партия. Мне же представляется, что вся Фантазия пронизана лирическими завершениями (см. окончание главной партии I части, эпизода-легенды, коду всей I части) — введение подобного лирического послесловия (в «Детских сценах» Шуман назвал его «Поэт говорит») очень характерно для шумановского искусства (см. также постлюдии вокальных циклов «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины»).

Не могу попутно не заметить, что на особое положение Фантазии в художественном мире Шумана указывают оба ученых, Д. В. Житомирский и

Н. С. Николаева. Это как раз тот случай (их, впрочем, немало), когда они замечательным образом дополняют друг друга. Приведу один пример и позволю себе при этом, соединив даваемые ими характеристики, продолжить движение мысли в тех же направлениях.

Речь пойдет о главной теме I части Фантазии, об одной из самых удивительных по своей внутренней наполненности и страстности шумановских тем. Отмечая общую напряженность звучания (доминантовый органнй пункт на протяжении двух проведений темы), Н. С. Николаева пишет о «тонкой внутренней дифференциации фигурационно-гармонической ткани» и поясняет далее: «Благодаря полифоническому расслоению внутри доминантовой сферы рождается второй план — плагальных гармоний. Опора на аккорды побочных ступеней (II, III, VI) создает своего рода микроотклонения (особенно заметное — в d-moll), переливы ладовых красок. Сама лейтгармония (D 9) дана в движении, в расслоении слагаемых элементов (V 3 и II 3). Все это создает особую психологическую наполненность образа» [10, 166–167].

Д. В. Житомирский, по-своему раскрывая особенности главной темы, обращает внимание на то, что в скрыто полифоническом рисунке аккомпанемента «все время настойчиво проводится интонация главной темы» [2, 322]. Не означает ли это тенденцию к тотальной организации материала, причем в данных условиях (нонаккорд) приближающейся скорее к «гармониемелодии» Скрябина, чем, скажем, к музыке Брамса? Н. С. Николаева, между прочим, говорит (правда, в плане общего дифирамбического характера) о близости темы фортепианной лирике Скрябина и Рахманинова. Прибавлю от себя, что само движение Шумана от «чистой» лирики к эпической масштабности — при сохранении значимости «музыкальных мгновений» — можно соотнести (в известной степени) с эволюцией в творчестве Скрябина...

Остановлюсь также на историко-эстетической проблематике очерков о Шумане. Она сосредоточена в первом из них, озаглавленном, как уже говорилось, «Творческий облик композитора. Эстетика, стиль».

Ведя курс истории зарубежной музыки на историко-теоретическом отделении, Н. С. Николаева начинала изучение Шумана с темы «Творчество Шумана — новый этап в развитии романтизма». Она определяла его как этап зрелости, «время цветения», приходящееся на 30-е – 40-е годы XIX века. Многое на этом новом этапе объяснялось родством музыки и литературы, музыки и поэзии, впервые получившим такое полное выражение в творчестве Шумана. Н. С. Николаева особенно подчеркивала «глубинное, внутреннее проникновение самих закономерностей романтических литературных жанров в музыку», осуществленное именно Шуманом [9, 112]. Она проводила аналогии между пьесами Шумана и романтическими новеллами, лирическими стихотворениями. Отсюда вытекает и мысль о том, что «литературно-сюжетное начало шумановских произведений отражается не в прямой программности (также имеющей место), а более внутренне и свободно — в особенностях хода музыкально-образного развития, его неожиданных поворотах, в фактурно-тематическом „рисунке“, в самом необычном „синтаксисе“ его тематических и общекомпозиционных структур» [9, 113].

Здесь нашли свое продолжение и развитие идеи, высказанные исследовательницей в лаконичном и емком очерке «Романтизм и музыкальное искусство», — он вошел в первую книгу «Музыки Австрии и Германии XIX века». Это, в частности,

мысль об осуществлении синтеза искусств средствами самой музыки — «синтеза второго порядка, синтеза внутреннего, основанного на новом качестве образа в романтическом искусстве», «синтеза музыкального, литературного и живописного начал в самом музыкальном искусстве» [8, 22]. Для Н. С. Николаевой главными носителями идей немецкого музыкального романтизма были Шуман и Вагнер, и она неоднократно вскрывала общность художественных результатов в их творчестве, очевидную ей, несмотря на разность жанров, к которым обращались композиторы. «Внимание к психологическому анализу, к психологическому подтексту событий, процессов окружающего мира роднят, казалось бы, такие разные явления немецкого романтизма, как фортепианная, вокальная миниатюра Шумана и опера Вагнера. “Тайный голос”, лейтмотивная линия лирического развития у Шумана и взаимодействие лейтмотивов эпической вагнеровской драмы не так беспредельно далеки между собой (при всем их различии) именно благодаря раскрытию в них внутреннего подтекста, фактору глубинной психологической связи» [9, 109].

В нашей жизни 1960–1970-е годы были временем открытия многих значительных явлений в зарубежной литературе XX века. Мы с нетерпением ждали выхода каждого из 10 томов собрания сочинений Томаса Манна, последовавших за ними «Иосифа и его братьев», потом появился и Герман Гессе. В своих размышлениях о немецкой культуре, о немецком романтизме, о Шумане и Вагнере Надежда Сергеевна нередко обращалась к мыслям этих писателей. И Д. В. Житомирский, и Н. С. Николаева не могли пройти мимо понятия «Innerlichkeit», которым Томас Манн характеризует сущность немецкого романтизма: «С этим понятием связаны нежность, глубина душевной жизни, отсутствие суетности, благоговейное отношение к природе, бесхитростная честность мысли и совести — короче говоря, все черты высокого лиризма» («Германия и немцы»; цит. по: [9, 108]). В образах Эвсебия и Флорестана Н. С. Николаева видит «обобщение двух начал шумановского романтизма — “Innerlichkeit”, всепроникающий “тихий тон” мечты, и Aufschwung (взлет), мятежность порыва, неистовость фантазии, ирония, смех, шутка» [там же]. Я вспоминаю, как уже после того, как были написаны очерки о Шумане, Надежда Сергеевна прочитала рассказ Германа Гессе «Ирис» и была поражена его созвучностью музыкальной фантазии Шумана.

В очерке анализируются связи Шумана с немецким литературным романтизмом, с немецкой литературой в целом. Опорой здесь послужили прекрасная книга литературоведа Н. Я. Берковского «Романтизм в Германии», а также необычайно ценное издание «Музыкальная эстетика Германии» со вступительной статьей и комментариями А. В. Михайлова [1; 6]. Н. С. Николаева соотносит время преимущественного внимания Шумана к своим любимым писателям с эволюцией его художественного сознания и выделяет «жан-полевский», «гофмановский», «гейневский» и «гётевский» периоды, что подкрепляется соответствующими музыкальными произведениями: «Бабочки», «Крейслериана», «Любовь поэта», «Сцены из Фауста». Внимательнейший анализ литературных текстов самого композитора (в том числе и дневников, ставших доступным благодаря их изданию в ГДР) позволяет ей отобрать высказывания Шумана, органично вписывающиеся в общий круг мыслей немецких романтиков и, вместе с этим, всегда дающие свой, оригинальный поворот той или иной идее. Обращу, например, внимание на следующую цитату из письма Шумана о Шуберте, в котором он, говоря о своем любимом композиторе, характеризует его музыку словами, фактически относящимися к ним обоим (а, может быть, к Шуману даже

в большей степени): «Вообще нет иной музыки, кроме шубертовской, которая была бы так удивительно психологична в развитии и связи идей и в кажущихся логических скачках» (цит. по: [9, III]). Много поводов для размышлений предоставляет замечание из юношеского дневника композитора о моментах слияния в человеческом сознании «трех времен, которые странным образом бушуют все разом» [там же].

Шуман как художник, проливавший свет в глубины человеческого сердца, был очень близок Надежде Сергеевне. Страницы, посвященные Шуману, стали своего рода лирическим центром ее научно-педагогического творчества. В обращении к фортепианной музыке проявлялись, конечно, ее качества замечательной пианистки (параллельно с историко-теоретическим отделением она закончила и обучение на фортепианном факультете Московской консерватории по классу Якова Израилевича Зака). В то же время, свойственная ей конструктивность мышления, исторический масштаб музыковедческой мысли, позволявшие ей поднимать грандиозные пласты творений Бетховена и Вагнера (в последние годы она была очень увлечена симфониями Брукнера), проявились и в трактовке шумановской музыки, где она всегда слышала не только свободу лирических излияний или фантастических видений, но и ясную (при всем ее своеобразии) композиционную логику.

В качестве заключения хочу вернуться к еще одному произведению Шумана в трактовке Н. С. Николаевой — к увертюре «Манфред». В ней Надежда Сергеевна слышала исключительную концентрацию шумановского романтизма в его связях с Бетховеном, Листом, Чайковским и вместе с тем в его неповторимой индивидуальности. Нет, разумеется, смысла в том, чтобы приводить множество цитат. Текст Н. С. Николаевой противится изъятию из него отдельных фраз. Можно только удивляться сочетанию лаконичности и значительной степени подробности в анализе, сочетанию поэтичности и конструктивности в описании симфонического процесса, приводящем к эстетическому обобщению. Невольно думаешь: не «Манфреда» ли имел перед своим внутренним взором Чайковский, когда писал об «отголосках таинственных процессов нашей духовной жизни» в музыке Шумана? Но вот, все-таки, одна большая цитата: «Таким образом, при всей многоэлементности (перед этим были приведены нотные примеры мелодических фрагментов побочной партии. — Е. Ц.) побочная партия оказывается выросшей из единого мелодического стержня — это процесс прорастания, вариантного развития образа, а не сопоставление контрастных звеньев. Структура — дробный ямбический затакт и развернутое кантиленное продолжение-развертывание, обновляясь и динамизируясь, проходит через оба основных раздела побочной партии, внешне кажущимися столь разными, тематически самостоятельными. В сущности, вся вторая волна вместе с кульминацией является свободным динамизированным вариантом первой. Так осуществляется симфоническая процессуальность драматургии лирического образа. В тонкой ладовой нюансировке (*fis* — *Fis*), в хроматических обострениях интонаций, контрастах между яркими вспышками света и печальными угасаниями — в этом сочетании красок душевной боли и восторга выражена романтическая поэзия образа, та тоска по идеалу, драма его недостижимости, которые составляют существо романтического мировосприятия» (о побочной партии увертюры: [11, 272]).

К сожалению, в очерки из учебного пособия не могло войти все, что Надежда Сергеевна думала о Шумане, о чем она беседовала на соответствующие темы со

студентами на семинарах, зачетах, экзаменах, на занятиях в специальном классе. Например, в только что рассмотренный раздел о «Манфреде» не вошла мысль о таких переключках с Чайковским, как единовременный тембровый контраст струнных и медных духовых в коде, через который раскрывается лирико-трагическая суть сочинения.

На протяжении 1980–1990-х годов консерваторская шуманиана постоянно пополнялась дипломными работами, диссертациями, выполненными под руководством Н. С. Николаевой и моим<sup>3</sup>. В них был затронут широкий круг сочинений (симфонии, концертные произведения, камерно-инструментальные ансамбли), эстетических и стилевых проблем творчества великого немецкого романтика. Мысли и идеи Надежды Сергеевны продолжают свою жизнь, служат импульсом к возникновению и развитию новых.

#### Использованная литература

1. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л.: Худ. литература, 1973. 568 с.
2. Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
3. Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов / Сост. Г. Эдельман. М.: Госмузиздат, 1960. С. 182–231.
4. Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие: в 3 кн. Кн. 1 / Под ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1975. 511 с.; Кн. 2 / Под ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1990. 528 с.; Кн. 3 / Под ред. Е. И. Гординой, И. В. Коженовой, Г. В. Крауклиса, Е. М. Царевой, Т. Э. Цытович. М.: Композитор, 2003. 451 с.
5. Музыка французской революции XVIII века. Бетховен / Под ред. Р. И. Грубера, П. А. Вульфуса, К. К. Саквы, Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1967. 443 с.
6. Музыкальная эстетика Германии XIX века: антология: в 2 т. / Сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков; общая вступ. статья, вступ. статьи к разделам, примеч. и указ. имен Ал. В. Михайлова; ред. Н. Г. Шахназарова. Т. I. М.: Музыка, 1981. 415 с.; Т. II. М.: Музыка, 1982. 432 с.
7. Николаева Н. С. Симфонии П. И. Чайковского. От «Зимних грез» к «Патетической». М.: Музгиз, 1958. 298 с.
8. Николаева Н. С. Романтизм и музыкальное искусство // Музыка Австрии и Германии XIX века. В 3 кн. Кн. 1 / Под ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1975. С. 7–25.
9. Николаева Н. С. Роберт Шуман. Творческий облик композитора. Эстетика, стиль // Музыка Австрии и Германии XIX века. В 3 кн. Кн. 2 / Под ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1990. С. 107–127.
10. Николаева Н. С. Роберт Шуман. Фортепианная музыка // Там же. С. 128–197.
11. Николаева Н. С. Роберт Шуман. Симфонии и увертюры // Там же. С. 243–273.
12. Памяти Н. С. Николаевой: Науч. труды Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 14 / Ред.-сост. И. В. Коженова, Е. М. Царева. М.: НТЦ «Консерватория», 1996.
13. Фролова М. В. Симфонии Шумана в исторической перспективе: дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1994. 196 с.

<sup>3</sup> Список дипломных работ и диссертаций, выполненных под руководством проф. Н. С. Николаевой, см. в сборнике статей, посвященном ее памяти: [12, 137–138].

## Валерий БЕРЕЗИН

# ГОБОЙ И ГОБОИСТЫ ПРИ ДВОРЕ КОРОЛЕЙ ФРАНЦИИ

*...А поскольку суждения людей о предметах столь несхожи между собой, то, стало быть, нет и речи о безусловном мереile красивого или приятного.*

Рене Декарт  
Из письма Марену Мерсенну  
от 18 марта 1630 года

Сказать, что гобой стал персонажем «высокого» искусства при французском королевском дворе, — лишь затемнить ситуацию. Французский двор тем и уникален, что здесь у всякого было свое место, не менявшееся в штатном расписании сто, а то и двести лет, и вряд ли мы найдем в их числе «непрестижные». В этом сонмище слуг престола музыка и музыканты принадлежали к трем ведомствам: церковной Капелле, королевским апартаментам (Камерная музыка) и Большой конюшне. Гобой и гобоисты издавна приписаны были к Большой конюшне, как и трубачи, скрипачи, корнетисты, тромбонисты...

Принадлежность к конюшне всегда смущала наших историков, желавших либо избежать ее упоминания, либо назвать ведомство неким галантным эвфемизмом. Между тем музыканты «конного департамента» вовсе не были обижены ни престижностью положения, ни вниманием короля. Описание Большой конюшни и ее музыки выходит далеко за пределы нашей темы (см. [2]). Следует лишь пояснить, что здесь служили музыканты и ансамбли, предназначенные для публичного возвеличивания славы короля и могущества власти, пышных церемониалов и роскошных празднеств, — всего того, что происходило на открытом воздухе на глазах тысяч подданных. Музыканты Большой конюшни — офицеры

---

*Березин Валерий Владимирович* — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории исполнительства и кафедры духовых инструментов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского



королевской свиты, музыка — инструмент пропаганды, но и непременный элемент художественной культуры, украшение монархии.

Придворные гобоисты, как и скрипачи, корнетисты, флейтисты, входили в профессиональную корпорацию — Братство св. Юлиана, объединявшее музыкантов-инструменталистов центрального региона Франции. Его члены — ментрье, городские ремесленники, игравшие на свадьбах и похоронах, на балах и скромных вечеринках. Принадлежность к ремесленному цеху никак не приносила социальный статус королевских музыкантов, напротив — давала право подрабатывать в иных местах.

Основной массив сохранившейся информации о гобое и гобоистах двора охватывает XVII–XVIII столетия, а наиболее существенной для нашей темы — период реформы придворной музыки (1630-е — 1761). В эти времена гобой прославился исполнителями, прошел несколько этапов реконструкции, вошел в балетный и оперный оркестр, стал полноправным участником камерного музицирования. Вехи его эволюции в целом известны и усвоены, но вряд ли можно отрицать, что сведения о предмете нашего интереса весьма и весьма приближены к истине. По сути, знаний о гобое XVII и даже XVIII веков не меньше, чем белых пятен в его биографии.

Современные исполнители-аутентисты желают иметь определенные ответы на свои вопросы — и получают их, приобретая более или менее удачные копии инструментов старых мастеров. Однако каждый из этих инструментов — всего лишь гипотеза, один из вероятных вариантов. Виднейшие музыкальные мастера — одновременно, как правило, и авторитетные исполнители, и историки. В их числе — гобоисты Брюс Хейнс, Альфредо Бернадини, Марсель Понсель, Марк Экошар и некоторые другие, не скрывающие, что их модели — эксперименты, единичные варианты в широчайшем спектре возможностей. Об этом написаны их книги, статьи, защищены диссертации. Но именно они вольно или невольно создают канон, получающий в современных исполнительских школах эталонный статус.

Между тем никакого канона не знало XVII столетие, гобой, как и множество современных ему инструментов, существовал в десятках разновидностей, и никто не стремился их унифицировать. Хотя бы потому, что до поры в этом не было ни нужды, ни целесообразности.

Даже в музыке Баха, исследованной многократно и тщательно, осталось немало загадок, связанных с иным, нежели в позднейшие времена, отношением к инструментарию и, шире, с неразличимой ментальностью эпохи. Соприкоснувшись с неопределенностью простых вещей, видный исполнитель-аутентист Николаус Арнонкур удивился: «Самый востребованный Бахом духовой инструмент — это гобой (композитор называет его французским словом *Hautbois*). <...> Однако этот, с виду столь бесспорный, термин вовсе не столь однозначен. В те времена существовало много разных типов гобоя — и по конструкции (форма самого инструмента, форма и материал раструбы), и по настройке (изготавливались инструменты разных размеров — in C, A, F). Каждый из этих инструментов мог иметь то или иное местное название, при этом все они именовались просто гобоями, и сам исполнитель должен был разбираться, какой конкретно имелся в виду» [1, 72].

В нашем случае, когда речь идет о более раннем времени и более старой традиции, возможностей для гипотез неизмеримо больше, а для выводов — существенно меньше.

Подобно другим исследователям, мы обращаемся к трактатам и документам эпохи. Но непременно отмечаем, что приводимые в них сведения не несут и не могут нести энциклопедической точности, они зачастую неполны и не очень точны (на современный взгляд!), а относительно органологических и выразительных свойств инструмента не могут быть приняты как единственно верные, даже в описаниях почтенного классика Марена Мерсенна.

Таким образом, предлагаемый очерк — не более чем версия, хотя и по возможности аргументированная. Французские, швейцарские, английские музыканты и в наши дни пополняют и расширяют ее неожиданными находками.

### ПЕРСОНАЖ НЕЯСНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Принято считать, что гобой — древний инструмент. Однако известно: даже само слово *hautbois*, или на старинный лад *auxbois*, *haulx-boys*, *obo*, *hobo*, *hotbo*, появляется во французском языке на рубеже XV–XVI столетий, а в других языках — позже. Полагать древневосточные, африканские, античные языковые свирели предками гобоя не более полезно, чем рассматривать генетические связи между органом и гармонью: они столь же очевидны, сколь относительны.

Принято считать: гобой «вырос» из шалмея, а наличие последнего в раннехристианской цивилизации — предмет туманный и гипотетический, открытый для обсуждений, но не для окончательных выводов. Лишь в XV веке его присутствие не вызывает сомнений.

Действительно, упоминание шалмеев на рубеже XV–XVI столетий во французских источниках встречается чаще гобоев, хотя в местных диалектах они несут отпечаток испанской или итальянской традиции: *calemelles*, *canemelles*, *tarota*, *chalumelles*, *chevemyna*. Реже встречается немецкое наименование *schalmeu*, или каталанское — *xeremia*. Но во всех случаях идентификация их с определенным типом инструментов носит гипотетический характер.

Этимологический словарь указывает первое употребление термина «гобой» в середине XVI столетия в «Хрониках» Этьена Медичи [19, 1230]. Л. Шарль-Доминик, изучавший музыкальные традиции региона Тулузы, обнаружил документ 1503 года, где приказано использовать «гобои (*haulxboix*) и другие инструменты <...> во всех важных процессиях Тулузы» [11, 71]. Он же приводит и более ранний источник. Во французском «Большом календаре пастухов...» 1491 года («*Grant kalendrier et compost des Bergiers avecq leur Astrologie*») упоминаются некие «*cornez chalumelles*», а одновременно рожки, труба и гобои — «*clerons, trompette et haulx boys*» [11, 71–72]. Эти изыскания, с одной стороны, — образец терминологической «свободы», с другой — свидетельство присутствия особого, характерно французского инструмента — «*haulx boys*», и определенного намерения его с прочими различать и не смешивать.

Напрасно стали бы мы искать простых разъяснений, скорее найдем более причудливые или курьезные. Так, Пьер Трише в «Трактате о музыкальных инструментах» (ок. 1640)<sup>1</sup> ссылается на красивую, в ренессансной традиции,

<sup>1</sup> Пьер Трише (1586/87 — ок.1640) — священник, адвокат в Парламенте Бордо, коллекционер инструментов и страстный любитель музыки. Был знаком и переписывался с Мерсенном. Считал «Трактат о музыкальных инструментах» важным делом своей жизни. Описания инструментов, приводимые Трише представляют интерес не столько органологический, сколько культурно-эстетический.

античную этимологию: «...Амио<sup>2</sup>, переводчик Плутарха, всякий раз, находя в греческом тексте αὐλός, поясняет его как гобой, а σόρυξ переводит как “флейта”. Причина, по которой его сторонники с ним соглашались, заключена в сходстве [звучания] слов aulos и haubois. Потому что произношение будет очень похожим, если мягко связать средний звук с последующим» [31, 74].

Элегантная гипотеза вообще уводит в сторону от магистрального пути, где давно выставлен фундаментальный указатель: термин *hautbois* составлен из *haut* — «громкий», и *bois* — «дерево». Может ли эта этимология вызывать сомнения? Кажется, нет. После XIII столетия инструменты делили на громкие, с ярким и светлым звуком (*altus* — лат.), и тихие, с красками мягкими и матовыми. Гобой, как и труба, сакбут, корнет, волынки, шалмеи принадлежал к первым. Глава корпорации св. Юлиана именовался «королем менетрье, игроков на инструментах тихих и громких всего королевства Франции» (*joueurs des instruments tant hauts que bas du royaume de la France*). Гобой — громкий и яркий деревянный инструмент, но неосторожно было бы называть его «высоким», как это нередко делается. Семейство гобоев включало как высокие, так и низкие разновидности. *Basse de hautbois* мог соответствовать тесситуре фагота.

Этимология названия интересующего нас инструмента в какой-то мере очерчивает его самобытность и различия с ближайшим родственником — шалмеем, но не вносит полной ясности.

К известным фактам зачастую относят и то, что изобретателями гобоя являются французские музыканты XVII века Филидор и Оттетер, — что, как мы видим, совершенно невозможно, хотя в известной степени справедливо.

Относительно же старинного происхождения нашего героя отметим: гобой — современник тромбона, превосходит древностью рода кларнет на два столетия, а охотничий рог, неаккуратно именуемый у нас валторной, на полтора (см. [3]).

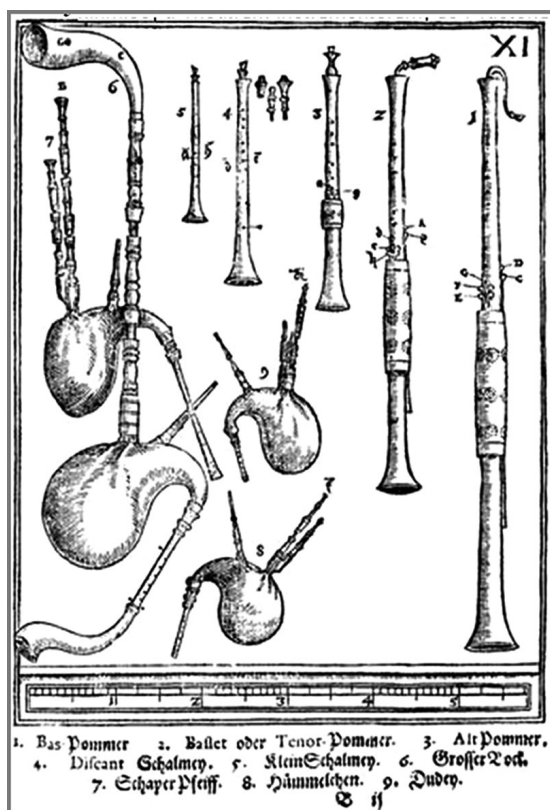
### О РОДСТВЕ ШАЛМЕЯ И ГОБОЯ

Родство шалмеев (или их разновидностей — поммеров) и гобоев установить нетрудно, изображений и описаний для этого достаточно. Различия невелики, и кроются в тех чертах французской практики, которых нам уже никогда не установить.

Шалмей как профессиональный инструмент представлен в известных трудах начала XVI столетия. Это «*Musica getutsch*» Себастьяна Вирдунга, напечатанная в 1511 году, и «*Musica instrumentalis deutsch*» Мартина Агриколы, увидевшая свет в 1529 году. Речь идет о деревянных свирелях с тростью, помещенной в капсулу, в разновидностях разной величины. Те, что побольше, именуются поммерами, самые большие — бомбардами, а высокие — шалмеями. Значительных конструктивных различий сейчас не выявить, хотя и шалмеи, и поммеры существовали в виде консорта из низких и высоких инструментов.

Ближе по времени к нашему герою изображение Михаэля Преториуса, помещенное во втором томе труда «*Syntagma musicum*» — «*De Organographia*», опубликованном в 1620 году [24, XI]. Автор показывает шалмеи и поммеры, помещая здесь же и волынки, стволами которых могли служить подобные же свирели.

<sup>2</sup> Амио (Amyot), Жак (1513–1593) — епископ Оксерра, великий священник двора Карла IX, первый французский переводчик текстов Плутарха из библиотеки Ватикана.



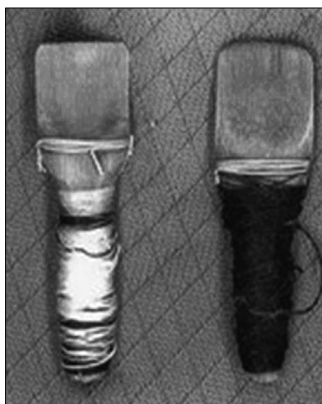
Илл. 1. Поммеры, шалмеи, волынка. Преториус (1620)

Шалмеи и поммеры, инструменты одного семейства, разнятся лишь по размерам и тесситуре. Можно полагать, что во французской лексике начала XVII века *chalemie* является наиболее точным эквивалентом немецкого *schalmei* (а также испанского *chirimia*, итальянского *scaramella*). Это удобно для систематизации, но ограничивает различие особенностей и деталей.

Принято считать, что они изготавливались из цельного куска древесины, — вероятно, исключая басовые. В числе основных отличий немецкого шалмея от собственно гобоя обычно называют закрытую в капсулу трость. Это сомнительно, поскольку Преториус ясно показывает трость открытую (или полуоткрытую): простейший пищик, короткий и с широкими лепестками, вряд ли позволявший управлять качеством звука, поскольку при игре на подобных инструментах губы музыканта упирались в металлическую или деревянную плашку, а трость при этом оказывалась в полости рта (илл. 2).

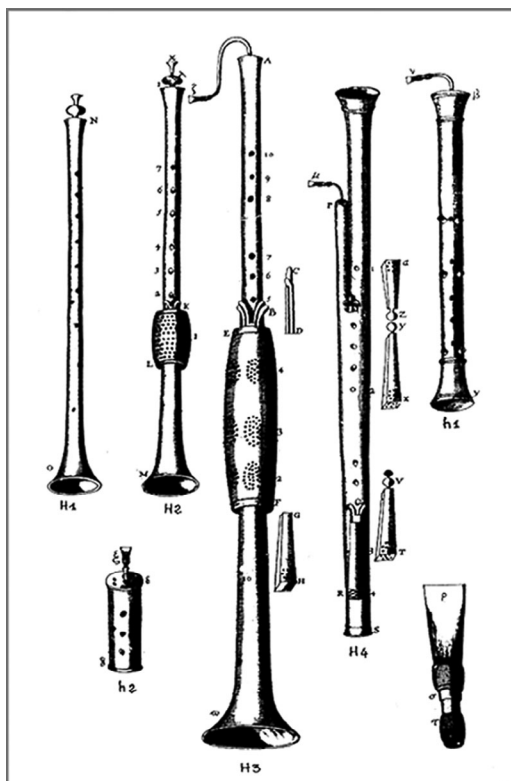
Однако критерий «красивого звучания» весьма относителен: с нынешней точки зрения пластичная трость и гибкий звук лучше прямого и резкого, но кто поручится, что четыреста лет назад он не устраивал музыкантов?

В 1636 году во Франции вышел в свет знаменитый трактат теолога, философа, музыкального теоретика Марена Мерсенна «Всеобщая гармония» (*Harmonie Universelle*). В нем автор подробно изобразил и описал инструменты под на-



Илл. 2. Трости ранних гобоев

званием «большие гобой», «grands hautbois», которые также называет «просто гобой» — чтобы отличить от других: «Следует сказать, что во Франции есть два вида гобоев в ходу: гобой де Пуату, о коем будет сказано далее, и тот, что называют просто гобоем; он похож на большую продольную, или английскую, флейту. У обоих есть трость...» [22, 236]. Описания Мерсенна — первое обстоятельное досье интересующих нас инструментов.



Илл. 3. Гобой и фагот в изображении Мерсенна

Для дальнейшего следует пояснить важное обстоятельство: французская партитура XVII века пятиголосна. Голоса и инструменты составляют семейства не из четырех разновидностей (сопрано, альт, тенор и бас), а из пяти: дессю (*dessus*), от-контр (*haute-contre*), тай (*taille*), квинта (*quinte*) и бас (*basse*). Весьма условно можно определить их на современный лад как сопрано (или дискант), альт, тенор, баритон и бас. Не вдаваясь в детали, выходящие за пределы нашей темы, укажем лишь, что французский струнный оркестр состоял из пяти видов скрипок, так же как вокальные голоса, семейство флейт, семейство гобоев и т. п.

Мерсенн рисует три разновидности инструментов «большие гобои»: сопрановый (*dessus*), теноровый (*taille*) и басовый (*basse*) наряду с фаготом, составляющим бас к консорту. В описании упоминается и альтовый (*haute-contre*) гобой, не отличающийся конструктивно от сопранового [22, 298–299].

Сопрано, альт и тенор вырезались из цельного куска древесины (бук, груша и др.), бас состоял из двух частей и «эса». На лицевой стороне ствола — шесть игровых отверстий подряд, и внизу два дублирующих друг друга для правого или левого мизинцев (не менее, чем до середины XVIII века музыканты играли в разном положении рук). Кроме этих игровых отверстий имелось еще два акустических внизу ствола или на раструбе — для чистоты интонирования.

У теноровой разновидности изображен клапан для нижнего звука, у басовой — два клапана (назначение второго не совсем ясно); вероятно, клапан существовал и на альтовом гобое (*haute-contre*), поскольку Мерсенн пишет, что альтовый и теноровый похожи и могут взаимозаменяться.

Ясная отличительная особенность «больших» или «просто гобоев», описанных Мерсенном, — сильно удлинненный раструб, не встречающийся ни на одном позднейшем типе инструмента.

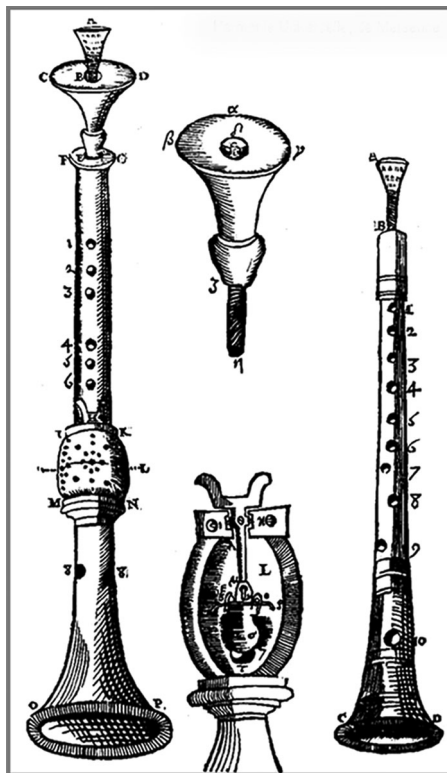
Клапаны вырезались из тонкого металла, — лишь в XVIII веке появляются кованые. Они легко гнулись и деформировались, потому их прикрывали деревянной коробочкой (*boëtte* в старинной орфографии), или, реже, металлической решеточкой — фонтанеллой. Мерсенн приводит подробный рисунок и этой детали.

Автор изобразил открытую трость (*anche découverte*) отдельно, вероятно, придавая этому существенное значение.

В центре — пируэт, в который вставлялась трость. При этом, как полагают нынешние исследователи и исполнители, и здесь губы исполнителя упирались в пируэт, трость помещалась в ротовой полости и губами не управлялась (илл. 4).

Сравнив изображения Преториуса и Мерсенна, нетрудно заметить, что обоих авторов интересуют одни и те же персонажи с различием лишь в форме и величине трости. И можно видеть, что открытая трость, по некоторым версиям позволявшая управлять качеством звука и кардинально отличавшая гобой от сородичей, — не более чем версия, привлекательная для нынешних эстетических представлений, но не слишком убедительная для эпохи раннего гобоя, звучавшего на открытом воздухе вместе с волынками.

И Мерсенн не ставил цели подробно изучить трости всех бывших в употреблении гобоев, да и сравнений звучания немецкого или испанского и французского сородичей он не приводит. Иное дело, что способ, манера игры на французских гобоях могли ощутимо отличать их от более архаичных шалмеев, тароты, скаламеллы. Кто знает?



Илл. 4. Большие гобои в изображении Мерсенна

Дело затемняется тем, что Пьер Трише, музыковед хотя и менее авторитетный, но, безусловно, наблюдательный, пишет, что трость шалмея тоже помещается непосредственно в рот исполнителя, «а проще сказать, что шалмей это сопрано гобоя» (*il vaut mieux dire que la chalemie est un dessus de hautbois...*) [31, 93]. По версии Трише *la chalemie* в эту эпоху — эквивалент немецкого *schalmey*, имеет такой же узкий удлиненный раструб, как гобой, и используется с открытой тростью.

Интересно, что далее Трише рассуждает о шалюмо, поясняя, что и это инструмент очень похожий, который служит игровым стволом волынки-корнамузы. Но если его вынуть из корнамузы, играть можно также с открытой тростью, извлекая звуки при помощи языка [ibid.].

Вряд ли это можно считать обычной для подобных трактатов путаницей, автор, несомненно, видел и знал эти инструменты. Скорее наряду с тем шалмеем, который представляется из нашего времени «типичной» средневековой свирелью, уже существовал иной, измененный тип. И различия его с собственно гобоем все более стирались.

Русскоязычная лексика отделила шалюмо (*chalumeau*) от шалмея (*schalmey*), однако никогда не отделяла шалеми (*chalemie*) от шалмея, — один из многочисленных случаев отсутствия в отечественном лексиконе терминов и понятий, соответствующих характерным элементам французской цивилизации XVII столетия. Между тем инструмент «шалеми» определенно пережил средневекового

предка, использовался вместе с волынкой в XVIII веке и позднее, являясь ничем иным, как разновидностью гобоя.

Большие гобои, по Мерсенну, имели диапазон в две октавы (*une quinzième*), что превышало диапазон тогдашних корнетов и даже, кажется, продольных флейт.

Мерсенн пишет о звуке, извлекаемом при шести закрытых отверстиях (*tout fermé*) и при полностью открытых (*à vuide, c'est à dire à trous ouverts*), приводит размеры сопрано (*dessus*), тенора (*taille*) и баса. При шести закрытых отверстиях извлекается «основной звук» (*note fondamentale*), тогда как при наличии клапанов можно получить и более низкие звуки. «Сопрановый гобой отстоит на нону, а теноровый и альтовый — на квинту от баса. И оттого, что альтовый не отличается от тенорового, можно на обоих играть те же партии, как делается это на многих иных духовых и струнных инструментах» [22, 237–238].

«Основные» звуки таковы: сопрано — *d'* (нижний *c'*), тенор — *g* (нижний *f*), бас — *c* (нижний — *B*).

Относительно тенорового Мерсенн уточняет: его трость «похожа на трость сопранового, но присоединяется через медную втулку, на которую надевается маленькая деревянная деталь, называемая мастерами пируэтом (*pirouëtte*)» [22, 297].

Важно отметить, что ни собственно большие гобои, описанные Мерсенном, ни прочие инструменты нельзя считать транспонирующими, они не строились в разных тональностях. Аппликатурные пояснения позволяют понять, что при закрывании одних и тех же звуковых отверстий на инструментах разной величины музыкант получал разные звуки в одной тональности; нынешний же исполнитель, закрывая одни и те же отверстия на обычном гобое, английский рожке или гобое д'амур, кларнетах *in A* или *in B*, будет извлекать одни и те же звуки в разных тональностях. Таким образом, то, что по нынешним представлениям являлось бы транспозицией, не было таковой для артистов XVII столетия, и переход с одного инструмента на другой — с сопранового на альтовый, теноровый, басовый — был не слишком прост, но привычен.

Позднее, когда вошло в обиход понятие строя инструмента, гобои все же редко записывались в соответствующих тональностях, пока не получил распространение английский рожок (обозначавшийся во второй половине XVIII века и как *taille in F*). Однако и в первой половине XVIII века их строй представляется ясно дифференцированным: сопрановый (*le dessus de hautbois*) — *in D*, хотя нижним звуком его был *c'*; альтовый (*la haute-contre de hautbois*) — *in A*; теноровый (*la taille de hautbois*) — *in F*. Консорт дополнялся фаготом также в строе *F*.

Уже в начале XVIII столетия сопрановый гобой рассматривается как нетранспонирующий и занимает ведущие позиции, утрачивая указание перед названием в партитуре, — но только не во Франции.

Еще одна важная особенность инструментальных ансамблей времен Мерсенна, мало знакомая отечественным исследователям, — деление семейств (а не только разных инструментов) на высокие, принадлежащие 4-футовому регистру, и низкие, принадлежащие к 8-футовому, по Мерсенну — регистры *petit jeu* и *grand jeu*. «Бас *petit jeu* является одновременно сопрано *grand jeu*», — указывает он [22, 238]. М. Экошар поясняет, что басовый гобой «малого» семейства имел длину около 120 см., а басовый «большого» — около 240 [13, 59]. Таким образом, полное семейство гобоев включало как минимум четыре (если не было баритона) представителя регистра *petit jeu*, и столько же регистра *grand jeu*. К первому со всей определенностью можно отнести гобои де Пуату, ко второму — часть



«больших гобоев», поскольку нельзя судить уверенно о разновидностях последних, а в практике и те, и другие не могли не соединяться в гобойном ансамбле (*bande des hautbois*). Это разделение, а по сути — дополнение новыми инструментами, связанное с изменением эстетических предпочтений, осуществляется не ранее XVII столетия.

Отметим еще раз, что о «больших гобоях» известно слишком мало, чтобы делать сколько-нибудь твердые заключения.

Мерсенн, педантичный и точный свидетель эпохи, под именем *chalemie* описывает «деревенскую, или пастушью корнамузу» — волынку, где игровыми и бурдонными стволами служили шалюмо, тип гобоев с закрытой тростью в волынке и открытой в сольной игре. «Это первый из всех инструментов, где используют трость», — пишет автор. Загадка этого описания заключена в том, что Мерсенн — единственный из известных авторов, называющих словом «шалем» пастушескую, или деревенскую волынку. Кажется, для него не имеет принципиального значения разница между названиями «шалем», «калемель», «шанемель», «шалемель» и прочими, сходными по звучанию, и явно синонимичными гобойю в XVI–XVII веках. Хотя термин «гобой» уже существовал, употребляясь одновременно с «шалем» и подобными, все это могло обозначать лишь немного иной тип инструмента и не указывало на существенные различия.

В другой главе, посвященной корнамузе «обычной», не пастушеской, Мерсенн поясняет: она «ничем не отличается от шалеми, о коем я писал в главе 26» [22, 305]. И здесь очевидно, что для автора различия не слишком важны, — инструменты близки и по звучанию, и по употреблению. Для нас же существенно то, что в корнамузе «обычной», не «деревенской», игровыми стволами служили гобойю де Пуату, и звалась она чаще мюзетом<sup>3</sup>. И шалюмо, и гобойю де Пуату — типичные представители гобойного семейства с тростью, которая для присоединения к волынке закрывалась капсулой, а в сольной игре оставалась (или могла оставаться) свободной.

Столь же очевидно, что к XVII веку наименование *chelemie* не связывалось с шалмеем, но имело иное значение.

Франция XVII столетия — великая монархия Европы, где сосредоточено все грандиозное, значимое, совершенное, роскошное и утонченное. По крайней мере, у королевских музыкантов и их собратьев по профессии не было видимых поводов в этом сомневаться. Ощущение собственного величия и гордость истинных патриотов утверждали в подданных великого королевства уверенность в культурных приоритетах.

«Проникнутый общим настроением, музыкант вовсе не стремился освоить национальные или чужеземные культурные традиции, зачастую непростые для изучения: убежденный в принадлежности к первой в мире нации, а значит, к лучшей в мире музыке, зачем стал бы он интересоваться чем-то еще за ее пределами? Он просто верил в собственные достижения сильнее, чем в эволюцию, и это давало ему ощущение превосходства над предшественниками», — поясняет ситуацию виднейший историк французской старинной музыки Марсель Бенуа [5, 80].

Попыткам современной классификации препятствуют лингвистические — а также, вероятно, и органологические, и музыкально-эстетические — нюансы, когда одними и теми же терминами обозначается ряд разнообразных свирелей

<sup>3</sup> Кроме описанной Мерсенном, существовали и иные типы корнамуз. Подробное описание гобоев, принадлежавших к корнамузе «шабрета» приводит Эрик Монбель [23].

с названиями схожими, но деформированными. Для нынешнего исследователя дифференциация инструментов и названий *hautbois*, *chalmey*, *chalemie*, *schalmey* — проблема, практически неразрешимая, поскольку очевидно лишь то, что значение и использование терминов размывается течением времени и в свидетельствах разных авторов.

Однако в рамках нашей темы эти нюансы позволяют понять, что помимо собственно гобоя, или «большого гобоя», во Франции издавна существовали и другие типы этого инструмента под разными названиями, а также констатировать, что французы отделяли свой, особый инструмент — гобой — от прочих. И именно этот инструмент занял особое положение при дворе.

Уместно также заметить, что шалюмо с одинарной (простой) тростью, предшественник кларнета, в профессиональной музыке XVII века не встречается.

\* \* \*

Музыка и музыкальные инструменты при дворе монарха и высочайших особ не воспринимались милым пустяком, прелестным украшением роскошной праздности, — напротив, они могли быть только лучшими, являя собою образец для подражания дворам Европы.

Французы покупали скрипки в Италии — почему бы и нет? Но что такое скрипка во времена Людовика XIII? Инструмент для танцев, не более, привычная кормилица городских и сельских менетрье, увеселявших простой люд на свадьбах и крестинах. «Скрипки годны в основном для танцев, балов, балетов, маскарадов, ночных и утренних серенад, пиров и прочего веселого времяпровождения, их считают подходящими для столь приятных занятий как никакие другие инструменты», — утверждал Пьер Трише в своем «Трактате...» [31, 166]. Что же до инструментов духовых, особенно гобоев и фаготов, их нельзя было заменить ни в свите короля, ни в ротах лейб-гвардии, ни в мушкетерских полках, и, конечно, на балах и турнирах. Лучшие мастера из немецких земель, из Англии и Фландрии приезжают в XVII — начале XVIII веков во Францию изучать и копировать французские гобои, флейты и фаготы<sup>4</sup>.

Отсюда, возможно, и «особость» французского гобоя XVII столетия — участника придворных церемониалов. Это не шалмей, а нечто свое, уникальное и неподражаемое.

Так или иначе, конструктивные и выразительные свойства стимулировали усовершенствования гобоя и его дальнейшую эволюцию. Но не станем забывать, что до всяких «утонченностей» он уже существовал около двухсот лет, и музыканты XVI столетия вряд ли горевали о том, что на их дудочках нельзя будет проникновенно исполнить пьесы Шумана...

### БОЛЬШИЕ ГОБОИ И БОЛЬШИЕ ЦЕРЕМОНИАЛЫ КОРОЛЯ

По свидетельству Мерсенна, «большой гобой» обладал «звучком наиболее громким и резким из всех инструментов, кроме трубы». Пьер Трише в своем «Трактате...», напротив, находит звук гобоев «восхитительным»:

«...Когда добрые мастера играют на них порознь или вместе, они столь прелестны и восхитительны, что не раз слышал я от нескольких придворных, как

<sup>4</sup> В это же время аналогичные оркестры создаются в Англии и Германии — вряд ли они звучали лучше итальянских, но в них был символ величия и галантности! Самый известный из них — Двадцать четыре скрипки английского короля Карла II, основанный в 1666 году.

Людовик XIII, будучи в Бордо в 1622 году, предпочел эти инструменты в руках музыкантов своих галер всем прочим. И не без оснований употребляют их в разных частях Франции на больших торжествах, похоронах, пышных церемониях, пирах и благородных играх, в домах и на площадях. Часто можно видеть, как ведут новобрачных в церковь под звуки гобоев, а возвращаются они в сопровождении скрипок.

Нужно чтобы играющие на гобоях были искусны в созвучиях, соединяя умело диссонансы и консонансы, чередуя их уместно или показывая при повторениях. А ежели покажется в такой игре звук гобоев грубоватым, это всегда можно исправить, сообщив ему мягкость и приятность, подобно тому, как доброе мясо приправляют уксусом, улучшая его вкус. Применять их надлежит в музыке важной и медленной, в отличие от скрипок, лучше изображающих бег оленя, чем ход черепахи. Также хороши они для танцев и балов, коим, однако, не сообщат изящества, если темп не будет отчетливым, а движения — ловкими» [31, 75].

Сейчас не узнать, когда именно появились первые гобоисты при королевской Большой конюшне, однако известно, что в качестве штатных служащих они входили в ансамбль «Скрипки, гобои, сакбуты и корнеты». Документов об этой инструментальной группе немало, но не всегда они проясняют истинное положение вещей.

Анри Прюньер в работе «Музыка Камерная и Большой конюшни в правление Франциска I (1516–1547)» полагает, что двенадцать музыкантов уже тогда не играли на всех инструментах, а делились на две части: шестеро играют на гобоях, корнетах и сакбутах, и шестеро на французских скрипках, что для определенного периода вполне вероятно (см. [25]). Однако ситуация периодически менялась, и многие факты указывают именно на совмещение инструментов.

Достаточно подробные сведения о музыкантах содержатся в книгах королевских штатов, выходявших с 1644 года вплоть до Революции, и в архивах двора. Первый подробный состав ансамбля, показывающий распределение должностей и инструментов, представлен в Книге штатов 1652 года [15, 80]:

Этьен Беранже, басовый гобой и теноровая скрипка;  
 Илэр Робо, сопрановый корнет и басовая скрипка;  
 Феликс Андриен, сопрановый гобой и сопрановая скрипка;  
 Муаиз дю Пен, сопрановый корнет и альтовая скрипка;  
 Франсуа Жиан, сопрановый гобой и альтовая скрипка;  
 Пьер де Утей, сакбут и теноровая скрипка;  
 Мишель Руссле, басовый гобой и басовая скрипка;  
 Абель Гердьё, теноровый гобой и сопрановая скрипка;  
 Бернабе де Буайи, теноровый гобой и басовая скрипка;  
 Мартен Туссен, альтовый гобой и альтовая скрипка;  
 Жан Беранже, альтовый гобой и сопрановая скрипка;  
 Никола Малуа, сакбут и теноровая скрипка.

Последующие списки показывают, что в течение многих десятилетий духовики одновременно играли на скрипках. Это было естественно и общепринято, почти все музыканты корпорации св. Юлиана, к которой принадлежали придворные «игроки на инструментах», владели скрипкой (см. [4]).

Их основные обязанности не обременительны и описаны ровно так же, как и у Двадцати четырех скрипок короля. Эти обязанности заключались в сопровождении свиты при въезде в города и игре «по старому обычаю <...> в первый день года, при пробуждении короля, в первый день мая и в день святого Людовика [тезоименитства короля]. Они должны также участвовать в больших дивертисментах и некоторых больших церемониалах» [15, 321].



Илл. 5. Жан Ле Потр. Большие гобои, сакбуты и корнеты на коронации Людовика XIV (1654).

Потому в документах двора музыканты Большой конюшни часто именуются «офицерами для больших церемониалов» (*officiers pour les Grands Cérémonies*)<sup>5</sup>.

Книги штатов за 1686 и последующие годы указывают: «Все они получают ливреи, чтобы участвовать в балах, балетах, комедиях, играть в апартаментах короля и прочих местах, где в них будет нужда» [15, 167].

Эпизодически книги штатов уточняют: «Эти двенадцать играют вместе на скрипках, когда потребуется, и на гобоях, сакбутах и корнетах, когда им прикажут» [15, 321]. Отсюда ясно упоминание ансамбля «Скрипки Большой конюшни» в ряде документов: это были те же гобоисты и тромбонисты, которые в необходимых случаях откладывали духовые инструменты.

Нигде нет детального описания гобоев, входивших в группу «Скрипки, гобои, сакбуты и корнеты». Только документы, именующие их «Большими гобоями», косвенно указывают на идентичность инструментам, описанным Мерсенном. До недавнего времени лишь один — теноровый — гобой этого типа хранился в Метрополитен-музее Нью-Йорка. В 2005 году еще один инструмент этой группы появился и в Парижском музыкальном музее.

Похоже, что к XVIII веку корнеты и сакбуты сохраняются лишь в Капелле. Книга королевских штатов за 1696 год определенно говорит об изменении

<sup>5</sup> *Officier* — тот, кто имеет штатную должность (*office*).

состава в ансамбле «Скрипки, гобой, сакбуты и корнеты»: *«Двенадцать Больших гобоев и Скрипок Большой конюшни, называемые раньше Большие Гобои, Корнеты и Сакбуты, [получающие] 180 ливров жалованья от казначея Большой конюшни, 60 ливров вознаграждения из Королевской Казны, и ливрею за 120 ливров»* [15, 221]. Эта книга, как и прочие, черпавшие информацию из неповоротливой Палаты податей, отражает сведения как минимум трех-пятилетней давности, а фактически ситуация могла поменяться и раньше.

На 1696 год в ансамбле значатся Жан Руссле, Никола Оттетер, Луи Оттетер, Франсуа Бюшо, Жак Бонефон, Андре Даникан Филидор, Жак Даникан Филидор, Жан Оттетер, Жиль Алэн, Жак-Жан Оттетер, Жан Анн Дежарден, Франсуа-Иером Кошина.

Предпоследняя книга королевских штатов, где упоминаются музыканты, датирована 1749 годом. В списке служащих Большой конюшни, называемых «офицерами для больших церемониалов», уточняется: *«Эти двенадцать играли в былые времена (jadis) на скрипках, когда понадобится, или на гобоях, сакбутах и корнетах, когда прикажут. Сейчас они играют только на гобоях и фаготе»* [15, 358].

Когда именно закончились «былые времена» и музыканты окончательно перешли на гобой, сейчас установить непросто. Лишь свидетельства их участия в церемониалах или театральных постановках могут внести некоторую ясность, но таких источников мало. Ведь участие гобоистов в дивертисментах, балах, пирах — их прямые обязанности. При этом сведения о выплатах регулярного жалованья, доплатах на одежду, жалованные грамоты на штатные должности сохранились и косвенно отражают активную деятельность ансамбля «Большие гобой Конюшни».

Иные немногочисленные упоминания не всегда проясняют дело. Так, 19 августа 1649 года «Ла Газетт» сообщала об аудиенции Его Величества главам купеческих гильдий: *«Купеческий прево и эшевены пришли получить указания в королевский дворец, и во дворе встречены были многими барабанами, трубами и фифарами, при вступлении на лестницу играли гобоисты, а в зале стражи — двадцать четыре скрипки короля»* [8, 28]. Какие гобоисты имеются в виду в этот период регентства, доподлинно не установить.

Принято считать, что первые опыты использования гобоев в оркестре — балеты Люлли «Больной Амур» (1657) и «Удовольствия очарованного острова» (1664), более ранние случаи неизвестны. Однако нет указаний на число гобоистов, участвовавших в исполнении. Лишь к 1680 году относится документ, сохранивший сведения о большой духовой группе в балете «Триумф любви». Оркестр этой постановки включал 25 Больших скрипок короля<sup>6</sup>, 22 Малые скрипки, и 21 исполнителя на флейтах и гобоях [6, 76].

В поименный список музыкантов входят и флейтисты Камерной музыки, и гобоисты интересующего нас ансамбля, и исполнители на гобоях де Пуату, а возможно и гобоисты мушкетеров, — установить это вряд ли возможно, поскольку многие совмещали несколько должностей по штатному расписанию, а могли одновременно принадлежать и к разным ведомствам.

Читателю, не знакомому с ранней французской оркестровкой, поясним: партии флейт и гобоев, как правило, отдельно не выписывались, флейтисты и

<sup>6</sup> Название в книгах королевских штатов оркестра Двадцать четыре скрипки короля, в котором в этот период учреждена 25-я должность для Гильома Дюмануара, концертмейстера и репетитора.

гобоисты дублировали скрипки, причем в любом количестве. Автор лишь отмечал: скрипки и гобои, или скрипки и флейты, или указывал: присоединить флейты или гобои при повторении. Разумеется, не во всех случаях флейтисты и гобоисты могли исполнять партии скрипок буквально: флейты и гобои приспосабливались к партитуре переписчиками. Несмотря на усложнение и детализацию инструментовки в XVIII веке, еще в 1768 году Ж.-Ж. Руссо в «Музыкальном словаре» отмечал: «Каждый копиист должен уметь это делать» [29, 183]<sup>7</sup>. Сейчас не представить, как звучал такой оркестр: французских скрипок XVII века не существует, подлинное звучание духовых неизвестно. Однако наблюдения современника, отмечающего чистоту интонации, мягкость звучания, изящество трелей, побуждают его заключить в 1668 году: «Уровень игры музыкантов короля в Париже таков, что вряд ли можно желать лучшего» [21, 128].

Вскоре во французскую оркестровку входит клише — трио из двух гобоев и фагота как самостоятельная группа. Примеров участия в операх и балетах такого трио достаточно, однако и здесь нельзя определенно утверждать, что несколько гобоев и флейт не дублировали скрипки.

Лишь в 1700-е годы появляются вполне определенные указания на Двенадцать больших гобоев, без скрипок.

«Государственный траур по королю, скончавшемуся 1 сентября 1715 года. Предоставить траурные одежды с крепом трубачам, барабанщикам и флейтистам, гобоистам, мюзетам и кроморнам Большой конюшни: шести трубачам, шести барабанщикам и флейтистам, двенадцати гобоистам, четырем игрокам на мюзетах» [6, 273].

Участие гобоистов в коронации Людовика XV отражено и в изображении, и в текстах. В распоряжении Великому конюшему Великий магистр двора уточняет:

«...Сопровождая Короля из резиденции в церковь, все музыканты идут парно, мюзеты, гобои, барабаны, трубы — за церковным духовенством, в центре Швейцарской сотни, марширующей [двумя колоннами] слева и справа <...> К пиршественному столу все музыканты, не играя, пойдут вместе с Великим Господином Франции<sup>8</sup> и всем его окружением; следуют впереди мюзеты, гобои, барабаны, трубы, герольды и прочие» [7, 119].

Но не только Двенадцать Больших гобоев участвовали в празднествах и церемониях. Документы королевского дома часто упоминают гобоистов-мушкетеров, которые, кажется, могли составить достойную конкуренцию гобоистам Большой конюшни.

В стражу короля входили две роты мушкетеров. Книги штатов уточняют: шесть барабанщиков и четыре гобоиста в Первой роте, и столько же во Второй.

<sup>7</sup> И далее: «Партии гобоев, написанные вместе со скрипками в партитуре для большого оркестра, не следует копировать буквально, как в оригинале, но с учетом их диапазона, который меньше скрипичного, мягких нюансов, менее доступных гобоям, беглости, ограниченной некоторыми темпами <...> Если бы пришлось судить о вкусе автора сочинения, не слыша его, я бы прежде всего посмотрел партию гобоев, извлеченную из партии скрипок».

<sup>8</sup> Grand Monsieur de la France — здесь: Филипп Орлеанский, с 1715 года — регент при Людовике XV.

Имена музыкантов-мушкетеров на каждый период неизвестны, хотя зачастую прослеживаются по биографиям отдельных фигур.



Илл. 6. Никола Анри Тардьё (1674–1749). Коронация Людовика XV (1722).  
Большие гобои короля

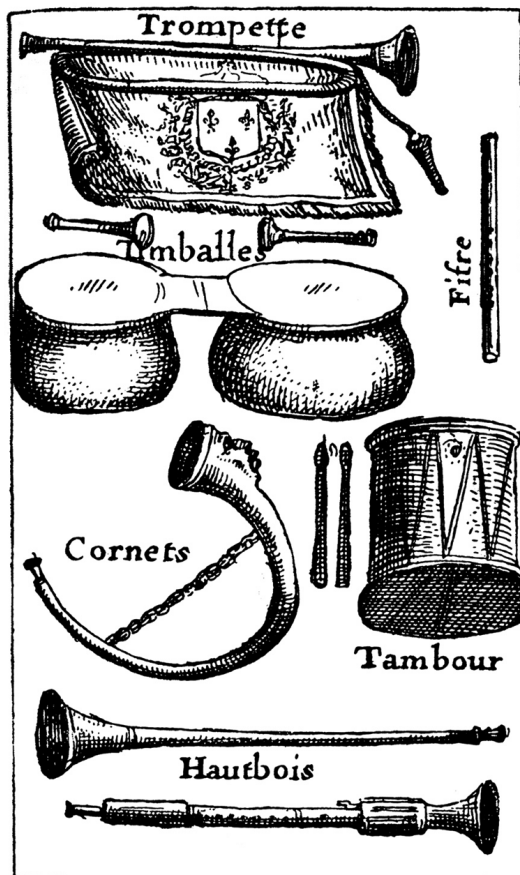
Вряд ли мы найдем описание различий гобоев военных и гражданских, но известные иконографические источники несколько проясняют дело. В их числе — изображение военных инструментов в «Трактате об оружии» Луи де Гайя 1678 года. Гобои внизу листа двух типов: верхний похож на изображение Мерсенна, хотя раструб его широк и укорочен, нижний отчасти напоминает шалюмо. Поскольку масштаб на гравюре вряд ли соблюден, нельзя понять, сопрановые или иные инструменты показал автор.

Ведомости Меню-Плезир, департамента развлечений короля, ведут нас в бальные залы. 13 мая 1700 года: «8 гобоистам мушкетеров за проживание в Версале, где они играли на балах Короля и Монсеньора<sup>9</sup>, а также за репетиции танцев к этим балам выплатить по 40 соль каждому, что составит 152 ливра» [6, 175]; 28 февраля 1702 года: «6 гобоистам мушкетеров Короля за одну карету и носилки, чтобы привезти их в Версаль для игры на королевском балу и увезти обратно, выплатить 32 ливра» [6, 183]; 12 марта 1708 года: «8 гобоистам мушкетеров предоставить две большие кареты для поездки в Версаль на королевский бал и возвращения в Париж» [6, 221].

Участие гобоистов-мушкетеров вовсе не означает отсутствия гобоистов Большой конюшни. Со временем балы Людовика XIV обретают небывалую

<sup>9</sup> Монсеньор — здесь: дофин Людовик Французский, сын Людовика XIV.

пышность и размах, штатных — «ординарных» музыкантов уже не доставало, приглашали дополнительных.



*fig. 19. pag. 142*

Илл. 7

А постоянных музыкантов двора не надо было куда везти, они жили и служили в Версале. Им не требовалось ни специальных костюмов, ни расходов на питание: гобоисты Большой конюшни просто исполняли обязанности в пределах «должностной инструкции». Поэтому документы Меню-Плезир ничего не сообщают о наших героях, так же, как и о других музыкантах королевских развлечений, упоминая лишь приглашенных — «экстраординарных», как говорили в те времена.

Двенадцать Больших гобоев пользовались уважением и всеми привилегиями придворных служащих. Должности при дворе передавались по наследству, потому много десятилетий в списках музыкантов значатся представители знаменитых династий Филидоров, Оттетеров и Шедевелей, искусных игроков на инструментах и прославленных музыкальных мастеров (см.: [12; 31]).



Музыканты Двенадцати Больших гобоев хорошо оплачивались, получали подарки и премии к праздникам, хотя это не мешало им играть в празднествах королевы и принцев, в домах высшей знати и именитых горожан. При этом они могли не бояться потерять работу: приобретение должности в собственность давало полную уверенность в будущем.

Однако условия службы и приобретения должности — это уже другая история, к которой мы вернемся позднее.

### ГОБОЙ ДЕ ПУАТУ

Широкое распространение и популярность гобоя де Пуату не вызывают сомнений, особенно к XVII веку, когда он был принят при дворе. Этот инструмент вышел из крестьянской среды, но скоро нашел немало поклонников среди знати и прочно утвердился в профессиональном и любительском музицировании, неразрывно связанный с волынкой — мюзетом. Усовершенствованный и получивший в XVII столетии название «придворного мюзета» (*musette de cour*), он состоял вначале из воздушного меха (обычно из козьей шкуры), одного-двух бурдонных стволлов, представлявших собою шалюмо без игровых отверстий, и гобоя де Пуату в качестве игрового ствола. Вставляя гобой де Пуату в волынку, его трость закрывали капсулой. Как самостоятельный инструмент, по сообщению Мерсенна, он использовался двумя способами, и с капсулой, и с открытой тростью [22, 305–306]. Мерсенн указывает три разновидности инструмента: сопрано, тенор и бас. Соответственно и высота звучания мюзета зависела от гобоя, который в нем применялся.

Название связано с местностью Пуату, расположенной на территории древней галльской провинции Пиктавии, где делали предметы из бука. Можно полагать, что этот инструмент — тоже прямой родственник средневековых шалмеев и поммеров, хотя мюзет де Пуату был известен уже в XV столетии, а его многочисленные сородичи волыночного семейства и ранее имели широкое распространение в центральной и северной частях Франции.

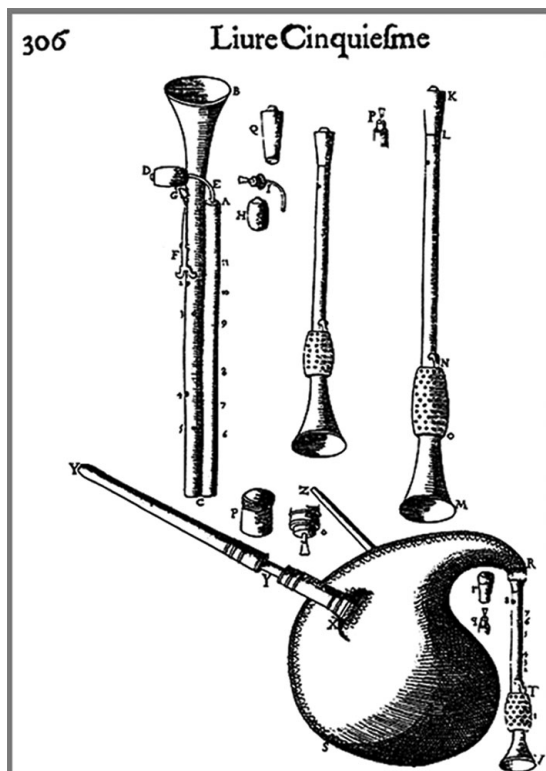
В жизнеописании Генриха IV<sup>10</sup> есть рассказ о том, как Людовик XI, «пораженный жестокой меланхолией, звал к себе крестьян и пастухов из Пуату чтобы слушать их песни и игру на мюзетах, корнамужах и гобоях, потому что во Франции с незапамятных времен делали в тех местах гобои де Пуату, и особенно хороши игроки были в провинции Марш Басс. В обычай вошло в тамошних краях у молодых дворян и благородных девиц собираться в рощах и лесах с начала мая по август, чтобы танцевать и славно проводить время под звуки корнамуж и гобоев. <...>

*А народ в тех местах обычно танцует под гобои и корнамужы в дни престольных праздников»* (цит. по: [23]).

Косвенные источники указывают на участие мюзетов в балетах Генриха III, Генриха IV и Людовика XIII. В Лувре выставлено полотно неизвестного автора «Бал при дворе Генриха III», датированное 1581 годом, где изображены исполнитель на мюзете и гобоист, играющий на инструменте «мерсенновского» типа.

Однако музыка для гобоя и мюзета де Пуату неизвестна вплоть до середины XVII века, исключая «Песнь для мюзета» Анри ле Жёна, которую Мерсенн приводит в своем труде.

<sup>10</sup> *Mathieu P. Histoire de Henri IV... par Pierre Mathieu, historiographe du roi. P.: Sonnius, 1631. Людовик XI правил Францией с 1461 по 1483 годы.*



Илл. 8. Марен Мерсенн. Гобои де Пуату: сопрановый, теноровый и басовый. Мюзет с игровым стволом из гобоя де Пуату

Илл. 9. Гобой де Пуату современного мастера

О популярности гобоев и мюзетов де Пуату в начале XVII столетия пишет в своих мемуарах Пьер Дора (1589–1658)<sup>11</sup>: «Странно и одновременно восхитительно видеть, как в Лимузене и особенно в графстве Марш Басс повсюду играют на гобое и корнамуже. Не найти ни одного доброго дома не только в деревнях Лимузена, Марш Басс и Пуату, где не играли бы на мюзете, корнамуже или гобое. Все это сплошь земледельцы и бедные крестьяне, которые никогда не учились музыке, они не умеют ни читать, ни писать, но славно играют всякие новые и старые бранли, не зная ни табулатуры, ни прочих ученостей» (цит. по: [12, 13]).

Ансамбль «Мюзеты и гобои де Пуату» (Hautbois et Musettes de Poitou) значится в архивах королевского секретариата более ста лет. Вероятно, этот ансамбль вошел в штат Большой конюшни при Людовике XIII, однако регулярное его упоминание и использование прослеживается в документах следующего царствования.

<sup>11</sup> Dorat P. R. du. Mémoires, copie de Dom Fonteneau. Manuscrit XXX, Bibliothèque municipale de Poitiers.

В Книге штатов за 1652 год впервые указаны имена участников ансамбля и их инструменты:

Жан де Туш, теноровый гобой и бас-контр мюзета де Пуату;  
Робер Бенар, теноровый гобой и корнамуза;  
Пьер Соен, сопрановый гобой де Пуату;  
Жан Брюне, басовый гобой и сопрано мюзета де Пуату [15, 81].

Отметим: ни в этом, ни в других случаях музыканты, совмещавшие два или даже три инструмента, не были привязаны к определенному представителю семейства: сопрано, тенору или басу. Сопрановый мюзет и басовый гобой де Пуату — обычная ситуация, связанная более с получением реальной вакантной должности, нежели с музыкальными предпочтениями

В книгах королевских штатов 1661, 1663, 1665, 1669 и других лет ансамбль именуется «четыре гобоя де Пуату», и лишь к XVIII столетию — «гобой и мюзеты де Пуату». В документах королевского секретариата его изначально называют «гобой и мюзеты де Пуату». Так же, как и Большие гобой, его участники — «офицеры для больших церемониалов». Однако яркий, своеобразный колорит и шлейф танцевальных традиций естественным образом привели гобой и мюзеты де Пуату в дома просвещенных меломанов, на пиры дворян и вечеринки ремесленников, открыли ему сцену балетного театра. Особенно привлекательным оказался мюзет. Люлли нашел ему применение в оркестре («Удовольствия волшебного острова», «Альцеста», «Изида»), разделив ответственность за эти художества со многими современниками — Андре Кампра («Годы», «Музы», «Идоменей»), Жаном Муре («Любовь богов»), Жаном Филиппом Рамо («Ипполит и Арисия», «Галантная Индия») и другими не лишенными таланта артистами.

Предполагается, что довольно скоро мюзет и гобой де Пуату уступили место при дворе флейтам, однако это не означает, что они и впрямь ушли из практики и утратили своих почитателей.

Здесь, наконец, мы обращаемся к документу, который прямо или косвенно упоминается как свидетельство рождения «настоящих» гобоев. Напрямую, и даже в большей степени, этот документ касается и мюзета.

### МИШЕЛЬ ДЕ ЛА БАРР, ИСТОРИОГРАФ ПОНЕВОЛЕ

Зачастую авторы учебников и инструментоведческих работ приписывают создание гобоя музыкантам Людовика XIV Филлидору и Оттетеру. Однако эти замечательные мастера и исполнители начинают придворную карьеру лишь во второй половине XVII столетия. Откуда это распространенное заблуждение? Лишь из одного источника: письма придворного флейтиста Мишеля да ла Барра (1675–1745) маркизу де Вилье, секретарю Великого конюшего двора Карла Лотарингского, просившему рассказать о старинных инструментах. Современными французскими историками письмо это публиковалось не единожды, но у нас до сих пор почти неизвестно (см. [2]).

Г-ну де Вилье, дом ла Моннэ в Париже.  
Воспоминания о мюзетах, гобоях и проч.

В архивах Камерной музыки есть счета четырех исполнителей на гобоях и мюзетах де Пуату времен Короля Жана<sup>12</sup>. В эти варварские времена, во всяком

<sup>12</sup> Иоанн Добрый (правил с 1350 по 1364 годы).

случае, для искусств, и особенно музыки, не знали никаких других инструментов, кроме мюзета, гобоя, корнамузы, корнета, кроморна и какбука<sup>13</sup>, последний был своего рода корнамузой, но гораздо большего размера. Все эти инструменты употреблялись для увеселений и танцев крестьян, хотя плохо звучали вместе, прежде всего по невежеству тех, кто на них играл, и из-за недостатков самих инструментов.

При жизни Франциска I начинают облагораживать эту музыку; тогда Дюкоруа<sup>14</sup>, камердинер его величества и капельмейстер его капеллы, стал первым и единственным, кто сообщил ей красоту своего времени; он хотел использовать прежние инструменты, но ничего не вышло. И пришлось тогда пригласить скрипачей из Милана. После его смерти музыка вновь впадает в варварское состояние и остается в нем почти до наших дней, до времен Людовика Четырнадцатого, под великим правлением которого все искусства доведены были до совершенства, и музыка заблистала безмерно. Ле Камю, Боессе, Дамбри и Ламбер создали первые *air*, которые выражали смысл [поющих] слов, но главное — знаменитый Люлли. Можно сказать, что он заслуживает звания французского Аполлона, хотя его возвышение привело ко всеобщему отказу от старых инструментов, исключая гобой, — благодаря Филидору и Оттетуру, которые столько извели дерева и испробовали музыки, что наконец добились, чтобы он стал пригоден для концертов.

С тех пор мюзет оставили пастухам, а скрипки, продольные флейты, теорбы и виолы заняли свое место, поскольку поперечная флейта появилась позже. Фильбер стал первым играть на ней во Франции, а за ним, почти в то же время, Декото. Король, коему, как и всему двору, этот инструмент бесконечно нравился, добавил две должности к четырем мюзетам де Пуату, и отдал их Фильберу и Декото. Они мне рассказывали неоднократно, как король на их настойчивые просьбы преобразовать шесть мюзетов в поперечные флейты, соглашался, что, во всяком случае, они будут полезны вместо мюзетов, которые более подходят для крестьянских танцев.

Вот, Господин мой, все, что я могу сказать о мюзетах. Надеюсь, что рассказ мой не так неловок, чтобы чтение его доставило вам неудобства. Мне трудно писать лучше, ведь я всего лишь ваш скромный флейтист, и писания не мое ремесло.

С глубочайшим почтением, Ваш скромный и преданный слуга

Делабарт [7, 121].

Это письмо, написанное предположительно в 1735 году, столь же полезно для доверчивых оптимистов, сколько и для осторожных пессимистов. Автор справедливо отмечает внимание к музыке при Франциске I, однако это не заслуга Дюкоруа, поскольку он украсил своим искусством Капеллу и Камерную музыку Генриха IV. Выражение «смысла поющих слов» — центральная задача, которую пытался решить еще в 1659 году создатель Академии оперы Пьер Перрен,

<sup>13</sup> В оригинале — *sabouc*, что всегда вызывало сомнения. Вероятно, речь идет о некоей разновидности волынки, чье название этимологически связано с *sabus* — козья шкура, или *sac* — кожаный мешок. *Chabrette*, или *chevrette* — волынка из козьей шкуры.

<sup>14</sup> Эсташ дю Коруа (1549–1609), до 1775 года — певчий королевской Капеллы; с 1578 года — су-мэтр (капельмейстер) Капеллы, с 1595 — композитор Камерной музыки. «Дю Коруа заслуживает награды за великую гармонию своих сочинений и богатый контрапункт <...> Все композиторы Франции считают его своим учителем» [22, 61].

чье имя вряд ли помнил де ла Барр. Перечисление инструментов «времен короля Жана» также вызывает сомнения, наш историограф перечисляет лишь те, что известны в его время. Наконец, «отказ от всех инструментов, исключая гобой» (автор употребляет слово *la chute* — «падение») при Люлли — явная гипербола. То ли в стремлении угодить адресату, то ли в собственном пренебрежении ко всему за пределами двора, де ла Барр слишком склонен к обобщению.

Авторитет Мишеля де ла Барра — признание его заслуг популярного виртуоза на поперечной флейте, сделавшего блестящую карьеру в парижских концертах и при королевском дворе. Ученик выдающихся флейтистов Ребилле и Декото, он состоял в штате музыкантов Большой конюшни и Камерной музыки короля с 1703 по 1730 годы. С 1700 года его имя фигурирует также в оркестре Оперы (Королевской Академии музыки). Он был известен и как композитор, опубликовавший множество виртуозных пьес между 1702 и 1725 годами, автор трех сборников трио для поперечных флейт, и даже двух опер — «Триумф искусств» (1700) и «Венецианка» (1705). Не удивительно, что маркиз де Вилье искал разъяснений у столь опытного артиста.

Но сам почтенный музыкант не преувеличивал своих гуманитарных талантов. Уточняя «мне трудно писать лучше», он, кажется, прав: писания не его ремесло. И не только в силу фактических заблуждений: его текст неловок и не слишком грамотен; это скорее фонетическое письмо: как слышим, так и пишем...

Однако эти мемуары заслуживают определенного доверия, пусть и не полного. Даникан Филадельфы служили при дворе около 130 лет, со времен Людовика XIII и до 1769 года. Оттетеры — с 1660-х годов и также почти до Революции. В их числе музыканты Большой конюшни, мушкетеров, Камерной музыки — игроки на гобоях и мюзетах, флейтах и барабанах, фаготах и литаврах. Некоторые стали видными композиторами, другие прославились изготовлением духовых инструментов, семейным ремеслом, благодаря которому разбогатели и вошли в историю инструментальной культуры.

Оттетеры переезжают в Париж из провинции именно как мастера, вероятно, с уже сложившимся реноме. Никола Оттетер перебрался в столицу из Нормандии в 1659 году, чтобы открыть собственное дело. Его младший брат Жан обосновался в Париже молодым и тоже в качестве мастера, лишь в 1683 году он получил должность придворного гобоиста.

Даникан Филадельфы получают известность в царствование Людовика XIII. Филадельф — это лишь прозвище, ставшее неотъемлемой частью фамилии: по одной из версий король, услышав игру Мишеля Даникана, уподобил его итальянскому гобоисту Филадельфи (*Filidori da Siena*)<sup>15</sup>. Неизвестно, на каких условиях он играл при дворе, но один его сын Жан Даникан Филадельф упоминается в числе музыкантов короля с 1645<sup>16</sup>, а другой, Мишель II Даникан Филадельф, — с 1651 года. Мишель уже был известен как искусный мастер.

Филадельфы и Оттетеры служили вместе в музыке Большой конюшни, вероятно, в какие-то периоды и сотрудничали в одной мастерской. Однако семейное ремесло передавалось в каждой семье отдельно, и работа над

<sup>15</sup> Фактически прозвище Филадельф впервые встречается в нотариальном акте регистрации брака от 23 августа 1648 года, где в качестве свидетеля указан «Жан Даникан, именуемый Филадельф, музыкант Его Величества» [12, 7].

<sup>16</sup> Запись в книге церкви Сен-Сюльпис о бракосочетании 21 февраля 1645 года, где свидетелем был «Жан Даникан, гобоист короля» (*Jean Danican, hautbois du Roi*) [12, 6].

совершенствованием инструментов шла скорее параллельно, чем в форме единого «конструкторского бюро».

Сохранилась опись имущества после кончины видных представителей обеих династий. В мастерской Жака Филидора (1657–1708) осталось 44 инструмента, в их числе 21 флейта, 14 гобоев, 2 фагота, 2 флажолета, 2 серинета<sup>17</sup> (а также скрипка и литавры, на которых он играл). Духовые изготавливались на продажу и, несомненно, находили своих покупателей. Опись инструментов Никола Оттетера (1653–1727) включает две дюжины незаконченных гобоев, флейт, мюзетов, множество заготовок к ним, детали к фаготам, две сотни такарных и слесарных принадлежностей [5, 360–361]. Инструменты Оттетеров пользовались спросом не только при дворе, и не только во Франции. Они находили покупателей в Италии, Англии, и даже канадской Новой Франции.

О ком же именно пишет Мишель де ла Барр в своих воспоминаниях? Если он не имел в виду неких Филидора и Оттетера «вообще», как представителей известных династий, можно предположить, что речь идет именно о названных выше Мишеле II Даникан Филидоре (ок. 1610–1659), его брате Жане (1610/1620–1679) или сыне Жана — Андре (1652–1730). Из Оттетеров это могли быть Жан (1648–1732), считавшийся лучшим изготовителем мюзетов, его брат Никола (?–1693), или сын последнего, тоже Никола (1653–1727). Мы приводим даты жизни, уточняя, что их деятельность приходилась на эпоху Люлли и Людовика XIV, — это согласуется с мнением Мишеля де ла Барра. Установить же более определенно, какие Филидор и Оттетер так изменили гобой, «чтобы он стал пригоден для концертов», не представляется возможным. Любая гипотеза будет хороша, но ни одна не имеет подтверждения.

Выражение ла Барра «стал пригоден для концертов» (...le rend propre pour les concerts) — не свидетельство того, что гобой начал играть сольные пьесы. Судя по всему, гобоисты играли их и раньше, хотя и без претензий на «высокий стиль», — в Камерной музыке короля гобой не появляется до конца столетия, войдя в штат Малых скрипок лишь около 1690 года. Выражение *concert des haut-bois* означало обычно музыку для ансамбля гобоев, то есть то же, что именуется ныне «консорт»<sup>18</sup>. Иное дело — возможность игры гобоев вместе со скрипками. «Concert» в значении «смешанный оркестр» — это было ново и, с позднейшей точки зрения, очень существенно.

Если Люлли ввел в оркестр именно улучшенные гобои и сделал это, как отмечалось, в 1657 году, то в работе над совершенствованием инструмента можно заподозрить лишь Мишеля II Даникан Филидора, тогда как участие Оттетеров остается загадкой даже гипотетически. Если дело обстоит иначе и гобой усовершенствован позднее, мы, вероятно, так и не узнаем, в чем состояли отмеченные улучшения. Конечно, не исключен и третий вариант: Мишель де ла Барр запутал картину или выразил желаемое недостаточно ясно, а именно: работа осуществлялась постепенно мастерами обеих династий.

Так или иначе, но к концу XVII столетия в практику действительно вошел иной тип гобоя, отличный от «мерсенновского». Его корпус уже был разделен на три части — два колена и раструб, причем раструб расширился и укоротился. Каждый сопрановый инструмент снабжен одним клапаном с раздвоенной

<sup>17</sup> Serin, serinette — маленькая флейта для обучения канареек пению.

<sup>18</sup> Консорт (от ит. *consorte* — близкий родственник) — ансамбль из родственных инструментов.

«лапкой» (такую его форму называли «ласточкин хвостом» — *queue de l'hirondelle*), позволявшей играть в разном положении рук, а теноровая и басовая разновидности могли иметь от 2 до 5 клапанов. На стволе появляются декоративные элементы. Условно этот тип можно рассматривать как рубеж между ренессансным и «раннебарочным» гобоем. Опытный исследователь и исполнитель Брюс Хейнс называет такие гобои «протоморфическими», отмечая тем самым их отличие от так называемых «барочных» (см. [20]).

Можно полагать, что на таких инструментах играли музыканты Двенадцати Больших гобоев в конце XVII — начале XVIII столетий, хотя и это лишь гипотеза.

С 1670-х годов на инструментах появляются авторские клейма. Они позволили атрибутировать некоторые «протоморфические» или «раннебарочные» модели конца XVII столетия, сохранившиеся в музейных коллекциях, в частности Оттетеров и Дюпюи из Парижа, и работавших в Англии французских мастеров Ж. Пезибля и П. Брессана. Известны и донныне ценятся гобои И. К. Деннера. Талантливый немецкий мастер, он, вероятно, первым, начал строить деревянные духовые инструменты «во французском стиле», входившие в моду в Германии. В 1684 году он приезжал в Париж для копирования флейт и гобоев, а в 1697 году вместе с И. Шеллом получил патент «на изготовление французских музыкальных инструментов, в основном гобоев и продольных флейт», что позволило ему нажить солидное состояние.

Изменения в сохранившихся образцах 1670–1675 годов существенны, важнейшее — повсеместное исчезновение пируэта, косвенное свидетельство того, что трость на обновленных гобоях контролировалась губами исполнителя, позволяла свободно играть в верхнем регистре и управлять тембром. На сопрановом гобое этого периода 8 игровых отверстий. Третье и четвертое обычно уменьшены и продублированы для разных рук. Седьмое, для звука ми бемоль, также продублированное и прикрыто клапанами с обеих сторон. Восьмое, для нижнего «до», снабжено одним клапаном с раздвоенной лапкой для правого или левого мизинцев, — упомянутым «хвостом ласточки». В районе раструба расположены два акустических отверстия

По сути, во многих случаях это уже двухклапанный «барочный» гобой, типы и виды которого, кажется, все более унифицируются конструктивно к середине XVIII века. К последней трети XVIII столетия мензура инструмента станет уже, звуковые отверстия меньше, а звучание — более ясным и пластичным. Но сохраняются и недостатки. Относительно нижнего «до» Франкёр еще в 1772 году замечает в своем известном труде «Основной звукоряд всех духовых инструментов»: «оно всегда фальшивое, то есть слишком высокое, чтобы считать его «чистым», но слишком низкое, чтобы расценивать его как «до диез» даже при усилении дыхания; в результате получается <...> что эти звуки неустойчивы, и могут использоваться лишь как проходящие» [16, 13].

Однако исполнители по природе своей консервативны, оттого история инструментов часто показывает мирное соседство старых и новых моделей. Уклад французского двора долгое время оставался и вовсе незыблемым, и нет существенного повода предполагать применение новых гобоев в музыке Большой конюшни.

Отмена Нантского эдикта в 1685 году, ущемлявшая права гугенотов и побудившая большое их число к эмиграции, стала одной из причин распространения французских инструментов в Англии, Нидерландах и немецких землях.

«Барочный» гобой начала XVIII столетия незначительно различался в разных частях Европы, а архаичные инструменты оставались в употреблении, кажется, лишь во Франции и в некоторых регионах, заселенных французскими эмигрантами<sup>19</sup>.

Теноровый гобой (*taille*) сохранил повсеместно свое французское название, кроме Англии, где звался *Tenper Oboe*<sup>20</sup>. Прямой, редко — изогнутый инструмент, он имел несколько размеров (соответствующих чаще строям *F* или *G*). Существование старого басового гобоя при дворе в первой трети XVIII века не вызывает сомнений. Сохранился ли он в практике до середины века, как указывают книги королевских штатов, или был вытеснен иным типом инструмента, тогда как штаты фиксируют почти неизменную до 1761 года номенклатуру должностей, не вполне ясно. Иные типы басовых гобоев создаются во Франции уже в конце XVIII–XIX веке (см. [17]).

Вернувшись к гобоям де Пуату и мюзетам, которые, по словам де ла Барра, король оставил для крестьянских танцев, можно видеть, что автор мемуаров пишет чистую правду, но не всю...

Славные виртуозы Рене Пиньон Декото (ок. 1645–1728) и Фильбер Ребилле (1639 — после 1717), упоминаемые в письме де ла Барра, в 1667 году вошли в состав ансамбля «гобой и мюзеты де Пуату», где прослужили около сорока лет, играя именно на флейтах и будучи одновременно флейтистами Камерной музыки.

Они указаны и в Книге штатов за 1708 год, спустя сорок один год, в составе той же группы, где все участники ансамбля — незаурядные флейтисты: Мартен Оттетер и его сын Жан по праву преемственности, Франсуа Пиньон Декото, Марен Эрбино де Туш, Фильбер Ребилле, Пьер Ферье и Мишель де ла Барр. Нет сомнения: под старой номенклатурой должностей скрыты иные; гобоев и мюзетов нет, есть лишь флейты. Ситуация эта обычна для французского двора. Дело затемняется и правами, которые давала преемственная должность: располагая ею как собственностью, музыкант мог лишь числиться, но не служить. Указание «Оттетер и его сын Жан по праву преемственности» означает, что фактически служил кто-то один: либо отец передал формальные права сыну и до поры играл за него, либо сын играл за отца, располагая его должностью, но еще не имея места, либо они служили по очереди... Во всяком случае, мест в ансамбле было лишь шесть.

Однако гобой де Пуату и мюзет не ушли в предание, это прослеживается не менее ясно. Хотя, сохранившись, они теперь уступают по популярности мюзету «придворному» — *musette de cour*. Эта роскошно декорированная волынка с бурдоном из четырех стволков, позволявшим аккомпанировать мелодии аккордами и даже менять созвучия, к тому же была столь изящна, что полюбилась исполнительницам-дамам из высшего общества!

Боржон де Селери, аристократ-меломан, в 1672 году нанимает Жана Оттетера для работы по усовершенствованию мюзета. В том же году де Селери издает знаменитый «Трактат о мюзете» [9]. В первой части автор повествует о популярности инструмента в среде парижских и провинциальных аристократов, поясняет способы игры и улучшения Оттетера. Во второй части приведены пьесы: деревенские бранли, гавоты, печальные мелодии и песни, «чтобы быстро и легко научиться игре на мюзете самостоятельно».

<sup>19</sup> Редкие модели сохранились в реформатских церквях Швейцарии, в долине Юра.

<sup>20</sup> В частности, в партитурах Г. Перселла.



Сын Жана, Мартен, с 1660 года постоянный участник придворных увеселений, модный учитель игры на гобое и мюзете, продолжил работу, приспособив к мюзету в качестве игрового ствола маленький шалюмо<sup>21</sup>.

Наконец, сын Мартена, Жак Мартен Оттетер по прозвищу Римлянин (*Hotteterre le Romain*, 1674–1763), весьма заметный музыкант своего времени, в 1737 году создал первую «Школу для мюзета». Из этой работы также видно, что мюзет любим в аристократических домах, а не только среди крестьян и пастухов. Жак Мартен успешно преподавал при дворе, обучая игре на флейте, гобое и мюзете высородных любителей, в число которых входил даже герцог Людовик Орлеанский.

Этот период относится, однако, уже к иным временам — эпохе Людовика XV. Книги штатов середины XVIII века свидетельствуют о возвращении гобоя и мюзета де Пуату ко двору, но указывают уже на два самостоятельных ансамбля: четыре флейты Камерной музыки, и шесть гобоев и мюзетов де Пуату Большой конюшни.

Игроков на гобое и мюзете де Пуату Большой конюшни ценили и достойно оплачивали, мы находим в их числе прославленных музыкантов Людовика XIV, как гобоистов, так и флейтистов.

Их жалованье составляло 300 ливров в год из казны Большой конюшни, 120 ливров вознаграждения из кассы короля, и 120 ливров на ливрею [15, 284]. Кроме того, конечно, они играли в частных домах и давали уроки. По мнению Марсель Бенау, ансамбль с мюзетами вызывал такие симпатии, что сохранился и после 1761 года, когда Людовик XV упразднил старые штаты, и служил при дворе вплоть до Революции. Книга штатов за 1789 год подтверждает это мнение.

В нотных источниках музыка для гобоя де Пуату, «обычного» гобоя и мюзета не дифференцируется, можно лишь предполагать, какой тип инструмента использовался в тех или иных случаях. Однако остается фактом, что с 1660 по 1760 годы число опубликованных для мюзета (как и гобоя де Пуату) сольных и ансамблевых пьес уступает лишь музыке для скрипки и поперечной флейты. В их числе «Третья сюита» Ж. М. Оттетера<sup>22</sup>, Пьесы для мюзета Ж. Оттетера<sup>23</sup>, сонаты А. Вивальди<sup>24</sup>, «Комический концерт» М. Коррета и его же Фантазии для трех инструментов<sup>25</sup>, пьесы Н. Шедевилья<sup>26</sup> и десятки других.

Завершая заметки о письме де ла Барра, отметим, что наш историограф допустил еще одну, хотя и невольную, неточность. Мюзет не только не вернулся к пастухам во времена Людовика XIV, но и преобразовался в самостоятельную ветвь... гобоев! Которые так и назывались: мюзеты, но уже не имели отношения к волынке. Однако это тема другого рассказа, — гобои-мюзеты прижились и развивались не при королевском дворе, а в протестантских церквях долины

<sup>21</sup> Шалюмо и ранее использовались как бурдонные и игровые стволы на корнамуже.

<sup>22</sup> *Troisième suite de pièces à deux dessus pour les flûtes traversières, flûtes-à-bec, haubois & muzzettes...* op. 8, 1722.

<sup>23</sup> *Pièces pour la muzette, qui peuvent aussi se jouer sur la flûte, sur le hautbois etc...*, 1722.

<sup>24</sup> *Il pastor fido. Sonates pour La Musette, Vièle, Flûte, Hautbois, Violon, Avec la Basse Continue.* op.13.

<sup>25</sup> *Concerto comique*, ок. 1738; *Fantaisies à trios parties pour vielles, musettes, flûtes à bes et bc*, 1733, 1753.

<sup>26</sup> *Les Deffis ou l'étude amusante, pièces pour la musette ou vielle avec la basse continue dédiées aux virtuoses...* oeuvre 9, c. 1740.

Юра, распространившись в XVIII–XIX веках по Центральной и Северной Европе (см. [18]).

### ФРАНЦУЗСКИЙ КРОМОРН: МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?

Обособленность и консервативность уклада французского двора имела еще одно важное последствие для нашего сюжета. Кроме подробно описанных больших гобоев, при дворе существовали инструменты, именуемые кроморнами.

Всякий нынешний словарь переведет слово *stromorne* как *крумгорн*, что, в свою очередь, является эквивалентом немецкого *Krummhorn*, обозначающего деревянный духовой инструмент в форме латинской буквы J с закрытой в капсулу или открытой двойной тростью. Крумгорн, описанный Вирдунгом и Преториусом, — инструмент очень старый, бытовавший в средневековой практике. Частое присутствие в западных, а отчасти и восточноевропейских иконографических источниках — свидетельство его широкого распространения. Но ни один из источников не показывает нам крумгорна во Франции ни в XVI, ни в XVII столетиях<sup>27</sup>.

Более того: инструмент с названием «кроморн» встречается только в документах французского двора, тогда как крумгорн по-французски именовали *tournebout* (инструмент с «загнутым концом») или *cor gescourbé* (гнутый рожок).

По мнению Мерсенна, упоминающего крумгорны (*tournebout*) во «Всеобщей гармонии», их не изготавливают во Франции. *«Эти гнутые рожки делают в Англии. Их можно отнести к мюзетам или гобоям, потому что у них есть и трость, и защитная коробочка для клапанов, как у обычных шалюмо наших мюзетов. Они так же бывают разной величины, чтобы играть вместе четыре, пять или более партий. Но звучание этих инструментов вовсе не столь приятно, как у наших обычных шалюмо»* [22, 290]. Те же сведения приводятся в XVIII веке в «Энциклопедии» Дидро, скопировавшего рисунок Мерсенна.

Последующие изыскания подтвердили: французский кроморн не имеет отношения к крумгорну, но являет собою увеличенную разновидность архаичного «мерсенновского» гобоя.

Подробное изучение французского кроморна началось лишь в конце XX века, когда удалось соединить мозаичные фрагменты различных источников: многочисленные упоминания в книгах Королевских штатов (*États de la France*) и в архивах Большой конюшни, партии в нескольких сохранившихся партитурах и изображения на гобеленах дворца Питти во Флоренции (1664); неясного типа инструменты на фронтиспise «Трактата о мюзете» Боржона де Селери (илл. 10) и их сходство с изображением басового кроморна в «Толковом справочнике» Франсуа Гарсо (1761) (илл. 11), наконец — фигуры играющих музыкантов на гравюре Ле Потра «Роскошная и великолепная церемония коронации Людовика XIV» (1655).

Себастьян Броссар в «Музыкальном словаре» указывает басовый кроморн как эквивалент фагота (*FAGOTO. Instrument à vent, qui répond à nôtre BASSON, ou Basse de Chromorne*) [10, 35].

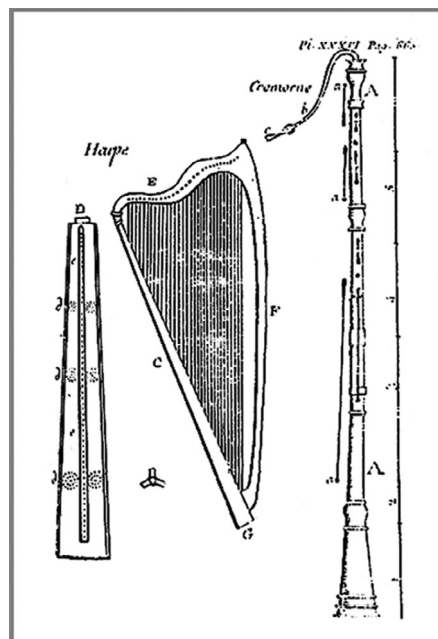
В 1995 году в Парижской региональной консерватории впервые прозвучал доклад Венсана Робена «Контрабасовый гобой или кроморн? Этапы изучения французского кроморна XVII–XVIII веков» [27]. Кажется, кроморны обрели вполне отчетливые очертания, и первое их описание появилось в монографии

<sup>27</sup> В немецкой иконографии известны изображения крумгорнов и с открытой тростью.

«Красноречивый гобой» видного исполнителя и исследователя Брюса Хейнса в 2001 году [20]. В 2004 году Венсан Робен уточнил различия между гобоем и кроморном в работе «Гобой и кроморн во Франции XVII–XVIII веков» с подзаголовком «Опыт терминологического разъяснения» [28]. И действительно, то была лишь аргументированная гипотеза; в истории кроморна осталось немало пространства для уточнений.



Илл. 10. Боржон де Селери.  
Гравюра из «Трактата о мюзете» (1672)



Илл. 11. Кроморн. Толковый справочник  
Ф. Гарсо (1761)

Одновременно французский мастер, исполнитель и историк Марк Экошар посвятил несколько лет изучению кроморнов с целью их реконструкции и возвращению в практику. Его широко известная ныне работа «Старые и новые инструменты во Франции в XVII и XVIII веках, на примере гобоя» [14] явилась непосредственным отражением процесса воссоздания забытых инструментов и стала обоснованием реконструкции кроморнов, которые появились на свет полным семейством<sup>28</sup>.

Кроморн — локальное, только при французском дворе принятое наименование разновидности больших гобоев, отличающейся увеличенными размерами и более низкой тесситурой. Эти инструменты входили в ансамбль «Кроморны и

<sup>28</sup> Кроморны демонстрировались в рамках доклада Марка Экошара на теоретических сессиях Московской консерватории в апреле 2008 года.

морские трубы Большой конюшни» (Cromornes et Trompettes marines de la Grande Ecurie) и в музыку королевской церковной Капеллы (Cromornes de la Chapelle-Musique du roi) не менее ста лет: Они «иногда используются на балах, в балетах, комедиях, в королевских апартаментах и других местах, где в них будет нужда. Два [кроморна] имеются также в музыке Капеллы» [15, 300].

Списки музыкантов и их инструментов указывают на пять разновидностей кроморна: сопрановый, альтовый, теноровый, баритоновый и басовый.

Музыканты ансамбля «Кроморны и морские трубы» указываются в книгах штатов лишь с 1668 года, хотя появляется эта группа значительно раньше, возможно, в конце 1640-х годов. Первое письменное упоминание кроморнов в Капелле относится к 1649 году: это пять музыкантов, которые служили поквартально, по двое, сменяя друг друга.

Одно из ранних свидетельств — грамота, жалованная Людовиком XIV Мишелю Даникану Филидору:

«...Имея удовольствие слышать игроков на кроморнах и морских трубах, инструментах новоизобретенных и из шести партий составленных<sup>29</sup>, желающих и впредь служить нам в развлечениях наших, и располагая похвальными отзывами о музыканте Мишеле Даникане <...>, утверждаем его настоящей грамотой отныне и далее в качестве и должности игрока на квинтовом кроморне и морской трубе нашей Большой конюшни.

Выдана сия грамота в Париже в последний день июля тысяча шестьсот пятьдесят первого года»<sup>30</sup>.

Кроморны, по мнению М. Экошара, принадлежали к большим гобоям восьмифутового регистра. «Облагороженное», мягкое звучание позволяло сочетать их со струнными — морскими трубами в Большой конюшне, с виолами, а затем и скрипками — в Капелле.

Морская труба — trompette marine (фр.), tromba marina (ит.) — монохорд с корпусом около 140 см и струной около 100 см. Иногда натягивалась и вторая струна, длина которой регулировалась подставкой. На этом инструменте играли смычком, в некоторых моделях внутри корпуса размещались резонансовые струны (илл. 12).

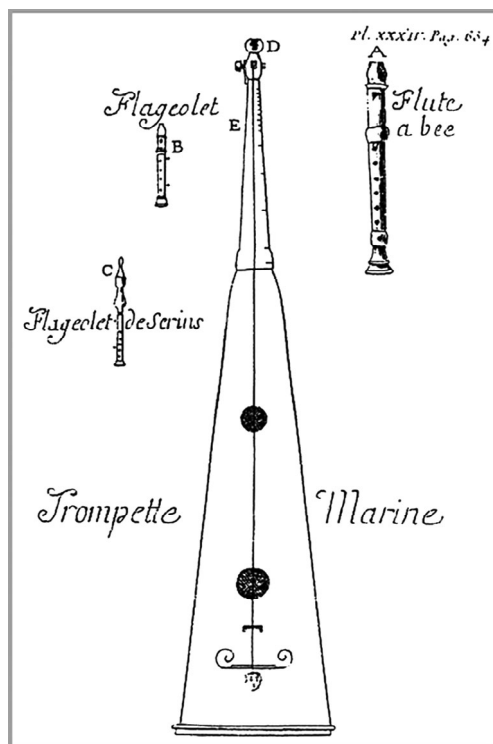
Морская труба — инструмент «тихий», явно не для уличного музицирования.

«Тихие» инструменты входят в моду в домашнем музицировании в аристократических и буржуазных домах, приходя во Францию преимущественно из Италии и Англии в виде измененных и, как правило, увеличенных моделей известных типов. Так, Мерсенн говорит о нежных продольных флейтах, подаренных одним из английских королей, а оттого и зовущихся английскими (flustes d'Angleterre). Он различает также пятиструнную французскую виолу и шестиструнную английскую. Последняя звучала тише и мягче, а шестая струна расширила ее диапазон вниз; вскоре, как известно, она заняла ведущие позиции.

<sup>29</sup> Между 1660–1761 годами прослеживается варьирование состава: 2 сопрановых кроморна, 1 теноровый, 1 квинтовый и 1 бас, или все по одному и два баса, в какие-то периоды указаны лишь два исполнителя: на сопрановом и басовом инструментах. Все они, как правило, играли и на морских трубах.

<sup>30</sup> Из частного архива Никола Дюпон-Даникан Филидора.

Эта тенденция не привела к отказу от старых типов народного происхождения, но способствовала укоренению более утонченных, приглушенных, как правило — низких инструментов и их семейств на французской почве.



Илл. 12. Морская труба. Толковый справочник Ф. Гарсо (1761)

Кроморны, вероятно, приближались к «тихим» и явились непрямыми предшественниками низких типов гобоя XIX века — гекельфона, басового мюзета и т. п. Могли ли они составить конкуренцию фаготам в оркестре — вопрос, не имеющий ответа. Но сопоставление сопрановых кроморнов и «обычных» сопрановых гобоев было явно не в пользу первых. Так же, как виолам, им недоставало яркости и блеска.

Это, однако же, не более чем гипотеза: неясностей в истории кроморна еще предостаточно, а надежда на их разъяснение невелика. Известные партитуры с участием кроморнов единичны: «Сюита для 2 кроморнов» Дегриньи (1660), «Месса с разными инструментами вместо органа» М. А. Шарпантье (1670), балет «Атис» Ж. Б. Люлли (1676) и его же «Триумф любви» (1681), опера П. Коласса «Эней и Лавиния» (1682) и некоторые иные, где участие кроморнов лишь предполагается по косвенным признакам.

### СОТРАПЕЗНИКИ КОРОЛЕВСКОГО ДОМА

Придворные музыканты Людовика XIV не только дорожили службой, они любили своего короля, который знал толк в настоящей музыке и хорошо понимал, где ей время и место, чтобы служила украшению и славе монархии.

И воздавал своим славным трубачам, барабанщикам, гобоистам, волынщикам, кроморнистам по заслугам, защищая привилегиями и заботясь об их семьях.

Привилегии служащих двора могли быть почетными и полезными. Полезные — деньги и имущество, почетные — права и статус.

Люлли с гордостью писал на своих партитурах: шталмейстер короля (*écuyer du roi*); безродный Мольер, сын обойщика, вызывал ненависть высокородных дворян привилегией расстлать королевскую кровать, которую давала ему должность постельничего...

Музыканты двора редко принадлежали к мелкопоместному дворянству, в основном это выходцы из семей ремесленников, порою даже из крестьян. Однако в документах корпорации св. Юлиана их именуют «привилегированными музыкантами свиты», а в перечне королевских штатов — «сотрапезниками королевского дома».

Мы приводили уже некоторые суммы доходов музыкантов Большой конюшни. Однако роскошь придворных празднеств требовала и особых нарядов — на дни коронации, рождения наследников, бракосочетаний, траура они получали солидные выплаты на костюмы и украшения, стоимость которых превышала годовое жалованье. За всякую работу, не предусмотренную должностными обязанностями, выплачивалось вознаграждение, за сопровождение короля в другие резиденции, на войну, на дипломатические церемонии — компенсации, которые сейчас мы назвали бы «суточными».

Прослужив 20–25 лет, музыкант получал пенсию, которая не лишала его права дальнейшей работы при желании и возможности. Пенсия выплачивалась семье в случае болезни или смерти придворного офицера, а иногда и в ожидании места при дворе, которое король не мог отдать, пока оно фактически было занято другим.

Особая привилегия придворных офицеров — преемственное право (*survivance*), по которому однажды приобретенная должность становилась собственностью владельца (*survivancier*).

При Людовике XIV едва ли не большая часть музыкантов двора обладала преемственными должностями и соответствующими правами. А прочие всячески старались ее приобрести: «ординарный» музыкант, служивший постоянно, но не имевший прав «сюрвивансье», лишался многих важных привилегий. Как говорили в те времена, «должность — это всегда место, но место — не всегда должность».

Преимущества владельца должности ясно изложены в статье «Преемственное право» («*Survivance*») «Французского словаря» Пьера Ришле 1680 года<sup>31</sup>:

«Это милость, которую жалует Король имеющему должность, позволяющая офицеру при жизни передать должность и место после своей кончины наследнику или кому-то другому <...>.

Простое преемственное право: уступка должности другому человеку, который не может ее занять безусловно и сразу, но только если приобретатель переживет уступающего должность. Иначе говоря, это передача должности в дар по причине смерти, и возможная лишь после смерти или по добровольному решению уступающего должность.

<sup>31</sup> Ришле указывает, что первые преемственные должности появились в 1559 году, а преемственное право введено в обиход в 1569 году указом Карла IX «в случае незамедлительной выплаты трети стоимости должности».

Обиходное преемственное право: когда получающий вступает в должность при жизни передающего ее.

Преемственное право пользования: когда письменно дозволяется передающему и получающему должность исполнять ее поочередно или в отсутствие одного или другого.

Открытое преемственное право: вид основного и бессрочного преемственного права, которое устанавливается в целом, в основных положениях, не предполагая конкретную персону. <...>.

Король предоставляет, дарует и отменяет преемственное право по своему желанию <...>» [26, II, 413–414].

Преемственное право нередко позволяло приобретать должность заведомо не для исполнения ее, а для извлечения выгоды. Это во многих случаях затрудняет понимание истинного положения вещей (серпентист числится в певчих, гобоист во флейтистах, трубач в двух службах одновременно и т. п.). Но именно это право позволило десятилетиями служить при дворе представителям знаменитых династий, передававших свое искусство и доброе имя из рода в род. При этом вовсе не отвергался принцип отбора талантливых и достойных.

Архив Большой конюшни хранит условия поступления в группу «Двенадцать Больших гобоев»:

«...эти должности дают все привилегии служащего Королевского дома. Господин принц Карл [Лотарингский], от которого эти должности зависят, желает принимать лишь людей, способности коих ему известны. Желаящий представиться сейчас, чтобы купить должность, должен заплатить лишь 1000 ливров за получение согласия [агреман], если принц после прослушивания сочтет его годным для службы.

Кроме агремана и оплаты должности нужно также внести сумму в счет будущего платежа и за принятие на службу. Как знак преданности следует принести присягу, зарегистрироваться в Конторе Конюшни, Палате счетов и Высшем податном суде, что обойдется приблизительно в 300 ливров. Отметить поступление следует вручением 15 ливров и пары перчаток каждому из одиннадцати музыкантов больших гобоев и ужином приблизительно за 200 ливров» [6, 454].

Таким образом, все обходилось в 5000 ливров (стоимость должности — 3000, агреман — 1000, право преемственности — 1000), не считая указанных расходов на поступление. Сумма для начала XVIII века очень значительная, соответствующая выплатам при дворе за много лет.

Секретариат королевского дома указывает годовое содержание гобоистов (на начало XVIII века):

Жалованье из казны Большой конюшни	180 л.
Вознаграждение из Королевской казны	60 л.
Одежда, которая оплачивается портным Конюшни	90 л.
Маленькие праздники	7 л. 10 соль
На подарки	5 л.
Итого	342 л. 10 соль
<b>Вознаграждение Большим гобоям к праздникам</b>	
Новый год	30 л.
1-й день мая	30 л.

День Св. Людовика	28 л. 16 с
<b>Итого</b>	88 л. 16 с.
Это составит каждому из двенадцати	7 л. 8 с.

Есть необъясненная пока загадка в том, что денежная компенсация музыкантам Большой конюшни официально не менялась на протяжении 60–70 лет. Указанные деньги для начала XVIII века невелики. Заинтересованность в приобретении должности может свидетельствовать, прежде всего, о немалых дополнительных доходах.

Стоимость должностей менялась и в XVIII веке возросла многократно. Так, в Двадцати четырех скрипках она увеличилась с 640 ливров в 1703 году до 4500 — в 1740 году. Франсуа Пиньон Декото продал в 1665 году должность гобоиста Большой конюшни Луи Оттетеру за 1000 ливров, а Андре Даникан Филлдор уступил службу в Кроморнах и морских трубах Эдме Депо в 1685 году за 1600 ливров. В Больших гобоях в 1730-е годы она стоила 3000 ливров и более. Дороже ценились должности трубачей — до 6000 ливров.

Звание «сотрапезников (commensaux) королевского дома» не означало, что музыканты ужинали с королем. Оно давало право на вознаграждение в натуральном виде, в частности, продуктами питания.

Архив Великого конюшего за 1732 год запечатлел продуктовые подарки музыкантам на первый день года и первый день мая [6, 443]:

Трубачам Камерной музыки:

10 хлебов, 2 сетье столового вина, 4 зайца (кролика), 16 фунтов говядины и баранины, 2 фунта сала.

6 Корнамузам или морским трубам:

10 хлебов, 1 сетье 2 кварты столового вина, четверть теленка на 12 фунтов, полбарана на 20 фунтов, 3 фунта сала.

12 гобоям:

2 дюжины хлебов, 2 сетье столового вина, 1 индейку, 1 каплуна, 1 кролика, 3 фунта сала.

Мюзетам:

6 хлебов, 1 сетье вина, 1 индейку, 5 зайцев, 3 фунта сала.

Флейтам и барабанам:

8 хлебов, 2 сетье столового вина, 4 зайца, 8 фунтов телятины, 2 фунта сала.

Не меньшие продуктовые подарки получали музыканты на Пасху, Троицу, День Всех Святых и Рождество.

Ансамбль «Двенадцать Больших гобоев короля» прекращает свою деятельность в 1761 году, когда Людовик XV сократил штат придворных музыкантов вдвое и создал оркестр «классицистского» образца, сохранив лишь единичные старые должности. При этом ни один из уволенных музыкантов не остался без пенсии или солидной компенсации.

Нынешние гобоисты сложили немало мифов о «Двенадцати гобоях короля». Действительно, сведения о выдающихся гобоистах в разной мере дошли до нашего времени. Но информация о самом ансамбле настолько скромна, что не сложилась пока в монографию.



## Использованная литература

1. *Арнонкур Н.* Духовые инструменты в кантатах Баха // Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / Пер. с нем. С. В. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2005. С. 71–81.
2. *Березин В. В.* Трубачи и скрипачи Большой конюшни в архивах и документах французского двора // Оркестр без границ / Ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М.: Изд. центр «Московская консерватория», 2009. С. 50–77.
3. *Березин В.* Валторна: были и небылицы // Оркестр. № 2(11). 2008. С. 18–25.
4. *Березин В.* Братство святого Юлиана и Большие скрипки короля // Старинная музыка. 2007. №№ 3–4 (37–38). С. 13–25.
5. *Benoit M.* Versailles et les musiciens du roi. Etude institutionnelle et sociale. P.: Picard, 1971. 474 p.
6. *Benoit M.* Musiques de cour. Chapelle, Chambre, Ecurie. Recueil de documents. P.: Picard, 1971. 551 p.
7. *Benoit M.* Les musiciens du Roi de France (1661–1733). 2-ème ed. P.: Presses Universitaires de France, 1998. 128 p.
8. *Benoit M.* Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV. Chronologie. P.: Picard, 2004. 403 p.
9. *Borjon de Sellery P.* Traité de la musette avec une nouvelle méthode, pour apprendre de soy-mesme à jouer de cet Instrument facilement, et en peu de temps. Lyon, 1672. Fac-similé: Genève: Minkoff, 1972. 57 p.
10. *Brossard S. de.* Dictionnaire de Musique, Contenant une Explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens et François les plus usitez dans la Musique. Troisième Edition. Amsterdam: Estienne Roger, c.1708. Fac-similé: Genève: Minkoff, 1992. 388 p.
11. *Charles-Dominique L.* Le hautbois dans la tradition ménétrière toulousaine: du symbole consulaire à l'instrument de la fête et de la dance // Pratiques instrumentales aux XVII et XVIII siècles. P.: Picard, 2007 (Recherches sur la musique française classique, XXXI). P. 71–92.
12. *Dupont-Danican Philidor N.* Les Philidor. Répertoire des ouvres. Généalogie. Bibliographie. P.: Aug. Zurfluh, 1997. 149 p.
13. *Ecochard M.* Les hautbois dans la société française du XVII siècle: une approche par Harmonie Universelle de Marin Mersenne et sa correspondance. D.E.A. d'Histoire et Civilisation. Université de Poitiers, 2001. 93 p.
14. *Ecochard M.* Anciens et nouveaux instruments dans la France du XVIIe siècle: l'exemple du hautbois // Pratiques instrumentales aux XVII et XVIII siècles / Éd. M. Benoit et E. Kocevar. P.: Picard, 2007 (Recherches sur la musique française classique, XXXI). P. 17–70.
15. *États de la France (1644–1789).* La Musique: les institutions et les hommes. (La Vie musicale en France sous les Rois Bourbons.) / Éd. Y. De Brossard et E. Kocevar. P.: Picard, 2003 (Recherches sur la musique Française classique, XXX). 410 p.
16. *Francœur L.-J.* Diapason général de tous les instruments à vent. P., 1772. Fac-similé: Genève: Minkoff, 1972. 96 p.
17. *Girard A.* Les hautbois graves // In memoriam Karl Burri. Bern: Rüller & Senade, 2004. P. 18–36.
18. *Girard A.* Les Hautbois d'église et leur énigme I – IR // Glareana. Nachrichten der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente. Jg. 50 (2001), H. 2. S. 66–129.
19. *Hatzfeld A., Darmesteter A., Thomas A.* Dictionnaire général de la langue française du commencement du XVII siècles à nos jours. Réimpression integrale Précédé d'un traité de la formation de la langue, par A. Hatzfeld et A. Darmesteter, avec le concours de A. Thomas. P.: Delagrave, 1964. 2272 p.
20. *Haynes B.* The Eloquent Oboe, a history of the hautboy from 1640 to 1760. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press, 2007. 528 p.
21. *Lemaître E.* Une discipline d'orchestre // Regards sur la musique au temps de Louis XIV / Textes réunis par Jean Duron. Liège: Mardaga, 2007. P. 113–148.

22. *Mersenne M.* Harmonie Universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. P., 1636. Fac-similé: P.: C.N.R.S., 1975. 412 p.
23. *Montbel E.* Les chabretas parmi les autres cornemuses d'Europe occidentale / Souffler, c'est jouer. Saint-Jouin-de-Milly: FAMDT, 1999. P. 13–20.
24. *Praetorius M.* Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia // M. Praetorius. Syntagmatis Musici <...> Tomus Secundus De Organographia / hrsg. von W. Gurlitt. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1958 (Documenta musicologica: Reihe 1, Druckschriften-Faksimiles, 14). Original-Ausgabe: Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1620.
25. *Prunières H.* Musique de la Chambre et de la Grande Écurie sous François I (1516–1547) // L'année musicale. Première Année / Publiée par M. Brenet, J. Chantavoine, L. Laloy, L. de la Laurencie. P.: Librairie Félix Alcan, 1911. P. 215–252.
26. *Richelet P.* Dictionnaire François contenant les mots et les choses... Seconde Partie. Genève: Jean Herman Widerhold, 1679. 559+36 p.
27. *Robin V.* Contrebasse de hautbois ou cromorne? Eléments de recherche pour l'identification du cromorne français aux XVIIe et XVIIIe siècles. Mémoire de diplôme de musique ancienne, Conservatoire Supérieur de Paris-CNR, 1995. 30 p.
28. *Robin V.* Hautbois et cromorne en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Essai de clarification terminologique // Bäsler Jahrbuch für historische Musikpraxis. Bd. 28 (2004). S. 23–36.
29. *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de musique / éd. préparée et prés. par Cl. Dauphin. Arles: Actes Sud, 2007. 683 p. (Reprod. en fac-sim. de l'éd. de Paris: La veuve Duchesne, 1768, augm. des planches sur la lutherie tirées de l'Encyclopédie de Diderot.)
30. *Thoinan E.* Les Hotteterre et les Chédeville: célèbres joueurs et facteurs de flûtes, hautbois, bassons et musettes des XVII et XVIII siècles. P.: Edmond Sagot, 1894. Fac-similé: P.: Aug. Zurfluh, 1984. 66 p.
31. *Trichet P.* Traité des instruments de musique (vers 1640). Publié avec une introduction et des notes par Fr. Lesure. Neully-sur-Seine: Société de musique d'autrefois, 1957. Fac-similé: Geneva: Minkoff, 1978. 222 p.

**Григорий ЛЫЖОВ**

## СПЕШИТЕ ВСТУПИТЬ В «АКАДЕМИЮ ОЧАРОВАННЫХ»

Сапонов М. А. Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования. Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди «Орфей» (перевод на русский язык Михаила Сапонова) // Старинная музыка. 2010. №3. С. 20–36.

Отечественное музыковедение обогатилось замечательным приобретением: в московском журнале «Старинная музыка» (ред. Ю. С. Бочаров) вышла в свет публикация, которая одним фактом своего появления переводит современную отечественную «монтевердиану» на новую ступень. Речь идет о впервые изданном полном русском переводе либретто «Орфея» Клаудио Монтеверди — этой жемчужины ранней оперы. Автор перевода, емкой предваряющей статьи и комментариев — один из лидеров современного российского музыковедения, профессор Михаил Александрович Сапонов.

Важно подчеркнуть, что источником перевода послужил не только текст «Орфея», взятый из венецианской *партитуры* 1609 года, но также и *печатное либретто* Алессандро Стриджо, изданное двумя годами ранее и розданное слушателям — членам аристократической *Academia degli Invaghiti* — «Академии Очарованных» — в день первого представления оперы, 24 февраля 1607 года. Как известно, два варианта либретто — из печатной книжечки и из партитуры — не вполне совпадают, отличаясь, главным образом, версией финала<sup>1</sup>. В печатном либретто финал следует Овидию и Вергилию, у которых фракийский певец, дважды потерявший супругу, плохо заканчивает, так что в первом варианте спектакль завершается хором вакханок; в партитуре же отчаявшегося Орфея посещает Аполлон и увлекает его на небо. Перевод первого финала (с вакханками), детальный анализ различий обеих версий и гипотез относительно причины замены финала также произведен в данной публикации впервые<sup>2</sup>.

*Лыжов Григорий Иванович* — кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Хотя окружающие перевод тексты представлены М. А. Сапоновым как служебные, пояснительные, призванные создать контекст, на фоне которого само либретто будет понятно в деталях даже неискушенному читателю, в том числе (и даже прежде всего) современному студенту<sup>3</sup>, не любящему метафизических прений, однако богатейшая и разнообразнейшая информация в окружающих перевод материалах так спрессована, что цель оказывается многократно превышенной: публикация Сапонова, таким образом, не только содержит практически все, что нужно взять с собой в дорогу всякому, кто направляется в путешествие к «Орфею», но и является научным исследованием высокого класса.

Впервые в распоряжение русскоязычного читателя попадает полный перевод текста оперы, вступительного Посвящения, всех инструментальных ремарок<sup>4</sup>; перед ним также раскрываются исторические обстоятельства первой постановки «Орфея» и рассматривается целый комплекс вопросов, ставших предметами детального обсуждения в западном музыковедении последнего тридцатилетия. Хотя публикации архивных находок из музеев Мантуи, Флоренции, Лукки, а также семейных архивов Медичи и Гонзага, сделанных И. Фенлоном (Ian Fenlon), стали появляться с начала 1980-х годов, на русском языке они впервые обобщены столь концентрированно, с применением безукоризненного профессионального отбора<sup>5</sup>, необходимого в сравнительно кратком тексте.

Кроме того, в многочисленных примечаниях читатель находит массу побочных сюжетов, вспомогательных деталей; несмотря на мнимую фрагментарность, они проясняют общую картину, скрепляя ее неожиданными смысловыми связями, так что каждая деталь, не искажаясь, обретает свое место. Инструментом этой виртуозной работы является гибкая и безошибочная речевая модалность: текст написан так, что мы не только знакомимся с содержанием тех или иных фактов или сведений, но одновременно сразу же заражаемся отношением к ним комментатора, благодаря чему хорошо отделяем гипотезы от общепринятых и доказанных фактов. (В таком контексте периодические отсылки к источникам напоминают барочного лютниста,

<sup>1</sup> Впрочем, и помимо финала — и это тоже впервые в нашем музыковедении, — М. А. Сапонов обращает внимание на интереснейшие детали различий печатного либретто и партитуры, инициированные Монтеверди.

<sup>2</sup> Знакомство со вступительной статьей и переводом М. А. Сапонова позволило мне увидеть неточности, допущенные в моей статье [2, 137], в частности, это касается представления о первом финале: Орфей не растерзан менадами на сцене (действительно, это было бы едва ли возможно в эпоху, когда — в согласии с античной традицией — об ужасных событиях, таких, например, как смерть Эвридики, на сцене только сообщают, не разыгрывая непосредственно), и лишь убегает в отчаянии.

<sup>3</sup> Предыдущий труд М. А. Сапонова в сходном жанре, посвященный кантатно-ораториальному творчеству Баха [4], как указал сам автор, возник первоначально из педагогической заботы о том, чтобы студенты, не каждый из которых владеет немецким, смогли быстро и исчерпывающе понять смысл каждой пропеваемой строки. Это понятно не только в общекультурном, но и в профессионально-методическом плане: чем полнее и чем свободнее студент ориентируется в материале (то есть чем больше имеет возможностей познавать его своими индивидуальными, не предписанными учителем тропами), тем лучше он поймет и оценит мысль учителя. Очевидно, что лучше один раз самому прочесть либретто, чем выслушать его подробный пересказ и убедительную интерпретацию; конечно, одно не заменяет другое вполне, однако, если первое сделано, то второе и третье будет понято совсем на другом уровне. Теперь эта возможность появилась и в отношении монтевердиевского «Орфея».

<sup>4</sup> Частично рассмотрены И. А. Барсовой в [1, 237–249].

<sup>5</sup> Отдельные сведения из статей И. Фенлона изложены в брошюре Г. С. Скудиной [5].

заботящегося о чистоте строя своего инструмента и все время подтягивающего колки.) Перед нами замечательный пример «аутентичного музыковедения», которое не только бережно сохраняет и как бы «выпроставляет» каждый штрих музыкально-исторической канвы из небытия культурного беспамятыства или невнимания, но и умудряется, не отрекаясь от клятвы Гиппократова, находить при этом место для собственной музыкантской интерпретации рассматриваемых явлений. В чем особенность этой интерпретации? В том, что предметом изложения и обдумывания становятся не просто исторические факты, но и их возможные связи — и тут творчество историка, «кожей» чувствующего эпоху, проявляется в наибольшей степени.

Вот, например, четыре совершенно разрозненных факта, известных и помимо сапоновской публикации.

1. В 1473 году в Мантуе была написана пьеса, которую называют первым итальянским светским драматическим произведением, — «Орфей» А. Полициано.

2. Пасторальная драма *Il pastor fido* Дж. Б. Гварини, открывшая новую страницу позднеренессансной пасторальной мадригальной лирики, была поставлена в Мантуе в 1598 году.

3. По распоряжению герцога Винченцо Гонзага представление «Орфея» было повторено через неделю после первого представления.

4. Монтеверди посвятил «Орфея» принцу Франческо Гонзага.

В изложении М. А. Сапонова каждый из этих фактов, дополняясь какими-то, казалось бы, незначительными деталями, как ни странно, теряет свою обособленность и вдруг начинает неожиданно «резонировать» с другими казавшимися никак не связанными с ним. (Точно так же, как из совместного сочетания звуков разной высоты возникает некое новое качество, которое мы знаем как музыкальный интервал и которое в этих звуках по отдельности не содержится, так и на музыкально-историческом горизонте за отдельными фактами проступает эпоха, стиль, человек.)

Начнем с последнего из упомянутых выше четырех фактов.

Само по себе посвящение публикации меценату и патрону было обычным делом. Но что это — дань приличия, пример предписанной ситуацией красноречия, когда Монтеверди сравнивает Франческо Гонзага со счастливой звездой, благоприветствовавшей рождению спектакля? «Так сказано в Посвящении в начале партитуры, и, как оказалось, вовсе не на языке этикетных формулировок подобных текстов, а в порыве признательности за поддержку. Принц Франческо без устали хлопотал об организации спектакля» [3, 20]. Франческо, собственно, был главной движущей силой, инициатором работы над оперой (с фрагментами интереснейшей переписки Франческо и его родного брата Фердинандо, на расстоянии помогавшего рождению спектакля, читателя знакомит предваряющая перевод статья). М. А. Сапонов предлагает нам внимательнее всмотреться в фигуру Франческо, замечая: «Франческо еще подростком, видимо, получил впечатление от постановки при дворе отца в 1598 году трагикомедии Б. Гварини «Верный пастух». С тех пор иных грандиозных театральных премьер в Мантуе не было. Ему или Стриджо могла прийти мысль вернуться в новых условиях к мантуанскому событию столетней давности — вновь воплотить на сцене легенду об Орфее, как это еще в последней трети XV века блистательно сделал Анджело Полициано...» [3, 23]. Наконец, представление о Гонзага как о семье, членов которой искусство глубоко волновало, довершается свидетельством о реакции герцога-отца на затеянную сыном постановку: «Самого герцога Винченцо Гонзага произведение Монтеверди просто потрясло, он даже то и дело приходил на репетиции» [3, 22], а затем приказал повторить представление уже не в рамках Академии, но в присутствии более широкой публики.

Таким образом, все четыре выше упомянутых факта так или иначе соединились вокруг фигуры Франческо (который не случайно оказывается в некотором отношении главной персоной вступительной статьи, посвященной истории создания оперы): двадцатилетний принц, выросший в семье искренних ценителей искусства, вошел в возраст и решил сам, основываясь на ярких театральных отроческих впечатлениях, сотворить нечто похожее, возобновив старые традиции родного двора — разрозненные факты оказались как будто спрыснуты живой водой: объединены историей одной личности.

Еще один фрагмент, мимо которого невозможно пройти, — это толкование одного загадочного места из упоминавшейся переписки братьев Гонзага. Речь идет о письме Фердинандо Гонзага (5.02.1607), который выхлопотал для мантуанской постановки искусного флорентийского певца. Анализ этого письма проливает свет на интереснейшие особенности репетиционной работы вокалиста над партией из незнакомого сочинения в начале XVII века. Партия Пролога оказалась трудна даже для опытного певца; и вот в его оправдание принц Фердинандо замечает, что в этой партии «слишком много нот». Обсудив тонкости перевода и уверив читателя, что выражение *gisceca troppo voci* в контексте тогдашнего словоупотребления нужно понимать именно так, М. А. Сапонов напоминает, что гениальные композиторы получают подобный упрек примерно раз в столетие. «Так что Монтеверди мог бы первым в истории дать и всем известный ныне (моцартовский) ответ: “Ровно столько [нот], сколько нужно”» [3, 23]. Вместо этого, однако, Монтеверди был готов — как следует из той же переписки — облегчить партию приглашенного певца (оставалось всего немногим более недели до премьеры), так сказать, сократив количество нот, лишь бы певец — NB! — знал «хотя бы мелодию, а музыку приспособили бы под него» (*sarebbe almeno l'aria, e la musica si sarebbe accomodata à suo dosso*) [3, 21]. М. А. Сапонов дает наглядное и убедительное толкование этого загадочного места, предлагая обратиться к центральному монологу Орфея из III акта и сравнить две версии вокальной партии:

The image shows a musical score for a vocal part, likely from the Prologue of an opera. It consists of five staves. The top two staves show the original notation. The third staff shows a simplified version of the melody with lyrics: "Al ma da cor po sciolta in". The fourth staff shows the same simplified melody with lyrics: "Al ma da cor po sciolta in van". The fifth staff shows the original notation again. The score is in a key with one flat (F major or D minor) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

«Здесь [в *Possente spirito*] партия главного героя изложена параллельно в двух версиях — в простой (т. е. собственно мелодии) и в сложной версии, весьма виртуозно украшенной авторскими диминуциями, в которых и в самом деле “слишком много нот”. Значит, и тосканскому сопранисту, как естественно было бы полагать, выслали его партию сразу в подобном же колоратурном варианте (впоследствии не вошедшем в печатное издание)» [3, 21]<sup>6</sup>. Сама эта гипотеза существенно расширяет представление о тексте «Орфея», давая возможность видеть его не окостеневшим, но становящимся, что очень ценно и редко кому удается в отношении сочинений удаленных от нас эпох, чьи черновики и промежуточные рукописные версии никогда не будут нам доступны.

Среди наиболее интересных тем, затронутых в публикации, назовем еще только две, связанные с проблемой аутентичной рецепции: (1) отношение современников Монтеверди к тому, какой компонент первенствует в опере — музыкальный или театрально-литературный, а также (2) проблему оригинальной терминологии, связанной с только что родившимся оперным жанром. Переводя герцогскую переписку впервые в отечественной литературе, М. А. Сапонов дает убедительную и одновременно простую интерпретацию стихийно сложившейся среди современников Монтеверди и еще не устоявшейся лексики вокруг ранней оперы, ее важнейших терминов<sup>7</sup>.

Кроме того, комментарии к переводу полны детальных пояснений из области античной мифологии, а комментарии к партитурным ремаркам композитора — редкостной информацией о раннебарочном инструментарии.

Перевод либретто замечательно стилистически един, предпочитает «разжижающей» буквальности смысловую и ритмическую сплоченность фразы<sup>8</sup>. Хотя он не эквиритмичен<sup>9</sup>, однако случаются и исключения:

<sup>6</sup> Продолжение цитаты: «Более того, можно предположить, что и прочие относительно замкнутые вокальные монологи и фразы разных персонажей в драматически важные моменты были также изложены в исполнительских партиях с авторскими добавлениями соответствующих виртуозных вставок (*gorgia*, *trillo*, *messa di voce* и т.д.), но в печатном издании всего не вместить, и там оставлен только один колорированный пример для центрального эпизода оперы» [3, 21].

<sup>7</sup> *Favola cantata* — «музыкальная пьеса», *favola in Musica* — «музыкальное представление», *nella recitazione cantata d'una favola* — «в музыкальном представлении пьесы», *la musica della commedia* — «музыка спектакля» и другие.

<sup>8</sup> Во всегда корректной, строгой манере М. А. Сапонова (манера эта у меня ассоциируется с резьбой по дереву, когда один нажим точно найденного ключевого слова сразу рождает смысловой и ритмический рельеф) видна естественная забота о передаче прежде всего целостного смысла высказывания, поэтому его счастливый читатель избавлен от малейшего недоумения.

Риску предположить, что детали перевода могут быть предметом дискуссии; это касается, в частности, интерпретации некоторых имен собственных. Так, например, в рукописи известного мне неполного перевода либретто «Орфея», осуществленного Екатериной Дубравской, в Прологе слово *fama* предложено (со ссылкой на устную рекомендацию итальянского музыковеда Н. Альбароза) писать со строчной буквы — *Fama*, то есть не просто *molva*, но *Фама*, римская богиня, персонификация молвы.

<sup>9</sup> Обратим внимание на маленькую шалость переводчика: излагая по-русски реплику безымянного Духа из подземного хора, который произносит роковой приговор Эвридике: «*Torna a l'ombra di morte / infelice Euridice*» (можно было бы перевести, например, так: «возвращайся к теням смерти, / несчастная Эвридика»), М. А. Сапонов передал последнее словосочетание не только эквиритмически, но и игриво-точно с точки зрения случайной внутрискрочной рифмы — для этого потребовалось следующее изобретательное, хотя и стилистически неочевидное, приложение: «*горемыка Эвридика...*» [3, 32].

In questo prato adorno  
ogni selvaggio nume  
sovente ha per costume  
di far lieto soggiorno.

Здесь на лугу пригожем  
Все божества лесные  
Стекаются порою,  
Забавы затевают [3, 27].

\* \* \*

В «Academia degli Invaghiti», в которую входили и представители семейства Гонзага, и Алессандро Стриджо, было принято давать своим членам почтенные прозвища. Труд Михаила Александровича Сапонова безусловно позволяет считать его принятым в указанное сообщество под именем Il Magnifico.



Принц Франческо Гонзага  
Рис. П. П. Рубенса, ок. 1601



Михаил Александрович Сапонов  
Фото М. Л. Насоновой, ок. 2006

#### Использованная литература

1. Барсова И. А. История партитурной нотации. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. 571 с.
2. Лыжов Г. И. Заметки о драматургии «Орфея» Монтеверди // Научный вестник Московской консерватории. 2010. №2. С. 135–176.
3. Сапонов М. А. Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования. Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди «Орфей» (перевод на русский язык Михаила Сапонова) // Старинная музыка. 2010. №3. С. 20–36.
4. Сапонов М. А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2009. 284 с.
5. Скудина Г. С. Клаудио Монтеверди. Орфей из Кремоны. М: Музыка, 1998. 128 с.



**Соколов Александр Сергеевич**

Ректор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (2001–2004; с 2009 г.), профессор (1993), заведующий кафедрой теории музыки (с 1996 г.). Председатель диссертационного совета Московской консерватории. Член Союза композиторов России. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1999). Министр культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации (2004–2008).

Окончил теоретическое отделение Музыкального училища при Московской консерватории (1968), теоретико-композиторский факультет Московской консерватории (1973), аспирантуру Московской консерватории (1979). С 1979 года преподает в Московской консерватории. В 1987 году защитил кандидатскую диссертацию «О роли звукового материала в системе музыкальных средств»; в 1992 году докторскую — «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества».

А. С. Соколов является почетным профессором ряда университетов Европы, Японии и Южной Кореи, лауреатом общественных и государственных премий, в том числе — Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства (2005). Основная сфера научных интересов Соколова-музыковеда — современная музыкальная культура и проблемы анализа музыки XX века. Этой тематике посвящено свыше пятидесяти научных работ (книг, статей, учебных пособий), среди которых — монографии «Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества» (М., 1992, 2007) и «Введение в музыкальную композицию XX века» (М., 2004).

rector@mosconsv.ru

**Зенкин Константин Владимирович**

Родился в 1958 году в Москве. Окончил ЦССМШ и Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского (1981 — фортепиано, 1983 — музыковедение). В 1982–2002 годах преподавал

музыкальную литературу в ЦССМШ, с 1990 — на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории (с 2000 — профессор); с 2009 года — проректор Московской консерватории по научной и творческой работе. В 1987 году защитил кандидатскую диссертацию «Фортепианная миниатюра Шопена и ее место в историко-художественном процессе», в 1996 году докторскую — «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» (обе впоследствии были опубликованы как монографии).

Автор более 130 статей на различные темы истории музыки XVIII–XX веков, философии музыки (А. Ф. Лосев) и истории фортепианного исполнительства (М. В. Юдина), разделов «Фридерик Шопен», «Фортепианное творчество Листа», «Романтизм и национальные школы в музыкальной культуре XIX века», «Музыкальная культура Польши» в книге «Европейская музыка XIX века. Польша. Венгрия» (М., 2008).

kzenkin@list.ru

**Савельева Елена Павловна**

Окончила Государственное музыкально-педагогическое училище имени Гнесиных (1974), фортепианный факультет Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (1979, с отличием), ассистентуру-стажировку по специальности «фортепиано» (класс Л. Н. Наумова, 1986). С 1979 года работает в Московской консерватории, с 2001 года по настоящее время преподает на кафедре концертмейстерского искусства. С 2007 года — профессор. С 1998 года является членом Экспертного совета межрегионального общественного фонда «Новые имена», ведущей абонемента «Новые имена» Московской государственной академической филармонии. С 2002 года работает также в Центре оперного пения под руководством Г. Вишневской в качестве заместителя художественного руководителя по образовательным вопросам.

aspirantura@mosconsv.ru

**Насонов Роман Александрович**

Родился в 1971 году в Воронеже. Окончил Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (1990), теоретико-композиторский факультет Московской консерватории (1994) и аспирантуру при ней (1996). В том же году защитил кандидатскую диссертацию на тему: «“Универсальная мурзургия” Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего Барокко» (научные руководители проф. М. А. Сапонов и проф. Ю. Н. Холопов). С 1996 года преподает на кафедре истории зарубежной музыки историко-теоретического факультета Московской консерватории, с 2004 года — доцент.

ttgnassonov@rambler.ru

**Великовский Александр Юрьевич**

Родился в 1984 году в Казани. Окончил фортепианное отделение ССМШ при Казанской консерватории (2002), историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (2010). В настоящее время является аспирантом Московской консерватории, работает над диссертацией «Гольдберг-вариации И. С. Баха» (научный руководитель — доц. Р. А. Насонов). С 2010 года преподает музыкально-теоретические дисциплины в ГКА имени Маймонида.

velalex@hotmail.com

**Чинаев Владимир Петрович**

Окончил фортепианный факультет Киевской консерватории в 1974 году. В 1977 году защитил кандидатскую диссертацию «Фактурные принципы советской фортепианной сонаты в связи с задачами интерпретации». В 1994 году защитил докторскую диссертацию ««Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков». Профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (с 1997 года), заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства (с 2004 года)

tchinaev@mail.ru

**Лоос Хельмут**

Родился в 1950 году, изучал музыкальную педагогику, а также музыковедение, историю искусств и философию в Боннском университете. В 1980 году защитил кандидатскую, в 1989 — докторскую диссертацию. Преподавал в Боннском университете (1981–1989), руководил Институтом немецкой музыки на Востоке в Бергиш-Гладбахе (1989–1993), заведовал кафедрой музыковедения в Техническом университете Хемница (1993–2001)

и затем в Лейпцигском университете, где с 2003 года был деканом факультета истории, искусствознания и востоковедения. В настоящее время является директором Института музыковедения Лейпцигского университета.

muwi@rz.uni-leipzig.de

**Лосева Ольга Владимировна**

Родилась в городе Ногинске Московской области. В 1975 году окончила Музыкальное училище при Московской консерватории, в 1980 году — Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского (класс Е. В. Назайкинского), в 1984 — аспирантуру Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания (научный руководитель — Д. В. Житомирский). В 1987 году защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Поздний Шуман и его вокально-симфонические композиции». В 1988–1989 годах стажировалась в Институте музыковедения при Венском университете и в Высшей школе музыки и исполнительского искусства. В 1993–2003 годах — заведующая Редакционно-издательским отделом Московской консерватории. Стипендиат Фонда П. Захера (Базель, 1995). Лауреат шумановской премии ФРГ (2000). Доцент кафедры теории музыки Московской консерватории, старший научный сотрудник отдела современного западного искусства Государственного института искусствознания.

olgalossewa@mail.ru

**Жабинский Константин Анатольевич**

Родился в 1965 году в Калининграде. Окончил теоретико-композиторский факультет Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (1992). С 1991 года по настоящее время — старший библиограф Ростовской консерватории. Автор концепции и редактор-составитель серии научных сборников «Музыка в пространстве культуры» (выпуски 1–4, совместно с доктором искусствоведения, проф. К. В. Зенкиным). Опубликовал более 100 научных работ, посвященных проблемам истории, эстетики и философии музыки XVIII–XX веков, историческим аспектам исполнительской интерпретации и др.

bibliocons@mail.ru

**Царева Екатерина Михайловна**

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, автор научных работ и учебных пособий о музыке XIX века. Окончила теоретико-композиторский

и фортепианный факультеты Московской консерватории (1960), аспирантуру Московской консерватории (1963). В 1973 году защитила кандидатскую диссертацию «Фортепианная музыка И. Брамса» (научный руководитель проф. Н. С. Николаева), в 1996 году докторскую — «Иоганнес Брамс». emtsareva@yandex.ru

**Березин Валерий Владимирович**

Закончил Московскую консерваторию (класс кларнета Л. Михайлова) и аспирантуру (музыковедение, научный руководитель проф. Ю. Усов). Доктор искусствоведения (2000). Лауреат Всероссийского конкурса по гуманитарным наукам (1993). Прошел научные стажировки по истории инструментальной музыки XVII–XVIII веков в Свевинк-консерватории (Амстердам, 1997, 1999), Туринском университете (2001), Национальной высшей Парижской консерватории (2004, 2009). Более 20 лет работал в качестве кларнетиста, художественного руководителя камерных ансамблей, музыкального руководителя московских театров, дирижера и аранжировщика различных оркестров. Профессор Московской консерватории (история исполнительства, ансамбль

духовых инструментов). Более 60 опубликованных работ посвящены вопросам исполнительского искусства, истории французской музыкальной культуры, музыкальной педагогике.

berezin11@yandex.ru

**Лыжов Григорий Иванович**

Родился в 1969 году в Воронеже. По окончании Воронежской Детской музыкальной школы № 1 обучался в старших классах ЦСМШ при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского по классам теории и фортепиано (выпуск 1988 года). В 1995 году окончил теоретико-композиторский факультет Московской консерватории по специальности «теория музыки», в 1998 году — аспирантуру, в 2003 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Теоретические проблемы мотетной композиции в “Magnum opus musicum” Орlando ди Лассо» (научный руководитель проф. Ю. Н. Холопов). С 1996 года преподает на кафедре теории музыки Московской консерватории (гармония, чтение партитур, музыкально-теоретические системы, история оркестровых стилей).

voxhumana2005@yandex.ru

*Роман Насонов. Два взгляда на Младенца Христа (история Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха). Очерк второй: «Как мне принять Тебя?» (окончание)*

Публикация завершает рассмотрение первых трех частей «Рождественской оратории» И. С. Баха, написанных на основе рассказа о Рождестве Христовом в Евангелии от Луки (Лк 2:1–20). Согласно предлагаемой интерпретации, эти части образуют внутренне целостный цикл, смысловым стержнем которого является обретение твердой и осознанной христианской веры через приобщение ко вселенской радости и ликованию о Рождестве вместе с Небесным воинством и всей Церковью. Хотя авторы произведения и опираются на Священное Писание, характеристика отдельных персонажей и непосредственное изображение событий не являются их целью. Библейский текст преподносится ими сквозь призму многовекового опыта христианской веры, воплощенного в церковном учении. И в этом — основное отличие их метода от передачи истории Рождества Шютцем, сочинение которого помогает обрести христианскую веру, пережив события первой Рождественской ночи непосредственно, вместе с их участниками, словно в первый раз.

Ключевые слова: *И. С. Бах, «Рождественская оратория», либретто, музыкальная семантика, духовная музыка барокко*

*Александр Великовский. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Очерк I. К истории создания: в поисках истины*

Публикация представляет собой первый из трех очерков, посвященных *Арии с различными вариациями* 988 И. С. Баха (1741), — произведению, широко известному также под названием «Гольдберг-вариации». Между тем, данное название не является авторским. Оно восходит к знаменитой истории И. Н. Форкеля (1802), достоверность которой вызывает большие сомнения у современных исследователей. В статье предпринята попытка разобраться, каким образом она могла возникнуть, и каковы истинные мотивы создания произведения. В частности, обращается внимание на разномобразии стилей в «Гольдберг-вариациях» (в том числе, на использование композитором черт модного в те времена полонеза). Возможно, идея сочинить подобный цикл пришла Баху благодаря соприкосновению с атмосферой космополитичного Дрездена — города «смешанного вкуса», где он неоднократно бывал.

Ключевые слова: *И. С. Бах, Гольдберг-вариации, Форкель, Дрезден, смешанный вкус*

*Константин Зенкин. О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена*

На материале творчества Ф. Шопена в статье рассматриваются теоретические вопросы, связанные с особым статусом жанра и спецификой временных процессов в романтической музыке. Традиционные жанровые категории становятся у Шопена мощным фактором индивидуализации авторского стиля и формирования неповторимого замысла отдельных сочинений. Не создавая новых жанров, композитор глубоко трансформирует существующие; его музыкальные интонации, возникающие «на пересечении» многих жанровых ассоциаций, порождают неповторимый и неисчерпаемый смысл.

Ключевые слова: *Шопен, романтизм, жанр, стиль, баллада, скерцо, прелюдия, этюд*

*Владимир Чинаев. Метафора дали: романтическая концепция звука и фортепиано Шумана в свете исполнительских тенденций первой трети XIX века*

Манера фортепианной игры и особенности пианистической фактуры Роберта Шумана характеризуются в статье как одно из ярких проявлений романтической эстетики, с присущим ей стремлением запечатлеть мир в вечном становлении, в непрестанной изменчивости. Переживание бесконечности, свойственное живописи и литературе первой трети XIX века, отличает и романтический пианизм, воплотивший интуицию пространственности звука, его вселенской необъятности (что особенно хорошо заметно на фоне ясной и отчетливой артикуляции звука у представителей виртуозного «блестящего стиля»), исторического предшественника и конкурента романтического пианизма). Колористические эффекты фортепиано Шумана, о которых вспоминают современники (в частности, почти непрерывное использование педали), были продолжением его композиторского опыта: в тончайших трансформациях фактуры, игре сонорных прояснений и угасаний, раскрывается внутреннее богатство самого звука, возникает чувство беспредельного горизонта, чувство «безмерной смутной дали» (Шлегель).

Ключевые слова: *Шуман, романтическая эстетика, фортепиано, «блестящий стиль», артикуляция, педализация, фактура, пространственность звука*

**Хельмут Лоос. Роберт Шуман и духовная музыка**

Настоящая статья представляет собой текст доклада, прочитанного автором в рамках международной научной конференции «К 200-летию со дня рождения М. И. Глинки» (апрель 2004 года, Московская консерватория) и впоследствии с незначительными изменениями вошедшего в книгу Хельмута Лооса «Роберт Шуман. Творчество и жизнь» в качестве одного из разделов (Loos H. Robert Schumann. Werk und Leben. Wien: Steinbauer, 2010. S. 43–51). Перевод сделан по тексту доклада.

Ключевые слова: *Шуман, духовная музыка, оратория, «Сцены из “Фауста” Гёте»*

**Ольга Лосева. «Геновефа», «Генофейфа», «Геновева»... Русский путь оперы Шумана**

В статье впервые прослежена судьба единственной оперы Роберта Шумана в России — от первых упоминаний в прессе до петербургской премьеры 1896 года, история которой воссоздана на основе документальных источников и газетных рецензий.

Ключевые слова: *Шуман, опера, Россия, Петербург, музыкальная культура, вторая половина XIX века*

**Константин Жабинский. Роберт Шуман в наследии А. В. Михайлова: шестидесятые годы**

В статье характеризуется своеобразие исследовательской «шуманианы» выдающегося ученого современности — филолога, историка культуры, музыковеда А. В. Михайлова (1938–1995). Автор подробно анализирует раннюю статью А. В. Михайлова о Шумане (1966), опубликованную в антологии «История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли». Данная статья рассматривается в контексте важнейших тенденций развития отечественных гуманитарных наук на протяжении 1960-х годов.

Ключевые слова: *А. В. Михайлов, Р. Шуман, романтизм, музыкальная эстетика*

**Екатерина Царева. Роберт Шуман в научно-педагогической деятельности Н. С. Николаевой**

На материале очерков о музыке Р. Шумана, опубликованных во второй книге учебного пособия «Музыка Австрии и Германии XIX века», в статье освещается исключительной ценности вклад, внесенный в изучение творчества Шумана Н. С. Николаевой (1922–1988) — выдающимся ученым и музыкантом, профессором Московской консерватории, заведующей кафедрой истории зарубежной музыки. Развивая традиции отечественной шуманианы, заложенные Д. В. Житомирским, Н. С. Николаева показывает масштабность творчества Шумана, присутствие в нем эпического начала, значительную роль, которую сыграл композитор в развитии разных жанровых сфер инструментальной музыки XIX века.

Ключевые слова: *Шуман, Н. С. Николаева, Д. В. Житомирский, история романтической инструментальной музыки*

**Валерий Березин. Гобой и гобоисты при дворе королей Франции**

Гобой родился во Франции, вошел в профессиональную музыку при французском дворе, его совершенствовали виднейшие музыканты Людовика XIV, в правление которого сложился выдающийся ансамбль «Двенадцать Больших гобоев», и Люлли впервые использовал инструмент в балетных и оперных партитурах. Королевские гобоисты играли в больших церемониалах Версаля, на балах и турнирах, в мушкетерских полках и королевской церковной Капелле. Типы и виды гобоев многочисленны, их использование в разные времена и в различных ампуа способно приоткрыть яркие фрагменты ушедшей цивилизации. Настоящая статья посвящена истории инструмента в контексте своеобразнейших традиций королевского двора, основана на источниках XVI–XVIII веков и актуальных органологических и исторических исследованиях, где пересекаются изучение инструмента, человека и общества. Цель публикации — разъяснение и уточнение фактов и обстоятельств, мало известных российскому профессиональному сообществу.

Ключевые слова: *гобой, кроморн, мюзет, инструментоведение, музыка Большой конюшни, преемственное право, Людовик XIV, книги штатов короля*

**Aleksandr S. Sokolov**

Rector of Moscow Tchaikovsky Conservatory, Professor, Head of Subdepartment of Music Theory. President of Moscow Conservatory Dissertation Board. Member of the Russian Composers' Union. Honored Worker of Art of the Russian Federation (1999). Minister of Culture and Mass Communications of the Russian Federation (from 2004 to 2008).

Sokolov completed his undergraduate education at the Moscow Conservatory College as a musicologist (1968). Graduated from the Department of Music Theory and History, Moscow Tchaikovsky Conservatory (1973). Since 1979 Sokolov has been a professor at Moscow Conservatory (music analysis). Ph. D. thesis "Role of Sound Material in the System of Musical Modalities" (1980). Doctor of Fine Arts; thesis "Creative Aspects of the 20<sup>th</sup> Century Music Composition" (1992). Full professor since 1993, Head of Subdepartment of Music Theory since 1996.

Sokolov was Deputy Rector for Science at Moscow Conservatory from 1992 to 2001 and then Rector of Moscow Conservatory from 2001 to 2004. In 2009 he was elected Rector again.

Dr. Sokolov is Distinguished Professor at several Universities of Europe, Japan, and South Korea. He has been awarded many public and governmental prizes, including the Russian Federation State Prize for Literature and Arts (2005).

Sokolov is the author of numerous books and papers, including a monograph entitled *Introduction to 20th Century Music Composition* (Moscow, 2004).

rector@mosconsv.ru

**Konstantin V. Zenkin**

Born in Moscow in 1958. Graduated from Moscow Tchaikovsky Conservatory (Piano Department in 1981, Department of Music

Theory and History in 1983). Ph. D. thesis "Chopin's Piano Miniature and its Role in the Historical Artistic Process" (scientific advisor E.M. Tsareva, 1987). Doctor of Fine Arts; thesis "Piano Miniature and the Roads of Musical Romanticism" (1996). From 1982 to 2002 Dr. Zenkin taught at the Central Music School of Moscow Conservatory. Since 1990 he has been teaching at the Subdepartment of the History of Foreign Music, Moscow Conservatory (Professor since 2000). Deputy Rector for Science since 2009.

Dr. Zenkin is the author of more than 130 papers on various aspects of music history, music philosophy (A. F. Losev) and history of piano performance (M. V. Yudina). He is also one of the co-authors of book *European Music of the 19th Century: Poland, Hungary* (Moscow, 2008).

kzenkin@list.ru

**Elena P. Saveleva**

Graduated from the State Musical Gnesins College (1974), the Piano Department of Moscow Tchaikovsky Conservatory (1979, with honours), postgraduate course as a pianist (class of Prof. L. N. Naumov, 1986). Since 1979 she is employed at Moscow Conservatory. Teaches at Accompaniment Subdepartment since 2001 till now. Professor (since 2007), Head of the Postgraduate Course. Since 2002 Deputy Artistic Director for Education at Galina Vishnevskaya Opera Centre.

aspirantura@mosconsv.ru

**Roman A. Nassonov**

Born in Voronezh in 1971. Graduated from the Piano Department of Academic Music College at Moscow Tchaikovsky Conservatory (1990), Department of Music Theory and History of Moscow Conservatory (1994). Ph. D. thesis "Athanasius Kircher's *Musurgia universalis*: Musical Science in the Context of Early

Baroque Musical Practice" (1996; scientific advisors Profs. Yu. N. Kholopov and M. A. Saponov). Teaches at the Subdepartment of History of Foreign Music, Department of Music Theory and History, Moscow Conservatory, since 1996. Associate professor since 2004.

rrrnassonov@rambler.ru

#### Alexander Yu. Velikovskiy

Born in Kazan in 1984. Graduated from Special Music School of Kazan Conservatory (Piano Department, 2002), Moscow Tchaikovsky Conservatory (Department of Music Theory and History, 2010). Currently is a postgraduate student of Moscow Conservatory, working on Ph. D. thesis "J. S. Bach's *Goldberg-variations*" (scientific advisor Assoc. Prof. R. A. Nasonov). Teaches at Maimonides State Classical Academy, Department of Music History and Theory (since 2010).

velalex@hotmail.com

#### Vladimir P. Chinaev

Graduated from the Piano Department of Kiev Conservatory in 1974. Ph. D.; thesis "Principles of Soviet Piano Sonata in their Connection with Interpretation Problems" (Moscow Conservatory, 1977). Doctor of Fine Arts; thesis "Performance Styles in the Context of Artistic Culture of the 18<sup>th</sup> and Turn of the 19<sup>th</sup> Centuries" (1994). Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory, Head of Subdepartment of History and Theory of Musical Performance.

tchinaev@mail.ru

#### Helmut Loos

Born in 1950; studies in music education in Bonn (state examination) followed by studies in musicology, art history and philosophy at the University of Bonn; doctorate (1980), senior doctorate (Dr. habil.) in 1989. Research fellow at the University of Bonn, Department of Musicology from 1981 until 1989. Director of the Institute of German Music in the Eastern Regions in Bergisch Gladbach between 1989 and 1993. Prof. and Department Chair of historical musicology at the Chemnitz University of Technology since April 1993 and at the Leipzig University since October 2001. Appointment to Prof. honoris causa at the Lyssenko Conservatory in Lviv on October 22, 2003. Dean of the Department of History, Art history and Oriental studies at Leipzig University between 2003 and 2005. Honorary member of the Gesellschaft für deutsche Musikkultur im südöstlichen Europa (Society of German Musical Culture in Southeast Europe) in Munich since April 2, 2005. Member of international editing councils for the

periodicals "Hudební věda" (Prague), "Lituvos muzikologija" (Vilnius), "Ars & Humanitas" (Ljubljana), "Musicology Today" (Bucharest) and "Studies in Penderecki" (Princeton, New Jersey).

muwi@rz.uni-leipzig.de

#### Olga V. Loseva

Born in Noginsk. Graduated from Academic Musical College of Moscow Conservatory (1975), Moscow Tchaikovsky Conservatory as a musicologist (1980, scientific advisor Prof. E. V. Nazaikinsky). In 1984 she completed her postgraduate education at the State Institute of Art Studies (scientific advisor D. V. Zhitomirsky). Ph. D.; thesis "The Final Years of Schumann and His Vocal Symphonic Compositions" (1987). Associate professor at Moscow Tchaikovsky Conservatory (Subdepartment of Music Theory), Senior Researcher at the State Institute of Art Studies (Department of the Modern Western Arts), Schumann Prize winner (FRG).

olgalossewa@mail.ru

#### Konstantin A. Zhabinskiy

Born in Kaliningrad in 1965. Graduated from Rostov-on-Don Rachmaninoff Conservatory (Department of Music Theory and History in 1992). Since 1991 he has been a senior bibliographer at Rostov Conservatory. Zhabinskiy is the author of conception and compiler of series of collected research papers «Music in Spaciousness of Culture» (vols. 1–4, in common with Dr. of Fine Arts, Prof. K. V. Zenkin). He has published more than 100 papers on various aspects of music history, music philosophy and aesthetics, music performing interpretation etc.

bibliocons@mail.ru

#### Ekaterina M. Tsareva

Graduated from Moscow Tchaikovsky Conservatory in 1960 (Department of Piano, Department of Music Theory and History). Ph. D. thesis "Piano Music by Brahms" (1973). Doctor of Fine Arts; thesis "Johannes Brahms" (1991). Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory, Subdepartment of History of Foreign Music.

emtsareva@yandex.ru

#### Valery V. Berezin

Graduated from Moscow Tchaikovsky Conservatory as clarinetist (class of L. Mikhailov) and completed his postgraduate education at the Conservatory as musicologist (scientific advisor Prof. Yu. Usov). Doctor of Fine Arts (2000). The winner of national competition of

the humanities (1993). Has carried out scientific training (history of instrumental music of XVII–XVIII centuries) in Sweelinck-conservatoire (Amsterdam, 1997, 1999), University of Turin (2001), National conservatoire of Paris (2004, 2009). More than 20 years he worked as clarinetist, art director of ensembles of chamber music, musical director of the Moscow theatres, conductor and arranger of various orchestras. Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory (performing art history, ensemble of wind instruments). More than 60 published works on the performing art problems, history of the French musical culture, musical pedagogy.

berezin11@yandex.ru

**Grigory I. Lyzhov**

Born in Voronezh in 1969. Graduated from the Central Music School of Moscow Tchaikovsky Conservatory (Departments of Piano and Music Theory) in 1988, then from Moscow Tchaikovsky Conservatory (Department of Music Theory and History) in 1995. Ph. D. thesis “Theoretical Problems of Motet Composition in *Magnum opus musicum* by Orlando di Lasso” (scientific advisor Prof. Yu. N. Kholopov). Teaches at Moscow Conservatory, Subdepartment of Music Theory (harmony, reading of sheet music, theoretical concepts in music, history of orchestral styles), since 1996. Associate Professor.

voxhumana2005@yandex.ru



**Roman Nassonov. Two Gazes on the Baby Christ. The Story of the Nativity told by H. Schütz and J. S. Bach. Essay II. «Wie soll ich dich empfangen?» (final part)**

This publication completes the examination of the first three parts of J. S. Bach's *Christmas Oratorio*, written on the basis of St. Luke's Gospel (Lk. 2:1–20). According to the interpretation suggested here these three parts form integral unity and their chief subject is acquiring of strong and conscious Christian faith through the participation in universal joy and Christmas exultation together with the Heavenly host and the whole Church. Though the authors of the oratorio rested upon the Holy Scripture, the characterization of certain personages and depiction of events were not their principal aims. They present the Bible in the light of the centuries-old experience of Christian faith, embodied in Church's doctrine. And this is the main difference between their method and Schütz's one: *Christmas History* helps to acquire the Christian faith as if through the immediate experience of the first Christmas night, sharing feelings and thoughts of persons involved in its events.

Keywords: *J. S. Bach, "Christmas Oratorio", libretto, musical semantics, sacred Baroque music*

**Alexander Velikovskiy. The Goldberg variations by J. S. Bach. Essay I. To the history of composition: searching the truth.**

This is the first of three essays on J. S. Bach's *Aria with different variations* BWV 988 (1741). This musical composition is known all over the world as the *Goldberg variations*. Meanwhile, the title wasn't invented by the composer. It was taken from a critical biography written by J. N. Forkel (1802), where he noticed that Bach had written the variation cycle for a young harpsichordist J. G. Goldberg, who lived with Count Keyserlingk. Actually there is no documentary evidence to support Forkel's statement. In addition, there is not an official dedication in its published title-page, thus contradicting the custom of the day. For another, by the time the work was published Goldberg had been only 14 years old. Such a young teenager can hardly be imagined to cope with the high virtuoso requests of skill necessary for this composition. Meanwhile, the title and the legend narrated by Forkel became *part and parcel* of this work forever.

In the *Goldberg variations* Bach presents four musical national styles that were popular in the 1740s: Italian, French, German and Polish. He could only derive this variety from Dresden — the capital of Saxony, the cosmopolitan city of «vermischter Geschmack» (mixed manners), which he visited sometimes.

Keywords: *J. S. Bach, the Goldberg variations, Forkel, Dresden, vermischter Geschmack*

**Konstantin Zenkin. On the Semantic Function of Genre in Chopin's World**

Examining Chopin's oeuvre this paper raises the theoretical questions on particular position of genre and peculiarities of temporal processes in Romantic music. Without creating new genres the composer profoundly transforms existing ones; his musical intonations arise at intersections of great number of genres, giving birth to unique and inexhaustible sense. Thus the conventional phenomena of genre become powerful factors of Chopin's personal style and of the author's unique concept of each composition.

Keywords: *F. Chopin, Romanticism, genre, style, ballade, scherzo, prelude, etude*

**Vladimir Chinaev. The Metaphor of Expanse: Romantic Concept of Sound and Schumann's Piano in the light of Piano Performance's Trends in the First Third of the 19th Century**

Performance style and peculiarities of piano's texture by R. Schumann are characterized in this paper as one of the impressive manifestations of Romantic aesthetics, in particular, its desire to portray the world in its eternal creation, in its unceasing changeability. Feeling of infinity characteristic for painting and literature in the first third of the 19th century also distinguishes the Romantic piano performance which has embodied the intuition of spatialness of the sound, its universal boundlessness (in contrast to *style brilliant*, with its clear and sharp articulation). Colouristic effects in Schumann's piano playing recollected by contemporaries (in particular, almost uninterrupted pedalling) extended his experience as a composer. In the finest transformations of piano texture, in the alternation of sonoric clearing and fading the riches of the sound are revealed and the feeling of infinite horizon, the feeling of "immeasurable vague expanse" (Schlegel) arises.

Keywords: *R. Schumann, Romantic aesthetics, piano, style brilliant, articulation, pedalling, texture, spatialness of the sound*

**Helmut Loos. Robert Schumann and Sacred Music**

This publication is a translation of the paper delivered on the International Scientific Conference in Commemoration of M. I. Glinka's 200th Birthday (April 2004, Moscow Tchaikovsky Conservatory). Subsequently it has been included in Helmut Loos' monograph "Robert Schumann. Werk und Leben" (Wien: Steinbauer, 2010. S. 43–51).

Keywords: *R. Schumann, sacred music, oratorio, Scenen aus Goethes "Faust"*

**Olga Loseva. «Genovefa», «Genofejfa», «Genoveva» — Schumann's Opera's Progress in Russia**

This is the first study tracing the fortunes of Schumann's only opera in Russia, from the first mentions in the press to the 1896 Petersburg première whose history is reconstructed on the basis of documentary sources and newspaper reviews.

Keywords: *R. Schumann, opera, St. Petersburg, musical culture, the second half of the 19th century*

**Konstantin Zhabinskiy. Robert Schumann in A. V. Mikhailov's Heritage: 1960s**

Some peculiarities inherent in «Schumanniana» by A. V. Mikhailov (1938–1995) — the famous contemporary philologist, historian and musicologist — are characterized in the paper. The author analyses the earlier article «Schumann» (1966) by A. V. Mikhailov (it was published in the anthology «History of Aesthetics: Monuments of World Aesthetic Thought») in detail. That article is considered in context of 1960s: the most important tendencies of development of Soviet fine arts and aesthetics are implied.

Keywords: *A. V. Mikhailov, R. Schumann, romanticism, aesthetics of music*

**Ekaterina Tsareva. Robert Schumann in N. S. Nikolaeva's Scientific and Educational Activity**

In this paper Prof. N. S. Nikolaeva's essays on Robert Schumann, printed in the textbook "The 19th-century Music of Austria and Germany", are considered and the extremely valuable contribution of this scientist and musician on the investigation of Schumann's music is elucidated. Expanding traditions of Schumann's studies in the USSR which go back to D. V. Zhitomirsky, N. S. Nikolaeva has pointed at large-scale design of quite a few Schumann's compositions, their epic essence and the significant role which the composer has played in development of various genres of the 19th-century instrumental music.

Keywords: *R. Schumann, N. S. Nikolaeva, D. V. Zhitomirsky, history of Romantic instrumental music*

**Valery Berezin. Oboe and Oboe Players at the French Court**

Oboe is an instrument of the French origin and obtained its professional status at the court of Louis XIV, to be widely applied by Lully in ballet and opera performances. The most distinguished chamber ensemble *Douze Grands hautbois* was founded during the reign of this king. Royal oboists were to play by great court ceremonials at Versailles, by military parades and church festivities. Oboes of various types have been used, and their special music-making practices enable for us to reconstruct a vivid picture of centuries past. This paper considers the history of the instrument at the French royal court in the XVI–XVIII centuries. It is based on contemporary documents as well as on current organological and historical studies. The publication aims to inform a Russian-speaking reader about some neglected or forgotten facts and circumstances.

Keywords: *oboe, cromorne, musette, organology, Musique de la Grande Écurie, survivance, Louis XIV, États de la France*

# ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ ЖУРНАЛА «НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ»

## 1. ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ К ПУБЛИКАЦИИ

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные и нотные издания.

Проблематика научных статей, публикуемых в журнале «Научный вестник Московской консерватории», охватывает все области исследования, относящиеся к специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Объем текста статьи — 0,5–1,0 п.л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций — не более 10. В связи со спецификой материала статьи по согласованию с редколлегией возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных.

Статьи большего объема могут быть приняты в виде исключения по решению редакционной коллегии.

Авторам необходимо также предоставить:

1) Краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации);

2) Краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;

3) Перевод названия статьи на английский язык;

4) Ключевые слова на русском и английском языках;

5) Краткая аннотация статьи (до 600 знаков на русском языке и до 1000 знаков на английском языке).

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес: journal@mosconsrv.ru) или на электронном носителе. Именем файла является фамилия автора.

Текст статьи и все сопровождающие публикации текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются каждая единица отдельным файлом (имя файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации).

## 2. ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ РУКОПИСЕЙ

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (.doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегель 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, использование переносов нежелательно.

Для выделения текста используются курсив и разрядка. Подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются. Для отображения разрядки нельзя применять пробелы между буквами.

Для знака тире используется комбинация клавиш [Ctrl+Alt+минус]; для «короткого тире» (между цифрами) — комбинация [Ctrl+минус].

Кавычки — «», кавычки внутри цитат — обычные “”.

Названия произведений даются обычным шрифтом, с прописной буквы и в кавычках.

Жанровые названия — с прописной буквы, без кавычек.

Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.

Обозначения опусов не отделяются от названия запятой.

Пример: Прелюдия h-moll op. 7 № 2, Второй фортепианный концерт op. 29.

Тональности обозначаются латинскими буквами обычным шрифтом (C-dur, g-moll), названия звуков — латинскими буквами курсивом: *h, G*.

Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «X», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.

Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавиты, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5. — 2008. Обязательно следует указывать издательство, а также количество страниц — для книг, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры и иллюстрации представляются в виде отдельных файлов .mus, .tiff (разрешение для grayscale — 300 dpi, bitmap — 600 dpi), .eps. Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)

(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

## 3. ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ СТАТЕЙ

Статьи поступают на рассмотрение в редколлегию журнала и в случае вынесения предварительного решения о возможности публикации передаются на рецензирование специалистам максимально близкого профиля. Рецензент дает окончательное заключение о целесообразности публикации статьи, возможно — после доработки и редактирования материала. В случае необходимости внесения существенных изменений статья после авторской доработки направляется на повторное рецензирование тем же специалистом.

Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно, рукописи не возвращаются.

Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается.