

научный
ВЕСТНИК | **2011**
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,
старший научный сотрудник

И. А. Барсова

доктор искусствоведения, профессор

В. В. Березин

доктор искусствоведения, профессор

Ю. С. Бочаров

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник

Н. Н. Гилярова

кандидат искусствоведения, профессор

Л. В. Кириллина

доктор искусствоведения, профессор

Р. Ю. Кузьмин

кандидат философских наук, доцент

С. Н. Лебедев

кандидат искусствоведения, доцент

И. Е. Лозовая

кандидат искусствоведения, профессор

О. В. Лосева

кандидат искусствоведения, доцент

Г. И. Лыжов

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**

3/2011

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

Макет:

А. Н. Панов

Верстка и нотная графика:

М. М. Иглицкий

Дизайн обложки:

М. Л. Фалалева, С. А. Баронов

Адрес редакции:

125009, Москва,

ул. Большая Никитская, д. 13/6

Тел.: +7 495 629 41 43

E-mail: journal@mosconsrv.ru

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

ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ 2011 ГОДА: МАЛЕР (1860–1911)

- 5 **Инна Барсова, Даниил Петров.** К истории постановки «Демона» А. Г. Рубинштейна в Венской придворной опере: Краткая переписка Густава Малера с Мариинским театром

ИЗ ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

- 24 **Сергей Лебедев.** О методе и стиле раннего Бозция (на материале «Музыки» и «Арифметики»)
- 40 **Екатерина Антоненко.**
Венецианский мотет XVIII века: поэтика забытого жанра

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ

- 56 **Александра Максимова.** Музыкальные жанры в трактате Фабрицио Карозо «Благородство дам» (Nobiltà di Dame, 1600)
- 83 **Фабрицио Карозо да Сермонета.** Благородство дам»
Перевод и комментарии Александры Максимовой
- 94 **Екатерина Дряжина.** «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» и его автор: заметки переводчика
- 104 **Иоганн Иоахим Кванц.** Опыт руководства по игре на поперечной флейте
Перевод и комментарии Екатерины Дряжиной
- 136 **Чарльз Бёрни.** Отчет о музыкальных представлениях в память о Генделе в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне 26, 27, 29 мая, 3 и 5 июня 1784 года
Перевод и комментарии Анны Лосевой
- 167 **Анна Лосева.** Фестиваль памяти Генделя на страницах прессы

4

МУЗЫКА И КИНО

- 177 **Константин Рычков.** «Звездные войны» Лукаса-Уильямса: Gesamtkunstwerk возвращается?

МУЗЫКА И ЭСТЕТИКА

- 194 **Елена Ровенко.** Искусство Клода Дебюсси и Одилона Редона в контексте «философии времени» Анри Бергсона

210 Сведения об авторах

213 Аннотации

216 Contributors to this issue

218 Abstracts

221 Информация для авторов

Инна Барсова, Даниил Петров

К ИСТОРИИ ПОСТАНОВКИ «ДЕМОНА» А. Г. РУБИНШТЕЙНА В ВЕНСКОЙ ПРИДВОРНОЙ ОПЕРЕ

КРАТКАЯ ПЕРЕПИСКА ГУСТАВА МАЛЕРА С МАРИИНСКИМ ТЕАТРОМ

І. ДВА ПИСЬМА В ПЕТЕРБУРГ, ПОДПИСАННЫЕ МАЛЕРОМ

В научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Петербургской консерватории хранятся два письма, подписанные Густавом Малером. Никогда не упоминавшиеся в литературе, они касаются столь же неизвестного эпизода в истории взаимоотношений Малера с русскими музыкантами.

Оба послания написаны на бланках Придворного оперного театра в Вене. В левом верхнем углу каждого листа расположен гербовый знак Императорско-Королевского Придворного оперного театра в Вене. Письма записаны рукой секретаря и подписаны директором Придворной оперы Густавом Малером.

Первое письмо (в дальнейшем — I) датировано 23 сентября 1899 года. Второе письмо (в дальнейшем — II) датировано 4 октября 1899 года (все даты — по григорианскому календарю, то есть по новому стилю).

Письмо I (см. ил. 1) было направлено в Дирекцию Императорских театров (конверт не сохранился). В нем синим карандашом наискосок, под гербовым знаком наложена резолюция: «Просить О. О. Палечка ответить». Тем же карандашом в письме I подчеркнуты «ключевые» слова: «Демон» и «там-там, по которому ударяет в третьем акте старый слуга».

Это письмо I от 23 сентября 1899 года дирекция Мариинского театра передала О. О. Палечку.

Барсова Инна Алексеевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
Петров Даниил Рустамович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского



Thron- u. O. O. Hauser
Eintrittsbillets

Hoch General-Intendant!

Am n. n. Hofoperntheater in Wien ist die
Rübinsteins'sche Oper „Der Dämon“ in Vorbereitung
und gelangt demnächst zur Ausführung.

Die hohe General-Intendant würde mich sehr zu
Dank verpflichten, wenn mir über das bei den dortigen
Auführungen der Oper „Dämon“ in Verwendung befind-
liche Tam-Tam, welches der alte Dämon im 3. Act
schlägt, freundlichst einige Daten gegeben werden könnten,
und anher auch die Adresse mitgetheilt würde, wo ein
gleiches Tam-Tam zu erhalten ist.

Mit der Bitte die Belästigung gütigst entschuldigen
zu wollen, darf ich wohl eine umgehende Antwort
erhoffen und zeichne mich zu Gegendiensten immer
gerne bereit als

Einer hohen General-Intendant

Wien am 23. September 1899.

ganz ergebener
Maler

N. n. Director des k. k. Hofoperntheaters.

Hohe General-Intendanz!

Am K. K. Hofoperntheater in Wien ist die Rubinstein'sche Oper «Der Dämon» in Vorbereitung und gelangt demnächst zur Aufführung.

Die hohe General-Intendanz würde mich sehr zu Dank verpflichten, wenn mir über das bei den dortigen Aufführungen der Oper «Dämon» in Verwendung befindliche Tam-Tam, welches der alte Diener im 3. Act schlägt, freundlichst einige Daten gegeben werden könnten, und anher auch die Adresse mitgetheilt würde, wo ein gleiches Tam-Tam zu erhalten ist.

Mit der Bitte die Belästigung gütigst entschuldigen zu wollen, darf ich wohl eine umgehende Antwort erhoffen und zeichne mich zu Gegendiensten immer gerne bereit als

Einer hohen General Intendanz

Wien am 23. September 1899.

ganz ergebenster
Mahler

K. u. K. Director des K. K. Hofoperntheaters.

Перевод:

Высокочитимая Дирекция!

В И[мператорско]-К[оролевском] Придворном оперном театре в Вене готовится к постановке и в скором времени будет исполнена рубинштейновская опера «Демон».

Я был бы в высшей степени благодарен Дирекции, если бы мне любезно предоставили некоторые сведения об использованном в идущей у Вас постановке оперы «Демон» там-тате, в который ударяет старый слуга в третьем акте, а также сообщили мне адрес, где можно было бы получить подобный там-там.

Прошу милостиво простить мне назойливость и надеюсь на скорый ответ, будучи всегда готовым к ответным услугам,

Вена, 23 сентября 1899.

совершенно преданный Дирекции

Малер

И[мператорско]-К[оролевский] Директор И[мператорско]-
К[оролевского] Придворного оперного театра в Вене.

Письмо II Густава Малера от 4 октября 1899 года (см. ил. 3 на с. 10), написанное им после получения ответа из Петербурга, обращено, вероятно, уже непосредственно к О. О. Палечку (конверт не сохранился).

Два письма Г. Малера из личного архива О. О. Палечека поступили в Петербургскую консерваторию в конце XX века¹. Они вклеены в тетрадь с твердым переплетом. На верхней крышке указаны имена владельцев: у корешка — «Елена Александровна»; в правом верхнем углу — «Е. Палечек»; в правом нижнем углу — «Е. Коссова». На обоих письмах Малера заметны следы сгиба бумаги, сделанные при сложении перед отправкой по почте.

Письма проливают свет на эпизод дирижерской деятельности Г. Малера в венской Придворной опере, связанный с постановкой оперы Антона Рубинштейна «Демон» 23 октября 1899 года². Помимо этого, они представляют интерес и для истории русской музыки, точнее, для наших знаний о некоторых частностях партитуры «Демона» и об исполнении этой оперы в России и за границей.

Ряд вопросов, возникающих при чтении писем Малера, может быть без труда прокомментирован. Другие же детали этой краткой переписки пока что остаются необъяснимыми. Ответ на заданный Малером вопрос, без сомнения, содержится в письме, посланном в Вену из Петербурга.

Однако, даже не зная ответа, мы попытаемся изложить предварительные соображения о той важной частности в партитуре, которая побудила Малера-дирижера обратиться с письмом в Мариинский театр.

Оба письма, подписанные Малером, содержат, по крайней мере, «два неизвестных»: *главное* и *дополнительное*. Начнем с последнего.

В 1899 году в Дирекции Императорских театров в Петербурге, видимо, не сомневались, кто сможет квалифицированно ответить на запрос директора Придворной оперы в Вене. Этим человеком виделся О. О. Палечек. Но по прошествии 111 лет возникает необходимость в комментариях.

Осип Осипович (Иосиф Иосифович, Йозеф) Палечек (1842–1915) — бас русской Императорской оперы. Он родился в чешской деревне Ястребова Лога близ Колина. Получив музыкальное образование в Органной школе в Праге, Палечек продолжил обучение пению в столице у профессора Ф. Пиводы. Его дебютом в Пражской национальной опере стала партия Зорастро в «Волшебной флейте» Моцарта. В 1867 году М. А. Балакирев дирижировал в Праге оперой «Руслан и Людмила». Услышав Палечека в партии Фарлафа, он пригласил его в Россию. В 1869 году директор Императорских театров С. П. Гедеонов предложил певцу вступить в труппу Мариинского театра, что и произошло в 1870 году.

Став одним из ведущих певцов Императорской сцены, Палечек в первые двенадцать лет своей деятельности выступил в тридцати ролях басового репертуара. В 1882 году под воздействием петербургского климата он потерял голос и вынужден был оставить сцену как вокалист. Однако с тех пор до самой смерти Палечек считался «учителем сцены». Действительно, на нем лежали обязанности режиссера; совместно с С. И. Габелем и Н. Н. Черепниным он преподавал в Мариинском театре музыкально-сценическое искусство, проводил репетиции и преподавал основы вокального исполнительства. Среди его учеников в оперном классе был выдающийся впоследствии драматический тенор Иван Ершов.

¹ В инвентарную книгу НИОР СПбГК материалы архива Палечека записаны в 1993 г.

² Следующие представления состоялись 26 и 29 октября, затем 2 и 14 ноября 1899 года. Все — под управлением Малера. См. [6, 271].

Многосторонняя деятельность Палечека была высоко оценена. В 1888 году он был приглашен А. Г. Рубинштейном в Петербургскую консерваторию, где дослужился до звания профессора 1-й степени. Его заслуги были отмечены наградами: орденами Станислава 3-й и 2-й степеней, Анны 3-й и 2-й степеней, Владимира 4-й степени, орденом герцога Саксен-Кобург-Готского (см.: [4, 163–164; 2, 388–389; 1, 24]).

Что же в облике этого образованного, многоопытного музыканта побудило дирекцию Мариинского театра привлечь его к составлению ответа на письмо, подписанное Густавом Малером? Во-первых, уверенное владение немецким языком, который был на родине Палечека, в Чехии, государственным. Во-вторых, и это самое существенное, — практическое знание постановки оперы «Демон» в Мариинском театре. Не забудем, в 1899 году Палечек руководил в театре режиссурой, а с 26 декабря 1875 по 9 апреля 1882 года, согласно афишам в фонде Э. Ф. Направника, он пел в «Демоне» партию Гудала (перемежаясь с О. А. Петровым)³.

Письмо, подписанное Малером, содержало, по сути, частный вопрос, касающийся одного из инструментов оркестра в партитуре «Демона». Но именно эта частная деталь составляет главное *неизвестное* в письме I.

Действительно, почему, говоря о там-таме, Малер касается лишь одного места в опере, а именно трех тактов (затем варьированных) из первого явления третьего действия? Вслед за этими тактами старый слуга (Сторож) начинает свой монолог: «Спит христианский мир». В партитуре издательства Bartholf Senff (Лейпциг)⁴ в этих тактах действительно стоит надпись по-немецки: «auf einem Tamtam schlagend» (ударяя в тамтам). Приводим фрагмент партитуры:



Ил. 2. III акт, I явление (партитура изд-ва Bartholf Senff)

³ С сентября 1882 года эту партию пели Корякин и Гордиевский. Следовательно, потеря голоса у певца произошла после 8 апреля 1882 года. (См.: КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. № 501, 502, 503.)

⁴ Der Dämon. Phantastische Oper in drei Acten. Nach dem Russischen von Alfred Offermann. Musik von Anton Rubinstein. Orchester-Partitur. Verlags- und Aufführungsrecht Eigenthum von Bartholf Senff. Leipzig, s. a.

⁵ Здесь и далее в иллюстрациях приводятся факсимиле указанных изданий.



Ihr Hochwohlgeborer!

Indem ich bitte Seiner Erlaubt dem
Fürsten Wolkonsky meinen ganz verbindlichsten
Dank für die große Liebenswürdigkeit, mit welcher
Hochderselbe die Entledigung meines Quorichens ver-
anlasste, anzunehmen, danke ich Ihnen,
Hochgeehrter Herr für die freundliche Bemittlung
und bleibe zu Gegenleistungen immer mit Ver-
gnügen bereit

Ihr

Wien am 4. October 1899.

hochachtungsvoll ergebener
Maler

M. v. K. Director des K. K. Hofopertheaters.

Euer Hochwohlgeboren!

Indem ich bitte Seiner Erlaucht dem Fürsten Wolkonsky meinen ganz verbindlichsten Dank für die grosse Liebenswürdigkeit, mit welcher Hochdereselbe die Erledigung meines Ausuchens veranlasste, auszusprechen, danke ich Ihnen, hochgeehrter Herr für die freundliche Bemühung und bleibe zu Gegendiensten immer mit Vergnügen bereit

Wien am 4. Oktober 1899.

Ihr hochachtungsvoll ergebener

Mahler

K. u. K. Director des K: K: Hofopertheaters.

Перевод:

Ваше Высокоблагородие!

Обращаясь с просьбой выразить Его Сиятельству князю Волконскому всю мою неизмеримую признательность за величайшую любезность, с которой он распорядился выполнить мою просьбу, я благодарю Вас, высокочтимый господин, за дружеские хлопоты и всегда с удовольствием готов к ответным услугам

Вена, 4 октября 1899. Ваш с совершенным почтением преданный

Малер

И.-К. Директор И.-К. Придворного оперного театра.

Небезынтересно сравнить эти такты с литографированной партитурой издательства Бесселя, хранящейся в Музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской государственной филармонии. Надпись на русском языке гласит: старый слуга «бьет в чугунную доску» (ил. 4). Но в варьированном проведении (ил. 5, т. 1) появляется слово «Tamtam».



Ил. 4. III акт, I явление (партитура изд-ва Бессель)



Ил. 5. III акт, I явление, тт. 13–22 (партитура изд-ва Бессель)

Однако эта партия неисполнима на там-таме. Характер звучания инструмента с его долго затухающим, глубоким тоном противоречит выписанной в партитуре ритмике шестнадцатыми долями.

Тем не менее, там-там все же присутствует в составе оркестра «Демона». Ему принадлежит *первый звук* оперы, предвосхищающий мистические события спектакля (см. ил. 6 на с. 14).

Далее появление ударов там-тама знаменует грозные и роковые события оперы, в том числе катастрофическое низвержение Демона в бездну.

Можно было бы предположить, что в Вене Малер впервые в жизни взял в руки партитуру «Демона» и впервые обнаружил эту странную *неясность* в партии там-тама в третьем акте. Но это не так. Он дирижировал оперой «Демон» в Гамбурге в ноябре 1891 года. К тому же специфика там-тама была особенно близка Малеру-дирижеру как раз накануне венской премьеры «Демона». Именно в этот период он поставил в Вене 24 января 1898 года «Норму» Беллини, а 5 марта 1898 года «Роберта-Дьявола» Мейербера [5, 256]⁶. Во всех этих вновь разученных операх, в сюжетах которых присутствует нечистая сила, имеется партия там-тама.

Совершенно ясно, что в ответственной венской премьере «Демона» Малер не мог следовать «букве» партитуры А. Г. Рубинштейна, не нашедшего для этого «инструмента к случаю» иного термина, кроме «там-там». Малер *заподозрил*, что речь может идти о *разных инструментах*, хотя оба названы в партитуре одним и тем же словом. Следовательно, *неясность* восходит к Антону Григорьевичу.

Обратившись к нотным источникам, мы можем приблизиться к исходному пункту этой оплошности. Законченная Рубинштейном в 1872 году партитура «Демона» была исполнена 13/25 января 1875 года оркестром Мариинского театра под управлением Эдуарда Францевича Направника⁷. Он мог дирижировать по рукописи, которую мы в дальнейшем будем называть *первым автографом* партитуры⁸. В печати партитура появилась через год (1876) в издательстве «Бессель и сыновья» [3, 204] с текстом на русском языке. Клавираусцуг напечатан раньше — в 1874 году в том же издательстве. Московская премьера в Большом театре состоялась много позже — 22 октября/3 ноября 1879 года.

⁶ Отметим, что первое появление там-тама в «Роберте-Дьяволе» происходит как раз в Хоре демонов.

⁷ Имя дирижера на премьере «Демона» потребовало особого рода уточнения. Заведующая КР РИИИ Г. В. Копытова сообщила мне следующее: «Имя дирижера в премьерных и последующих афишках «Демона» не указано. Поскольку Э. Ф. Направник в записях о репетициях и премьере «Демона» в своих «Памятных книгах» не указывает имени дирижера, можно с уверенностью утверждать, что за пультом стоял именно он. Тем более что в записи о премьерном спектакле 13 января 1875 года он указал: «вызван» — так Направник пишет, когда публика вызывала его на поклон (КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. № 224. Л. 109)». А. Г. Рубинштейн все же принимал участие в подготовке оперы. По сообщению Г. В. Копытовой, в «Памятных книгах» Направника есть запись: «28 декабря 1874 г. «Демон» — кор[ректировка] орк[естра] 2, 3 д[ействия], общ[ая] сп[евка] с Рубинштейном» (КР РИИИ. Ф. 21. Оп. 1. № 224. Л. 108 об.). Ко времени, к которому относятся письма Малера, постановка «Демона» на сцене Мариинского театра обновлялась дважды — в 1884 и 1896 гг. Сотым представлением оперы 1 октября 1884 г. дирижировал автор, оставшийся недовольным новой сценографией (см.: [3, 16, 62–63]).

⁸ Согласно любезному сообщению М. Н. Щербаковой, в Центральной музыкальной библиотеке Мариинского театра хранится автограф партитуры «Демона» в трех томах, оставшийся нам недоступным, а также издание Бесселя с рукописными вставками.

Act I.
Introduction.

ГЛАВНОЕ
"Der Dämon" Act Robinstra.
УЧЕНИК

Moderato. s.

Malerische Gegend (Bäume, Klauer, Felsen, Höhlen) links im Vordergrund auf einer Anhöhe plus Schlag der Felsen u. Grotten, was rechts im Felten gebirge die Felsen unter-führt, rechts ein Felsenvorsprung, im Hintergrund der Fluss Argona mit steilen Ufern.

1318

Ил. 6. Первая страница партитуры (изд-во Barthold Senff)

Клавирасцуг, изданный первым, и оркестровый материал из московского Большого театра проливают свет на загадку партии там-тама в первом явлении третьего акта. В клавирасцуге (издание Бесселя) прямо назван предмет, по которому в течение трех тактов бьет Сторож: «Он бьет об чугунную доску». Избранный композитором ритм и высота звуков чисто условны.

ЯВЛЕНИЕ I.

Сторожъ сиди у Монастырскихъ воротъ, поже Демонъ, еще поже Ангель.

Meno mosso.

СТОРОЖЪ.
сл. слуга.

(Онъ бьетъ объ чугунную доску.)

Спать христіанскій миръ, предъ крестнымъ знаменемъ

сп.лой мол.итвенной всё нечести.во.е пра.хомъ па.дѣтъ, предъ Крестнымъ зна.менемъ

(Онъ бьетъ объ чугунную доску уходя за монастырскій домъ.)

всѣ нечести.во.е пра.хомъ, пра.хомъ па.дѣтъ.

PIANO.

tr

Ил. 7. III акт, I явление (клавирасцуг изд-ва Бессель)

В оркестровых голосах оперы из библиотеки московского Большого театра в партии под названием Tamburino от руки под нотоносцем дважды написана недвусмысленная рекомендация: «Колотушка на сцене». Ритм не указан.



Ил. 8. Партия Tamburino (оркестровые голоса из библиотеки Большого театра; факсимиле)

Знакомство с *первым автографом* партитуры и партией ударных в третьем акте, хранящимися в ЦМБ, могло бы полностью прояснить картину. Но, видимо, время для этого еще не настало.

А. Г. Рубинштейн стремился также издать оперу с немецким текстом. Его желание осуществилось лишь со второй попытки: в 1876 году Альфред Офферман закончил перевод, удовлетворивший композитора. 12/24 июля 1876 года Рубинштейн писал: «<...> Я сейчас переписываю партитуру Демона, немецкий текст которого жду с нетерпением, чтобы самому его подставить <...>» [3, 37]. Так возник *второй автограф* партитуры с немецким текстом. Вероятно, по этой рукописи А. Г. Рубинштейн дирижировал оперой во многих городах Германии. Первое немецкое исполнение состоялось в Городском театре в Гамбурге 22 октября/3 ноября 1880 года [там же, 55, 212] под управлением автора (через 11 лет там же за дирижерский пульт с этой оперой встанет Густав Малер!). «Моя опера «Демон» исполнялась здесь с блестящим успехом и лучше, чем в Петербурге и Москве», — писал Рубинштейн [там же, 55]. Опера шла также в Кёльне (1882), Кёнигсберге (1883), Шверине (1884) [там же, 60, 70, 78]. Публикация партитуры по второму автографу в издательстве Зенфа (V. Senff) в Лейпциге с текстом на немецком языке имела место значительно позже⁹. Пока мы не можем однозначно утверждать, по какой партитуре дирижировал Густав Малер в Вене. По всей вероятности, это был экземпляр с немецким текстом.

Письмо II, подписанное Малером, носит благодарственный характер. Особую признательность Густав Малер выразил князю Сергею Михайловичу Волконскому (1860–1937, внук декабриста), который незадолго до этого, в июле 1899 года, был назначен Директором Императорских театров¹⁰. Располагая

⁹ Пользуемся случаем выразить благодарность Н. О. Власовой за консультацию и О. А. Бобрик за помощь в работе с оркестровым материалом оперы «Демон».

¹⁰ Напомним, что после эмиграции в 1921 году князь Волконский стал Директором русской консерватории в Париже.

необходимыми возможностями, он смог помочь директору Императорской оперы в Вене, направив его поиски в нужную сторону.

Загадка «Демона», которую хотел разгадать Густав Малер, до сих пор остается камнем преткновения для дирижеров, исполняющих эту оперу. В наши дни они решают вопрос о сомнительном там-таме — чугунной доске — колотушке и других предметах звукоизвлечения на свой страх и риск. Партитуры не сохранили этих дирижерских решений, вероятно, весьма далеких от аутентичности. Одно из них — передать удары загадочного била в оркестр, оставив сцене телодвижения Сторожа. Ответ О. О. Палечека Густаву Малеру мог бы оказаться исключительно актуальным для постановок оперы Антона Рубинштейна. Остается надеяться, что в будущем неутомимый исследователь найдет неизвестное письмо в венских архивах.

*Инна Барсова
5 февраля 2010 года*

II. ПРОДОЛЖЕНИЕ, НА КОТОРОЕ НЕЛЬЗЯ БЫЛО РАССЧИТЫВАТЬ НАВЕРНЯКА... ПИСЬМО ОСИПА ПАЛЕЧЕКА

В то самое время, когда Инна Алексеевна Барсова работала над настоящей статьей, у меня была возможность на месте выяснить некоторые детали венской постановки «Демона» под управлением Густава Малера. Главный из вопросов касался, конечно, письма О. О. Палечека, которое Малер получил из Петербурга: не найдется ли оно в венских собраниях?

Письма, отправленные Малеру на его служебный адрес в Вене, попадали в канцелярию Дирекции Придворного оперного театра, а потому сохранились в составе огромного фонда Венской оперы, который находится сейчас в Австрийском государственном архиве¹¹. Уже несколько десятилетий этот фонд привлекает внимание исследователей жизни и деятельности Малера. Первым среди них нужно назвать Франца Вильнауера, в 1979 году опубликовавшего книгу «Густав Малер и Венская опера» [7]. В ней он привел богатые сведения, почерпнутые из бумаг Придворного театра и касающиеся в основном дирижерских выступлений Малера, его служебных обязанностей и взаимоотношений с вышестоящими инстанциями. С тех пор появилось множество других работ, в которых учтены материалы фонда и опубликованы отдельные хранящиеся в нем эпистолярные документы. Впрочем, далеко не всё из деловой переписки Малера удостоилось внимания. На то есть, по меньшей мере, две причины. Первая заключается в том, что корреспонденция директора Придворной оперы в значительной своей части носит сугубо административный характер, а значит, представляет интерес для изучения не столько деятельности Малера, сколько театральных будней.

¹¹ Österreichisches Staatsarchiv. Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA). Oper.

Другим препятствием для научного освоения этих документов служит и чисто внешнее обстоятельство: подробной описи фонда Венской оперы не существует. Если не знать, что именно желаешь найти, приходится просматривать бесчисленное множество бумаг только лишь для того, чтобы получить хотя бы самое общее представление о содержании огромного фонда.

Но стоит сосредоточить внимание на каком-либо заранее известном событии (в нашем случае — постановке оперы «Демон»), а также воспользоваться, пусть и не слишком детальными, указателями, которые сами делопроизводители Придворной оперы составляли к документам каждого года, как поиск значительно облегчается. Сведения, которые изложила Инна Алексеевна Барсова, заставляли искать письмо Палечека среди документов, относящихся к постановке оперы Рубинштейна в 1899 году.

Эти документы в делах 1899 года объединены под номером 467¹². В общей сложности здесь находятся 16 единиц (без нумерации; крайние даты: 19 августа — 4 октября). Речь в них идет о стоимости постановки, командировочных расходах, цензуре, переговорах с издателем Б. Зенфом, присылке для ознакомления оркестровых голосов из Гамбургского городского театра, планировавшейся, но не состоявшейся поездке Малера в Дрезден, где он собирался присутствовать на тамошней постановке «Демона» под управлением Эрнста фон Шуха¹³.

К счастью, сохранилось здесь и письмо О. Палечека от 16/28 сентября 1899 года (вместе с конвертом), а также черновики обоих писем Малера.

Письмо Палечека написано на двойном листе, текст расположен только на лицевых сторонах обоих полулистов. Перед текстом письма служащий канцелярии Придворной оперы проставил номер дела, к которому оно отнесено, а также штамп с датой поступления письма в канцелярию — 11 октября 1899 года.

Отвечая Малеру, Палечек, как и ожидалось, пишет об исполнении партии «там-тама» в начале третьего действия и даже сопровождает свои объяснения четким, с ясными деталями, рисунком (см. ил. 9 на с. 20–21).

Hohe K. Und K. Direction!

Im Auftrage Seiner Erlaucht des Fürsten Wolkonsky, Directoren der Kaiserlichen Theater zu Petersburg und Moskau, habe ich die Ehre der Hohen Kais. und Kön[i]g. Direction des Hofopertheaters zu erklären, daß das Instrument, welches der alte Diener in der Oper „Dämon“ schlägt, eine gewöhnliche Platte vom Gußeisen ist, und auf der Bühne, unweit von der Klostermauer auf einem Holzpfeiler befestigt, steht. — Der Klang der Platte hat zur Musik keinen Bezug.

Der alte Diener stellt im le[t]zten Acte der Oper den Nachtwächter vor; durch das Schlagen, mit zwei hölzernen Hämmern — giebt er den Bewohnern des Klosters Zeichen, daß er Wache hält.

¹² HHStA. Oper. Akten. Karton 144. Z. 467/1899.

¹³ Документы, касающиеся «Демона», хранятся и под другими номерами в фонде Венской оперы. К обсуждаемому в переписке Малера и Палечека вопросу они отношения не имеют.

Länge 71 Sent.

Breite 17 1/2 "

Dicke 1 1/2 "

[рисунок]

19

Der hohen K. und K. Direction
ganz ergebenster

Jos. Paletschek

Regisseur der Kaiser. Oper zu S.Petersburg
Petersburg am 16/28 Sept. 1899.

Перевод:

Высокочтимая И[мператорская] и К[оролевская] Дирекция!

По поручению Его Сиятельства князя Волконского, директора петербургских и московских Императорских театров, я имею честь сообщить высокочтимой Имп[ераторской] и Кор[олевской] Дирекции Придворного оперного театра, что инструмент, в который ударяет старый слуга в опере «Демон», представляет собой обыкновенную плиту литого железа и размещается на сцене недалеко от монастырской стены, закрепленный на деревянной опоре. — Звук этой плиты с музыкой никак не соотносится.

В последнем акте оперы старый слуга представляет ночного сторожа; ударами, наносимыми двумя деревянными колотушками, он подает обитателям монастыря знак, что несет вахту.

Длина 71 сантиметр.

Ширина 17 1/2 "

Толщина 1 1/2 "

[рисунок]

Высокочтимой И[мператорской] и К[оролевской] Дирекции
всецело преданный

Иос. Палечек

Режиссер Имп[ераторской] оперы в С.-Петербурге
Петербург, 16/28 сент. 1899.

Конверт с пометкой «заказное» содержит адрес: «Вена / Wien / An die / K. und K. Direction / des / Kais. und König. Hof-Operntheaters / in / Wien»; на обороте адрес отправителя: «О. Палечек / Могилевская д. № 20 / кв. 19.»; штемпели имеются только российские, на всех: «С. Петербург / 16.IX.1899».

Значение этого письма как источника достоверных сведений об исполнении спорного места в практике музыкального театра конца XIX века не нуждается в пояснении — об этом ясно сказано в заключении написанного И. А. Барсовой раздела.

Что же касается черновики обоих писем Малера, они набросаны рукой его секретаря Алоиза Пржистаупинского и завизированы Малером¹⁴. В первом из

¹⁴ Черновой текст первого письма от 23 сентября 1899 года записан на отдельном бланке, какие использовались в делопроизводстве Придворной оперы. Текст второго письма Малера от 4 октября набросан в самом письме Палечека, на свободном обороте л. 1.

Z: 464
1899.

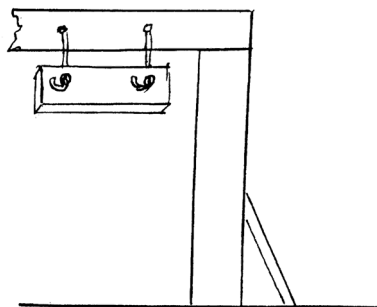
Hohes K. und K. Direction!

Im Auftrage Seiner Erlaucht des Fürsten
Wolkonsky, Directoren der Kaiserlichen Theaters
zu Petersburg und Moskau, habe ich die Ehre
der Hohem Kais. und Königl. Direction des
Hofoperntheaters zu erklären, daß das Instru-
ment, welches der alle Diener in der Oper
„Dämon“ schlägt, eine gewöhnliche Platte
von Gipsstein ist, und auf der Bühne, unweit
von der Klostermauer auf einem Holzpfiler befestigt,
steht. — Der Klang der Platte hat zur Musik
keinen Bezug.

Der alle Diener stellt im letzten Acte der
Oper den Nachwächter vor; durch das Schla-
gen, mit zwei hölzernen Hämmern —

gibt er den Bewohnern des Klosters Zeichen,
dass er Wache hält.

Länge 71. Cent.
Breite $17\frac{1}{2}$ "
Dicke 12 "



Der hohen K. und K. Direction

ganz ergebenster

Job. Paletschek

Regisseur der Kaiser. Oper zu
St. Petersburg

Petersburg am $\frac{16}{28}$ Sept. 1899.

Ил. 9. Письмо О. О. Палечека от 16/28 сентября 1899 г.

них, где, собственно, и излагается суть вопроса, имеется, кроме того, и собственноручная правка Малера. Конечно, именно он, как дирижер будущей постановки, сделал следующую вставку — уточнение об интересовавшем его фрагменте оперы¹⁵: «там-там, в который ударяет старый слуга в третьем акте». Получается, что в первоначальном тексте, написанном секретарем, речь шла о там-таме в опере «Демон» вообще, а это, конечно же, неверно. Далее Малеру принадлежит формулировка «а также сообщили мне адрес, где можно было бы получить подобный там-там», которой он заменил прежнюю, зачеркнутую и не поддающуюся прочтению. Черновой текст второго, благодарственного письма никаких сделанных рукой Малера корректур не содержит.

Остается сказать о нотном материале венской постановки «Демона», хранящемся сегодня в музыкальном отделе Австрийской национальной библиотеки¹⁶.

Как и предполагалось, Малер дирижировал по партитуре с немецким текстом, изданной Б. Зенфом в Лейпциге¹⁷, — точно такой же, фрагмент которой приведен выше в ил. 2, 6. У Зенфа были приобретены также печатные оркестровые голоса¹⁸ и клавираусцуги¹⁹.

В интересующем нас месте никаких рукописных пометок, уточняющих исполнение партии «там-тама», обнаружить не удалось, хотя и партитура, и оркестровые голоса, и клавираусцуги испещрены карандашными пометками, по большей части самого Малера (это — тема для отдельной работы). Напрашивается лишь один вывод: Малер в точности последовал указаниям Палечека и полностью предоставил дело исполнителю партии Старого слуги (сторожа). Именно поэтому ни в партитуре, ни в партиях ударных никаких особых указаний не требовалось.

В пользу того, что Малер последовал советам, полученным из Петербурга, можно привести еще один косвенный аргумент. Это разрыв в целую неделю между получением письма Палечека (не позднее 4 октября — даты ответного послания Малера) и тем днем, когда письмо поступило на хранение в канцелярию Придворной оперы (11 октября — дата на упоминавшемся канцелярском штампе). Как показывает сравнение с другими материалами фонда Венской оперы, такой временной разрыв вовсе не типичен. Можно предположить, что прежде чем отдать письмо в канцелярию, Малер передавал его в мастерскую, где по рисунку Палечека должны были изготовить требовавшийся инструмент.

Даниил Петров
16 февраля 2010 года

¹⁵ В последующих цитатах правка Малера выделена курсивом.

¹⁶ Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB). Musiksammlung. Материалы, которые попали в это собрание из библиотеки Венской оперы, имеют шифры, начинающиеся с аббревиатуры ОА (Opernarchiv).

¹⁷ ÖNB. Musiksammlung. Sign. OA. 1272.

¹⁸ ÖNB. Musiksammlung. Sign. OA. 444.

¹⁹ ÖNB. Musiksammlung. Sign. OA. 2538 / 1–5. Под этим шифром хранятся пять клавираусцугов. Еще один экземпляр, также имеющий отношение к венской постановке «Демона» 1899 года, поступил в ÖNB из личной библиотеки Анны фон Мильденбург — исполнительницы партии Тамары (Sign. MS 67366 Mus.).

Использованная литература

1. *Ахметшина З. М.* О. О. Палечек. Жизнь и творчество // Малоизвестные страницы истории консерватории: альманах. Вып. II. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2001. С. 24–30.
2. *Пружанский А. М.* Отечественные певцы. 1750–1917: словарь. В 2 ч. Ч. 1. М.: Советский композитор, 1991. С. 388–389.
3. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: в 3 т. Т. 1 / Сост., текстологич. подготовка, коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. М.: Музыка, 1983. 215 с.
4. *Яковлев М. М.* Палечек // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 4 / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стб. 163–164.
5. *Blaukopf K.* Mahler. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten / Mit Beiträgen Zoltan Roman. Wien: Universal Edition, 1976. 276 S.
6. *Täuschel A.* Anton Rubinstein als Opernkomponist. Berlin: Ernst Kuhn, 2001. 295 S.
7. *Willnauer F.* Gustav Mahler und die Wiener Oper. Wien, Munchen: Jugend und Volk, 1979. 314 S.

Сергей ЛЕБЕДЕВ

О МЕТОДЕ И СТИЛЕ РАННЕГО БОЭЦИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ «МУЗЫКИ» И «АРИФМЕТИКИ»)

Историю подлинной науки сегодня воспринимают, изучают и преподают как историю оригинальных научных концепций. Одного только слова «компиляция», кажется, теперь достаточно для негативной характеристики научной работы. Однако в оппозиции «подлинная наука — компиляция», в целом справедливой, мне видится некоторая уязвимость, а именно: в ней нивелируется отличие корыстной и халтурной компиляции от компиляции бескорыстной и добросовестной. Объяснять, что такое корыстная компиляция, думаю, не нужно. Добросовестной компиляцией я называю работу по собиранию и истолкованию лучших чужих идей и открытий с бескорыстной целью их сохранения и популяризации среди современников и *sub specie aeternitatis*¹ (например, в математике — дать упрощенные доказательства теорем, которые открыты и впервые доказаны другими).

Чем более проникателен и талантлив автор компиляции (если только позволено говорить о «таланте» компилятора), тем лучше он захватывает в свою работу ценные идеи, понятия, вплоть до исторических анекдотов и отдельных метких терминов. Отсюда первый парадокс компиляции: многие долгоживущие сущности и предметы, которые консенсус интеллектуалов считает «всеми известными» и «само собой разумеющимися», впервые регистрируются именно в компилятивных работах. Как часто мы пользуемся готовым знанием, совершенно не задумываясь о том, кому мы этим знанием обязаны. Даже в солидных энциклопедических статьях мы обычно находим тривиальное изложение предмета, которое не сопровождается историческими экскурсами, либо такие экскурсии только спутывают и не дают желаемой глубины обзора². Когда же мы

Лебедев Сергей Николаевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник НИЦ методологии исторического музыкознания

пытливо ищем ответ на вопрос «кто первый сказал» непосредственно в старинных источниках, первым зачастую оказывается проницательный компилятор.

Оригинальный автор — именно в силу своей оригинальности — как правило, остается непонятым обществом, признание его самобытности приходит через поколения. Компилятор же, напротив, не стремится к оригинальности, не опрокидывает основы науки; его роль скромнее — низвести заемную гениальность до положения общепринятого знания. А если это добросовестный и проницательный компилятор, то он способен среди чужих достижений отобрать самые значительные, перевести их в формат дидактического пособия и, наконец, изложить на родном языке своей «среднестатистической» аудитории просто и ясно. Отсюда второй парадокс: хорошая компиляция лучше удерживается в бурной истории человечества, чем иное поражающее воображение оригинальное исследование.

В своих первых научных сочинениях, посвященных арифметике и музыке³, Боэций не ставил перед собой задачу создать новаторское учение. Его задача совсем в ином: сохранить лучшее из того, что написали античные философы, и ассимилировать их знания в латинской среде — для своих современников и потомков Вечного города. Ни в его методе, ни в форме, ни в стиле в целом, ни в языке в частности не отмечается ревизионистских амбиций; наоборот, амбиция в том, чтобы чужие мысли изложить доходчиво и точно, сопровождая их ради большей ясности собственными толкованиями. По всем этим параметрам «Музыка» Боэция вполне подходит под определение добросовестной компиляции, но еще вернее, пожалуй, ее можно охарактеризовать как дидактическую сумму, то есть, в нашем случае, систематическое упрощенное изложение различных античных источников и приведение их — в соответствии с дидактическим намерением — к образу общеупотребительной (тогда это означало «латинской») теории музыки.

Многочисленные комментаторы Боэция последних двух столетий внимательно исследовали его труды, пытаясь запротоколировать всё, что в них есть своеобразного, любопытного и странного. В этих комментариях нередко встретишь фразы вроде «автор приписывает это утверждение / рассуждение / доказательство авторитету N, но у N этого утверждения нет, либо оно до нас не дошло / означает совершенно иное / возможно, никогда не было сделано», такой-то термин или такое-то понятие Боэция «не отмечается ни в одном из доступных нам античных текстов» и т. п. Из такой регистрации, конечно, еще не следует вывод об оригинальности автора, так что если читателю непременно требуется оригинальное учение, то в юношеских работах Боэция искать его явно не стоит. Но если современный читатель, воспитанный на шедеврах новоевропейской позитивистской науки, готов чуть пересмотреть свой привычный «модус обзора» и взглянуть на историю науки, так сказать, с высоты птичьего полета, тогда он согласится со мной, что *sub specie aeternitatis* вообще-то не так уж важно, у кого именно заимствовал Боэций то или иное рассуждение, тот или иной

¹ «С точки зрения вечности» (лат.).

² Например, см. статьи «Comma», «Modulation», «Monochord», «Schisma», «Sequence», «Transposition» в авторитетной англоязычной энциклопедии «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» [1].

³ Имеются в виду его трактаты «Основы музыки» и «Основы арифметики», на которые я дальше ссылаюсь как на «Музыку» и «Арифметику», в полном соответствии с тысячелетней традицией их именования в трудах средневековых и ренессансных авторов.

термин. Решающим обстоятельством остается то, что именно у Боэция данное рассуждение и данный термин является в первые на латинском языке — языке науки средневековой Европы, а в некоторых случаях — и впервые в истории. С этой точки зрения даже его начальные труды — благодатный материал для всевозможных замечательных наблюдений и мощных научных обобщений. Но это дело будущего. А пока представлю краткий перечень «первых сущностей» (первые латинские свидетельства в этом списке отмечены звездочкой), которые мне удалось зарегистрировать в «Музыке» и «Арифметике» Боэция:

- троичное деление музыки на «мировую» (она же гармония сфер), «человеческую» (гармония в человеке) и «инструментальную» (музыкальная гармония, которая создается деятельностью человека) (I, 2)⁴;
- иерархически построенное учение о трех родах музыкальной деятельности; на вершине иерархии находится «музыкант» (*musicus*) — философ-пифагорец, способный познать разумные (т. е. числовые) основания музыки (I, 34);
- учение о «двояких» видах консонанса (кварты, квинты и октавы), из которого выводится учение о ладах (= ладовых звукорядах) (IV, 14);
- полный расчет двухоктавного монохорда (Полной системы греков) во всех трех родах мелоса (IV, 5–13);
- свидетельства Никомаха (из неназванного его труда о музыке, который до нас в оригинале не дошел, в т. ч. его теория консонансов, см. I, 31–32; II, 20);
- свидетельства Филолая, в т. ч. термины «схизма» и «диасхизма», а также расчет этих микроинтервалов (III, 5; III, 8);
- Лакедемонский декрет о Тимофее Милетском (I, 1.13–15); о нем известно из разных греческих и римских источников (в основном немзыкальных), но полный текст — только у Боэция;
- иерархия консонансов по Евбулиду и Гиппасу (II, 19);
- свидетельство Альбина (I, 26);
- свидетельство о «Гармонике» Птолемея* (изложению и обсуждению ее первых глав посвящена вся Пятая книга «Музыки»);
- свидетельство о «Разделении канона» Евклида* (перевод и комментарий; IV, 1–2);
- полная классификация «родов» числового неравенства* — кратный (*multiplex*), сверхчастичный (*superparticulare*), сверхчастный (*superpartiens*),ратно-сверхчастичный (*multiplex superparticulare*) иратно-сверхчастный (*multiplex superpartiens*) (I, 4; Arithm. I, 22);
- терминологическая система для всех типов рациональных числовых отношений, пропорций и средних* (I, 4; II, 12–14; Arithm. I, 23–24 et passim);
- греческая система нотации* (по Алипию; IV, 3–4);
- термин «комма» и расчет коммы* (в позднейшей музыкальной науке получила название «Пифагоровой»; II, 31);
- термин «аптома» и расчет аптомы* (II, 30).

⁴ В данной статье приняты сокращенные ссылки на квадравиальные труды Боэция. Одни только цифры (без заголовка) указывают на «Музыку», например, II, 31.8 означает ссылку на кн. II, гл. 31, абзац 8 в этом трактате. Если слово или словосочетание проходит в «Арифметике», тогда добавлено сокращение «Arithm.», например, Arithm. I, 1.10. Неоднократные вхождения разделены точкой с запятой.

Подлинное исследование предполагает ограничительное и последовательное применение терминов. Строгость терминопотребления не зависит от того, устанавливает ли их ученый впервые (порождая неологизмы) или, единожды приложив усилие по ограничению смыслового поля, использует уже известные слова (традиционализмы). С такой задачей может справиться только автор сильной и оригинальной концепции. Для компилятора же, в силу самой его компилятивной установки, последовательное употребление чужих терминов чрезвычайно затруднительно, практически невозможно. Чтобы точнее оценить ранние труды Боэция с точки зрения их компилятивности или, наоборот, оригинальности, важно рассмотреть вопрос о том, каким именно образом он ассимилирует греческие термины, ведь именно они составляют логический арсенал и методологический инструмент науки, которую Боэций постановил увековечить.

В самом широком плане можно выделить четыре способа (или приема) усвоения греческой специальной лексики:

- 1) транслитерация;
- 2) грецизм (название этого способа условно; я имею в виду транслитерации с некоторыми грамматическими формами — чаще греческими, реже латинскими);
- 3) морфологическая передача⁵;
- 4) латинские переводы разного вида: (а) кальки, (б) неологизмы и (в) собственно переводы (семантические аналоги).

Как мы покажем, эти четыре способа (переводческих приема), охватывающие, так сказать, весь представимый «диапазон ассимиляции» от простого переписывания латиницей греческих слов до полноценных и продуманных латинских переводов, присутствуют и в исследуемых работах Боэция. Только изредка встречаются термины, которые автор вставляет в свой текст в их оригинальном написании; впрочем, не бывает, чтобы они были оставлены *ut jacet*, совсем без какой-либо латинской передачи⁶. Кроме того, вслед за передачей Боэций дает и свое толкование иноязычным словам. Внедрение оригинального термина обычно происходит так:

⁵ Морфологической передачей в технике перевода называется транслитерация иноязычного слова с последующим приспособлением результата транслитерации к морфологии родного языка (для удобства склонения, спряжения, изменения по родам и числам и т. д.). Например, для подвижных и неподвижных ступеней (струн) греческого тетрахорда Ю. Н. Холопов предложил морфологические передачи оригинальных (взятых непосредственно из трактатов о музыке) слов: «кинумены» и «гестоты» (единственное число — «кинумена», «гестота»). При этом в первом случае основой русского слова послужила основа (далее подчеркнута) греческого *активного перфектного* причастия *ἑστῶς* (род. п. *ἑστῶτος*; стоящий, устойчивый, стабильный, от глагола *ἵστημι* — ставить; быть устойчивым, твердым), а во втором — *медно-пассивного* причастия *настоящего времени* *κινουμένου* (от глагола *κινέω* — двигать, сдвигать с места, перемещать, — известного всем читателям по словам «кино», «кинетический» и т. п.). К греческим основам современный ученый добавил русские окончания женского рода (думаю, потому, что по-русски и «ступень» и «струна» — слова женского рода), с помощью такой морфологической передачи запустив в русский мир вполне удобные (грамматически и сонорно) неологизмы.

⁶ Исключения составляют термины, которые попадают в Лакедемонском декрете о Тимофее Милетском. Боэций размещает этот Декрет в своем учебнике как своего рода исторический документ. Этот подход отчетливо виден в его стремлении оставить текст, если можно так выразиться, в «палеографически» точном виде и без перевода. Русский перевод Декрета и научный комментарий к нему см. в моей статье [4].

Рассмотрим теперь разновидности голоса. Всякий голос бывает либо *συνεχής*, то есть слитный, либо *διαστηματική*, то есть выдержанный в интервалах⁷.

Рассмотрим теперь типичные способы ассимиляции более подробно. Легче всего этот процесс наблюдать в терминах числовых отношений (грамматически — прилагательных). Частота их употребления весьма велика — не будем забывать, что, помимо чисто «математической» семантики, такие прилагательные у пифагорейцев используются и как эрзац специфически музыкальной терминологии. Так, для обозначения целого тона (*tonus*) пифагорейцу достаточно было сказать «сверхосмина» (*sesquioctava*; подразумевается *proportio sesquioctava* — сверхосминное отношение), для октавы (*diapason*) — «двойная» (*dupla*, подразумевается *proportio dupla* — двойное отношение); «сверхтретний интервал» (*intervallum sesquitercium*) — то же, что кварта; «полуторный» (*sesquialterum*) — квинта, и т. д.

В «Арифметике» и в «Музыке» они регистрируются в двух формах — (1) морфологической передачи и (2) латинского перевода. Для статистики словоупотребления я выбрал три ходовых отношения: *epitritus/sesquitercius*, *hemiolius/sesquialter*⁸ и *epogdous/sesquioctavus*:⁹

	Арифметика	Музыка
<i>epogdous</i>	4	1 (II, 16)
<i>sesquioctavus</i>	0	64
<i>epitritus</i>	4	1 (I, 10)
<i>sesquitercius</i>	65	101
<i>hemiolius</i>	3	0 ⁹
<i>sesquialter</i>	85	100

Из таблицы видно, что морфологические передачи *epogdous*, *epitritus*, *hemiolius* греческих прилагательных (соответственно) *ἐπόγδοος*, *ἐπίτριτος* и *ἡμιόλιος*, которые еще встречаются в «Арифметике», почти полностью исчезают в «Музыке», уступая место исконным латинским словам с приставкой *sesqui-*. Например, для сверхосминного отношения прилагательное *sesquioctavus* в «Арифметике» не используется вовсе, а в «Музыке» — 64 раза. И наоборот, архаическая форма *epogdous* в «Музыке» используется только единожды, в то время как в «Арифметике» проходит 4 раза. На мой взгляд, это может означать только одно: ходовая терминология для отношений чисел, скопированная у Никомаха¹⁰,

⁷ Nunc vocum differentias colligamus. Omnis vox aut *συνεχής* est, quae continua, aut *διαστηματική*, quae dicitur cum intervallo suspensa (I, 12).

⁸ В орфографии Боэция это прилагательное выглядит именно так — *sesquialter*, в то время как в классический период (в комментарии Цицерона на «Тимей» Платона и в «Архитектуре» Витрувия) оно встречается только в форме *sesquialter*.

⁹ В «Музыке» этот термин встречается только для описания полуторной («гемиольной») хроматики Аристоксена, вне связи с терминологией числовых отношений.

¹⁰ «Арифметика» Боэция представляет собой перевод (с толкованием и интерполяциями)

в «Музыке» лучше ассимилирована, прочнее включена в родной «латинский» обиход. Это простое наблюдение позволяет предполагать определенный промежуток времени (возможно, год или два — точнее сказать нельзя) между датой создания «Арифметики» и датой создания «Музыки», — трудов, которые консенсус исследователей Боэция обычно полагает написанными в одно и то же время.

В транслитерации даны названия главных консонансов — октавы (*diapason*; от греч. διὰ πασσῶν), квинты (*diapente*; διὰ πέντε) и кварты (*diatessarion*; διὰ τεσσάρων)¹¹. Освященные греческой традицией, эти латинские существительные Боэций не склоняет и не изменяет по числам. Транслитерированы и названия всех струн (ступеней) Полной системы, например, *trite diezeugmenon enarmonios* — энгармоническая трита отделенных (IV, 13); *hypaton enarmonios* — энгармоническая [лихана] низших, *hypaton chromaticae* — хроматическая [лихана] низших (IV, 3). По всему тексту «Музыки» Боэций упорно держится именно такого, архаичного, способа передачи, несмотря на то что некий Альбин, как подтверждает сам Боэций, перевел названия «струн» на латынь:

Альбин же имена струн перевел на латынь таким образом, что *hypatae* у него называются «главными», *mesae* «средними», *synemmenae* «соединенными», *diezeugmenae* «отделенными», *hyperboleae* «высшими». Но не будем задерживаться на чужом труде (I, 26)¹².

Названия струн ассимилированы крайне незначительно. Лишь для отдельных автор применяет падежные формы, причем только греческие — винительный (*triten, neten, mesen, etc.*) и родительный (*trites, netes, meses*). Названия тетрахордов (в родительном падеже множественного числа — *diezeugmenon, meson, hypaton*) передаются неизменно транслитерацией.

Среди грецизмов с частичным сохранением греческой морфологии прилагательные *emmeles* — эммелический (пригодный для мелодии звук; I, 8; V, 11; V, 12), *ekmeles* — экмелический (соответственно, не пригодный для мелодии; V, 11); существительные *mathesis* — матесис¹³ (Arithm. Praef. 4; Mus. I, 1.4), *diesis* — диеса¹⁴ (I, 21; I, 23 et passim), *apotome* — апотома¹⁵ (II, 30; III, 5 et passim). Сюда же следует отнести грецизм *melos* — мелодия (I, 1; IV, 3; V, 6; V, 11), существительное среднего рода второго склонения, в парадигме которого необычно смешались греческие

труда «Введение в арифметику» Никомаха из Герасы (II в. н. э.).

¹¹ Для удобства русского языка приходится передавать их привычными количественными латинскими числительными, хотя такая специфическая номенклатура родилась значительно позже Боэция, в эпоху расцвета многоголосной музыки (регулярное употребление латинских имен интервалов — только с XIII века), когда теоретики стали отсчитывать интервалы от некой исходной точки, чаще всего от тенора (например, *quarta vox* = четвертая ступень).

¹² Помимо этого места, загадочный Альбин (Albinus) упоминается в трактате Боэция еще раз — в I, 12. Ничего другого об ученом музыканте Альбине не известно. С точки зрения метода в целом примечательно, что на труде латинянина Боэций «задерживаться» не желает, в то время как исследованию теории греков — Птолея, Аристоксена, Никомаха и других — посвящены многие страницы его «Музыки».

¹³ Греческое название цикла четырех математических наук, то же, что Боэций назвал «квадривием» (*quadruvium, quadrivium*).

¹⁴ Малый пифагорейский полутон (первое значение термина) и четвертитон в энгармоническом роде мелоса (второе значение).

¹⁵ Большой пифагорейский полутон, которому соответствует отношение 2187/2048.

и латинские падежные формы (у Боэция встречаются только dat. sg. *melo* [I, 8] и gen. pl. *melorum* [I, 21]).

Наиболее представительную группу терминов образуют морфологические передачи. Таковы все существительные среднего рода, образованные сочетанием двух греческих слов — числительного и «струны» (греч. χορδή): *monochordum* — монохорд (I, 27; III, 16; IV, 5 et passim), *tetrachordum* — тетрахорд (I, 15; I, 20 et passim), *pentachordum* — пентахорд (IV, 8; IV, 13), *eptachordum* — гептахорд (I, 20), *octachordum* — октахорд (I, 20; V, 14), *enneachordum* — эннеахорд¹⁶ (I, 20); обозначения некоторых интервалов: *triemitonium* — триполутон¹⁷ (I, 23), *ditonus* — дитон¹⁸ (I, 21; I, 23; IV, 6), *limma* — лимма¹⁹ (II, 28), *schisma* — схизма (III, 8); *diaschisma* — диасхизма (ibid.), этнонимов ладов: *dorius*, *lydius*, *phrygius*, *mixolydius* — дорийский, лидийский, фригийский, миксолидийский, а также их «гипо»-разновидности (*hypodorius* etc.; I, 1.7; IV, 15–16); другие музыкальные термины, в том числе *musicus* — ученый музыкант, «музикус»²⁰ (I, 34 et passim), *armonica* — гармоника (наука о гармонии; I, 15; V, 2 et passim), *armonicus* — гармоник (ученый, который занимается гармоникой в указанном смысле; V, 3), *auloedus* — авлет (I, 34), *citharoedus* — кифаред (ibid.), *magada* — порожек²¹ (от греч. μαγάς) и т. д.

Для обозначения лада (= ладового звукоряда²²) в дефинитивной части Боэций приводит три слова, которые ясно представляет как синонимы — *tonus*, *tropus*, *modus* (IV, 15). Первые два — морфологические передачи греческих τόνος и τρόπος — он, однако, в дальнейшем не использует, предпочитая им латинский перевод (слова τρόπος) — *modus*. Можно только гадать о причине, по которой Боэций, добросовестно стремясь усвоить научный аппарат греков, принял, тем не менее, решение в пользу родного слова. Форма *tropus*, как кажется, по соображениям «латинского» удобства тоже вполне годилась. Что же касается *tonus*, возможно, автор «Музыки» отказался от него потому, что *tonus* занят другим значением — целого тона²³. Так или иначе, выбор, сделанный Боэцием, — тот самый случай, когда внешне неприметное решение компилятора определяет многолетнюю научную традицию — оно легло в основу практически всех позднейших европейских учений о ладе, вплоть до «модальных» концепций наших дней.

Рассмотрим теперь другие примеры техники латинского перевода, в которой Боэций демонстрирует разнообразие и изобретательность. Для расхожего греческого διάστημα используются два латинских слова: калька *distantia* и близкий семантический аналог *intervallum* (passim). Для обозначения монохордной линейки применяется слово *regula* (IV, 5.1; IV, 18.1 et passim), представляющее собой кальку

¹⁶ Струнный щипковый инструмент из одиннадцати струн (ср. «додекахорд», двенадцати-струнный инструмент, известный всем по названию трактата Глареана).

¹⁷ Этот интервал более известен читателю под позднейшим именем малой терции.

¹⁸ Пифагорейский дитон — интервал, состоящий из двух целых тонов ($9/8 \times 9/8$), соответствует отношению 81/64.

¹⁹ Малый пифагорейский полутон, соответствует отношению 256/243.

²⁰ О важнейшем у Боэция термине *musicus* подробно см. в моей статье [2].

²¹ Элемент конструкции струнного инструмента — неподвижная подставка, ограничивающая натянутую струну.

²² Другие категории и функции лада (помимо звукоряда) в учении Боэция не обсуждаются.

²³ Делению целого тона (который, как известно, находится в отношении 9/8) пополам посвящены многие страницы «Музыки»; вообще, деление сверхчастичного отношения — одна из любимых тем пифагорейской ветви античной музыкальной науки.

греческого κανόν. При переводе Боэцием словосочетания μονόχορδος κανόν (однострунный канон²⁴) произошла любопытная перестановка: греческое прилагательное μονόχορδος стало существительным среднего рода (*monochordum*), а греческое существительное κανόν — согласованным с ним прилагательным (*regulare*). Последствия этой перестановки были знаменательны для всей средневековой (отчасти и более поздней) теории музыки, в которой учение о монохорде стало едва ли не обязательной частью научной проблематики.

В изложении Птолемея (V, 11–12) Боэций обнаруживает понимание различия между звуками одинаковыми по высоте и разновысотными, но тождественными в своей модальной функции (как в интервале октавы²⁵) и хорошо передает эту тонкость по-латыни: первые он обозначает как *unisonae* (однозвучные), а вторые как *equisonae* (равнозвучные).

Переводами греческих гестот и кинуменов — *voces stantes* и *voces mobiles* — обозначены постоянные (неподвижные, неперестраиваемые) и подвижные (перестраиваемые) ступени тетрахорда (IV, 13)²⁶. Пару неологизмов образуют другие переводы — прилагательные [*genus*] *spissum* / *non spissum* (V, 16), описывающие сжатие интервалов (в тетрахордах хроматических и энгармонического родов) или его отсутствие (в диатонике)²⁷. Классическое слово *constitutio* (калька греческого σύνθεσις) Боэций замечательно придумал распространить и на звукоряд Полной системы (IV, 15). *Consonantia* и *dissonantia* (традиционные латинские кальки греческих συμφωνία и διαφωνία), встречающиеся по всему тексту «Музыки», понятны читателю без перевода.

По тому, в какой степени ассимилировано то или иное заимствование, с осторожностью можно судить (а) об употребительности слова во времена Боэция и (б) о его новаторстве в рамках исследуемых текстов. Например, латинские слова «аптома» и «диеса», по-видимому, только входили в употребление²⁸, не были расхожими (в отличие, например, от тетрахорда). Возможно, потому они и склоняются по-латыни с использованием греческих падежных окончаний²⁹. А слово «комма», наоборот, к началу VI в. (когда была написана «Музыка») было уже полностью ассимилированным³⁰, потому и используется Боэцием как рядовое существительное 3-го склонения (как *poeta* или *schema*).

Непоследовательности терминопотребления в «Музыке» проявляют себя, в первую очередь, в том, что в отношении одного и того же понятия Боэций использует и грецизмы, и латинские слова. В подобных амбивалентных

²⁴ Напомню, что «канон» греки называли инструмент для измерения и слухового тестирования музыкальных интервалов. Боэций подробно описывает только однострунный канон, *monochordum regulare*, при том что существовали и многострунные каноны.

²⁵ Такие звуки Птолемей называет «гомофонами» (ὁμόφωνοι).

²⁶ Точно такие же латинские термины впервые регистрируются еще за пятьсот с лишним лет до Боэция, в труде «Об архитектуре» Витрувия (Archit. V, 4).

²⁷ В отечественных текстах это «сжатие» также описывается словом «пикнон» (или «пикн») и соответственно, роды именуются «пикнонными» и «апикнонными».

²⁸ Самое раннее вхождение греческого музыкального термина ἀποτομή отмечается в V в. (в комментарии Прокла на «Тимей» Платона). Более ранних, чем у Боэция, вхождений латинского термина *apothome* (*apothome*) не обнаруживается. Никаких доказательств знакомства Боэция с указанным текстом Прокла, разумеется, нет.

²⁹ Например, в род. п. ед. ч. *diesis* проходит в форме *dieseos*, а в вин. п. — *diesin*.

³⁰ Как немзыкальный термин, оно было в обиходе уже в классической риторике, где обозначало (например, в трудах Квинтилиана) наименьший отрезок речи.

случаях общая картина такова: грецизмы отмечаются изредка, а латинские термины — более систематично; при этом разные употребления, как правило, разнесены в разные главы или даже разные книги трактата. Причина этого, как мне кажется, в том, что компилятор использовал не один, а несколько оригинальных текстов — латинских и греческих — которые по каким-то причинам не дерзнул упорядочить, привести к единому знаменателю. Так, наряду с более часто используемым термином *consonantia* (298 вхождений), встречается *symphonia* (23 вхождения) — оба слова означают (общелексически) «благозвучие», или (терминологически) «консонанс». Слово «авлет» в Первой книге используется в гл. 34 в форме *auloedus* (передача греческого αὐλητής), и в той же книге, но в гл. 18, «авлетка» представлена родным латинским словом — *tibicina* (от *tibia* — аналога греческого αὐλός)³¹. Наиболее типичны подобные авторские колебания в прилагательных, используемых для числовых отношений (см. таблицу выше), что вполне естественно для «математического» трактата.

Иной природы, так сказать, «вынужденная» терминологическая непоследовательность — я имею в виду случаи, когда в самом латинском языке недостаточно лексических средств для проведения четкого терминологического разграничения, присущего оригиналу. Так, излагая Птолемея, Боэций не смог подыскать эквивалентную пару родных слов для передачи различия между греческими ψόφος (вообще всякий звук, в том числе грохот грома, волчий вой и т. п.) и φθόγγος (звук определенной высоты, предмет науки гармоника)³². Различие между ψόφος и φθόγγος, которое неукоснительно соблюдает Птолемей, выдержать в латыни невозможно: поэтому Боэций колеблется между *sonus* (звук, звучание) и *vox* (голос, звук, ступень звукоряда и т. д.).

Наконец, отмечаются случаи, когда по всему тексту слово употребляется последовательно, но изредка термину употреблению «сбивается». Так, по всей «Музыке» Боэций проводит различие терминов «отношение» и «пропорция»; для первого используется слово *proportio*, для второго — *proportionalitas*. Однако в тексте III, 1 все древнейшие (так называемые «контрольные») рукописи согласны в написании *proportio* — там, где по смыслу необходимо *proportionalitas*:

Между двумя числами сверхчастичного отношения, будь то наименьшие целые числа, разность которых составляет единицу, либо последующие [числа натурального ряда], никакое среднее число нельзя разместить таким образом, чтобы меньшее число так же относилось к среднему, как среднее относилось бы к большему, а именно как в геометрической пропорции³³.

³¹ То, что для Боэция *tibia* и *aulos* — синонимы, непосредственно следует из его текста: «Какова же слава или заслуга разума, может быть ясно уже из того, что представители других, так сказать, “телесных” ремесел берут свое название не от учения, а от инструментов. Например, “кифарад” от кифары, “авлет” от авлоса (*citharoedus ex cithara, auloedus ex tibia*), и другие [профессии] получают названия от соответствующих инструментов» (I, 34).

³² Точно такую же трудность испытывает и современный русский переводчик Птолемея и Боэция (в тех случаях, когда вслед за Боэцием необходимо провести описываемое лексическое различие). Англоязычным переводчикам в этом смысле легче: для φθόγγος и *vox* они используют слово *pitch*.

³³ *Inter duos enim numeros superparticularem proportionem continentes, sive illi sint principales, quorum est unitas differentia, sive posteriores, nullus ita poterit medius numerus collocari, ut, quam minimus proportionem tenet ad medium, eam medius teneat ad extremum, scilicet ut in geometrica proportione.*

Здесь, как мы видим, приходится переводить по смыслу, а не по тексту (словосочетание «геометрическое отношение» не имеет смысла). Учитывая то обстоятельство, что (а) во всех прочих случаях в «Музыке» слова *proportio* и *proportionalitas* употребляются совершенно единообразно в указанных значениях³⁴ и (б) термин *geometrica proportionalitas* (геометрическая пропорция) четко определен несколько ранее (в II, 12) самим Боэцием, справедливо, думаю, признать данную непоследовательность случайностью³⁵.

Еще один странный пример терминопотребления находится в V, 16. В этой главе кратко излагается учение о родах мелоса Аристоксена, причем в редакции Птолемея (как и вообще весь материал Пятой книги «Музыки»):

Итак, шесть видовых различий [не]смешанных родов по порядку таковы: одно — энгармонического [рода], три — хроматического, а именно, хроматического мягкого, хроматического полуторного и хроматического тонового, два оставшихся — диатонического мягкого и [диатонического] напряженного³⁶.

Как известно, у Аристоксена три рода мелоса с «оттенками» (такой оттенок рода Ю. Н. Холопов предложил называть словом «хроя»). Птолемей же, которому Боэций следует здесь почти дословно, пишет не об оттенках родов, а о шести различиях несмешанных родов: «[Аристоксен] делит тон либо на две равные части, либо на три, либо на четыре, либо на восемь. <...> С помощью этих частей тона он устанавливает различия шести несмешанных родов (ἀμιγῶν γένων): одно для энгармоники, три для хроматики — мягкой, полуторной, тоновой, и еще два для диатоники — мягкой и напряженной»³⁷. О смешении тетрахордов разных родов (одна разновидность структуры располагается выше разделительного тона, другая ниже него) Птолемей говорит дальше, в отдельном месте³⁸.

Все контрольные рукописи «Музыки» передают здесь «шесть различий смешанных родов» (*differentiae permixtorum generum sex*), при том что по смыслу здесь должно стоять «несмешанных» (*non permixtorum*). Даже если допустить мысль, что Боэций «просмотрел» отрицательную приставку греческого прототипа, он не мог упустить из виду дихотомическое изложение Птолемея, толкующего отдельно о чистых родах и отдельно — об их смешениях. Пропуск

³⁴ Всего слово *proportio* в «Музыке» проходит 389 раз, *proportionalitas* — 20 раз.

³⁵ Употребление *proportio* вместо *proportionalitas* встречается (трижды) и в более ранней «Арифметике» Боэция: *Si vero fuerint cybi, duas tantum habebunt medietates, <...> secundum geometricam scilicet proportionem* (II, 46.2). Здесь ошибка в латинском переводе еще более очевидна, что явствует из сравнения с Никомахом: <...> δύο μόνοι εὐρίσκονται ἀνάλογον μέσοι ὄροι κατὰ τὴν γεωμετρικὴν ἀναλογίαν (Nic. Arithm. II, 24.6). Гийомен в своем издании «Арифметики» Боэция не рискнул поправить ошибку рукописной традиции, но по-французски перевел, тем не менее, корректно: *seulement deux moyens proportionnels <...> selon la proportion géométrique* [7, 154]. В английском переводе Мази дает здесь тоже корректно *geometric proportion* [8, 173], как бы «не замечая» оригинала. Аналогично Гийомен поступает в II, 47.4 и в II, 54.6, где рукописи передают *arithmetica proportio*, *geometrica proportio*, при том что контекст (как и оригинал Никомаха) очевидно говорит о пропорции.

³⁶ *Fiunt igitur secundum hunc ordinem differentiae [non] permixtorum generum sex, una quidem enarmonii, tres autem chromatici, id est chromatici mollis et chromatici hemiolii et chromatici toniaei, duae vero reliquae diatonici mollis atque incitati.*

³⁷ Harm. I, 12. Перевод В. Г. Цыпина.

³⁸ В I, 16 и II, 15 «Гармоники». Боэциево изложение глав, где обсуждается смешение разных родов, до нас не дошло.

отрицания *non*, тем не менее, во всех надежнейших и древнейших источниках очевиден.

Два последних случая непоследовательности проще всего, разумеется, объяснить недостатками компиляции («теоретическое бессилие», половинчатый подход к ассимиляции чужого текста и смысла, неряшливость, поспешность, юный возраст автора и т. п. аргументы), но я предложил бы рассмотреть и другое допущение. Любому, кто пролистает контрольные рукописи «Музыки», бросится в глаза поразительная стабильность формальной структуры и самого текста трактата. Текстовые различия между рукописями за редчайшими исключениями незначительны и затрагивают лишь обычные случаи альтернативной орфографии³⁹. В большей степени разнообразие отмечается в графическом оформлении рукописей; впрочем, это разнообразие затрагивает диаграммы как таковые и мало что добавляет к пониманию иллюстрируемого ими «ученого» смысла. Напрощается простое объяснение такого положения дел: экспоненты древнейшей традиции, возможно, опирались на один и тот же (не сохранившийся) прототип, который по счастливой случайности уцелел в Темные века и попал в руки трудолюбивых галльских монахов⁴⁰. Из этого гипотетического прототипа «неправильности» в некоторых словах и словосочетаниях оригинала и были размножены в сохранившихся контрольных рукописях. Если принять эту гипотезу, то в исключительных случаях (подобно только что рассмотренным), возможно, стоит внести коррективы не только в новоязычный перевод, но и в латинский текст. В противном случае пытливый читатель все равно заметит расхождение перевода с оригиналом и будет недоумевать⁴¹.

Изданка переводчик меняет способ (прием) перевода даже в пределах одной главы, что усиливает впечатление типичной для компиляции частичности усвоенности чужого материала. Например, в IV, 3 Боэций проходит по всем ступеням Полной системы, чтобы дать для них (1) соответствующие обозначения в знаках нотации и (2) латинские переводы греческих названий струн. В этом каталоге одно и то же латинское слово *diatonos*, представляющее собой транслитерацию греческого прилагательного *διάτονος* (в данном случае женского рода), четырежды переведено на латынь как *extenta* (напряженная, растянутая — подразумевается «струна»), но единожды оставлено без перевода — *diatonos* (диатоническая).

Аналогичная странность наблюдается и в I, 20, где вместо ожидаемого «тетрахорд» (*tetrachordum*) Боэций вдруг дает *quadrichordum* — слово, которое означает то же самое, но первая часть его латинская, а вторая — адаптированная греческая. Хотя случаи подобных терминологических сбоям носят исключительный характер, все же они оставляют впечатление не до конца ассимилированного

³⁹ К примеру, название ступени Полной системы лиханы (от греч. *λύχάνος*) в рукописи *P* передается как *licanos*, в *I* как *lychanos*, в *M* и *O* как *lichanos*, в *K* и *lychanos* и *lichanos*. При этом только написание *lichanos* считается общепринятым, «нормативным».

⁴⁰ Почти все древнейшие рукописи «Музыки» Боэция происходят из северной Франции. Центральным местом, где трактат начали переписывать и активно глоссировать, было Корби (Corbie) — бенедиктинское аббатство, основанное самое позднее в 661 году франкской королевой Батильдой.

⁴¹ Как показывает мой читательский опыт, переводчики «Музыки» и «Арифметики» Боэция делают «подстановки» правильного смысла молча, никак не комментируя расхождение своего перевода с оригиналом!

греческого источника и в который раз напоминают нам об «исконных» недостатках компиляции.

Некоторые слова Боэций употребляет без достаточного толкования, или хотя бы контекста, не говоря уже о полном (типичном для античного музыкального трактата) отсутствии нотных примеров. Очевидно, для его читателя значение таких слов было само собой разумеющимся, чего не скажешь о читателе современном, который неожиданно для себя обнаруживает, что знакомое слово известно ему в значении, явно не подходящем для текста VI века, а истинный смысл вовсе не понятен.

Рассмотрим подробней самый яркий пример такого рода — глагол *modulari* и ряд дериватов — существительные *modulatio* и *modulamen*, причастие *modulatus*, герундий *modulandi*. Всем известно слово «модуляция» — переход из одной мажорной или минорной тональности в другую, мажорную или минорную, тональность⁴². Однако теперешние «модуляция», *modulation*, *Modulation* и т. д. имеют мало общего с тем значением *modulatio*, которое возникло в античной латинской науке и господствовало в Европе на протяжении почти полутора тысяч лет. Начиная с Цензорина («*De die natali*», 238 г. н. э.)⁴³, затем на всем протяжении Средневековья вплоть до XVI века (а в Германии и позже) термин *modulatio* относился вовсе не к мажорно-минорной гармонии (которой просто не было), а к «мелодии», но не какой угодно, а понимаемой весьма специфично — как упорядоченное по правилу развертывание во времени музыкальных интервалов.

Значимость именно такого понимания подчеркивает общеизвестный факт, что сама музыка у старинных ученых определялась через «модуляцию» как наука или искусство (т. е. техника) умелой (буквально «добротной») соразмерности⁴⁴. Говоря современным языком, *modulatio* в описываемом значении — не что иное, как ди нами чес ко е, континуальное определение лада⁴⁵. Старинная мелодия-модуляция диаметрально противоположна лирико-эмоциональному представлению о мелодии, которое засвидетельствовал А. С. Пушкин, написав: «Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает, но и любовь — мелодия». Понимание мелодии как главного в музыке носителя красоты и некоего неопределенно «общечеловеческого» смысла, которое стало доминирующим лишь относительно недавно, с началом эры гомофонной музыки, удерживается

⁴² В этом значении термин «модуляция» впервые употребил английский компилятор Александр Малколм в 1721 г. [9] В употреблении Малколма «модуляция» синонимична «отклонению» (в нынешнем школьном значении термина), всякое временное изменение тональности (смена ЦЭС = тоники) названо словом «модуляция». В Германии термины отклонение (*Ausweichung*) и модуляция (*Modulation*) употреблялись терминологически неразличимо до середины XIX века. Нынешнее словоупотребление окончательно закрепилось в работах Г. Римана. В этом «римановском» значении термин перешел в учебники гармонии и закрепился в трудах европейских музыковедов.

⁴³ Свидетельство Цензорина (типичного римского компилятора), разумеется, лишь первое регистрируемое прохождение *modulatio*. Некоторые исследователи возводят античную традицию «модуляции» еще к Варрону (Реатинскому), легендарному энциклопедисту I века до н. э.

⁴⁴ Именно в таком смысле нужно понимать знаменитое определение: *Musica est scientia [vel ars] bene modulandi*, которое подробно разбирает блж. Августин. Собственную интерпретацию этого трудного определения (главным образом по Августину) дает Е. М. Двоскина [1].

⁴⁵ Обычное статическое представление о ладе в теории музыки — это представление его в виде абстрактной схемы (т. е. ладового звукоряда) или таблицы, или решетки.

(несмотря на все эстетические потрясения и кризисы XX века), в сущности, и до наших дней⁴⁶.

Особенность метода Боэция в том, что обычное, общелексическое значение слов у него смешано со специальным⁴⁷. Сказанное в полной мере относится к слову *modulatio* (и однокоренным). Наряду с нетерминологическим значением («соразмерность», «слаженность») Боэций употребляет *modulatio* и как термин. Таких терминологических значений три, в последовательности от общего к частному: музыка, мелодия и мелодический ход. Все три специальных значения, как мне представляется, у Боэция надо мыслить в пифагорейском философско-эстетическом ключе — музыка, мелодия, мелодический ход с коннотацией ч и с л о в о й упорядоченности, выстроенности, структуры.

Уточнение значения в каждом конкретном случае затруднено в связи с тем, что (в отличие от многих рассмотренных выше музыкальных терминов) именно для обсуждаемой семантической группы зачастую не видны прямые греческие прототипы, либо они подверглись существенному перетолкованию⁴⁸. В таких случаях помогает контекст, как например, в главе «О сущности числа» (*Arithm. I, 2*):

Начала же, из которых состоит число, это чет и нечет. Движимые некой божественной силой, они, будучи разными и противоположными, тем не менее вытекают из одного порождающего истока и сочетаются в одно слаженное целое (*in unum compositionem modulationemque iunguntur*).

Показательно окончание первой главы «Арифметики», где на небольшом пространстве текста *modulatio* встречается трижды и может быть истолковано как общелексически, так и терминологически, в зависимости от контекста:

А то, что числа по значимости предшествуют музыке, лучше всего обосновывается не только тем, что вещи, которые существуют сами по себе, по природе предшествуют вещам, которые к чему-то относятся, но и тем, что сама мелодия (*musica modulatio*) обозначается именами чисел — в этом отношении в ней происходит то же, что и в описанной выше геометрии. Ведь и кварта, и квинта, и октава берут свои названия от чисел, которые им предшествуют. Да и отношение самих звуков друг к другу обнаруживается не в чем ином, как в числах. Ведь тот самый звук, который [с данным] составляет консонанс октавы,

⁴⁶ На этом современная история модуляции не заканчивается. Парадоксально, но модуляция своеобразным бумерангом опять вернулась в исследования старинной модальной музыки — как европейской академической, так и восточной традиционной. В англоязычной литературе, посвященной исследованиям древнегреческой античности, словом *modulation* переводится греческое слово μεταβολή (букв. поворот, перемена, переход). Так, например, делает авторитетный американец Т. Матисен в своей фундаментальной монографии о древнегреческой музыке [10]. То же слово для μεταβολή использует другой видный англоязычный античник Э. Баркер [6]. У греков под «метаболей» (так мы в России передаем греческое μεταβολή) подразумевалась перемена в звуковысотной структуре, как правило, приводящая к перемене этоса (характера) музыки. В современном учении о гармонии Ю. Н. Холопова метабола считается важнейшей категорией лада модального типа, см., например [5, I, 398–399].

⁴⁷ Смещение общелексического и терминологического значений, разумеется, характерно не только для Боэция, но и для науки рассматриваемого периода в целом. Насколько мне известно, какого-либо фундаментального исследования на эту тему нет.

⁴⁸ Пример такого перетолкования читатель найдет в моей статье «Никомах и Боэций» [3], где я разбираю, как дважды (!) на протяжении «Арифметики» простое Никомахово *μουσική* Боэций тенденциозно передает словосочетанием *temperamenta musici modulaminis*.

исчисляется двойным отношением. Каков ход на кварту (*diatessaron modulatio*), это выводится из сверхтретнего отношения. Когда звучит консонанс квинты, он связан полуторным отношением. Что в числе сверхосмина, то [целый] тон в музыке. <...> А из того, что само движение небесных тел совершается с гармоничной соразмерностью (*armonicis modulationibus*) ясно, что также и музыка старшинством превосходит движение небесных тел [т. е. астрономию].

В данном тексте *musica modulatio* я понимаю как (слаженная, упорядоченная числом) мелодия, *diatessaron modulatio* — как (измеренный сверхтретним отношением) мелодический ход на кварту, а *harmonica modulatio*⁴⁹ — как гармоничную соразмерность, или попросту гармонию (мира, в основе которой лежит все то же число).

Исследование *modulari* в «Музыке» усложняется тем, что этот труд, как было сказано, написан в жанре суммы; по этой причине метод сравнения с оригиналом (который годится для «Арифметики») в «Музыке» работает плохо или вовсе не срабатывает. В ряде случаев конкретное значение исследуемого слова (общелексическое или терминологическое) все же может быть выведено из контекста, как, например, в главе о «мировой музыке» (I, 2):

Да и как возможно, чтобы столь быстрая махина неба подвигалась молчаливо и беззвучно? Хотя до нашего слуха этот звук и не доходит (что вследствие многих причин вызвано необходимостью), всё же не может столь стремительное движение столь великих тел не производить вообще никаких звуков, ибо орбиты небесных тел так крепко связаны в своей слаженности, что ничего в равной степени сплоченного, ничего столь же цельного вообразить себе невозможно. Одни находятся выше, другие ниже, но все вращаются столь равномерно, что благодаря различию в неравных орбитах поддерживается их рациональный порядок (*ratus cursuum ordo*). Вот почему рациональный порядок в музыке (*ratus ordo modulationis*) неотделим от этого небесного круговращения.

«Музыкальное» значение слова *modulatio* здесь выводится из мысли самого Боэция, который проводит прямую параллель между гармоничностью (слаженностью) небесного круговращения и числовой гармонией в порождаемой человеком музыке. Точно так же исходя из контекста (при отсутствии греческого прототипа), я предполагаю терминологический перевод и здесь (I, 3): «Консонанс, который правит всей слаженностью музыки (*musicae modulationem*), иначе как в звуке возникнуть не может»⁵⁰. Здесь «слаженность музыки» можно понимать и общеэстетически, и терминологически — как мелодию, устроенную по закону лада (слова *modulatio* и *modus* — одного корня).

Однако во втором квадривиальном трактате встречаются места, когда контекста, который позволил бы выделить то или иное значение слова «имманентно» (без привлечения греческого подлинника), Боэций предоставляет недостаточно. В таких сложных случаях интерпретация вынужденно приобретает более гипотетический характер, как, например, в главе о ладах (IV, 15):

⁴⁹ В тексте Боэция во множественном числе — *armonicis modulationibus*.

⁵⁰ Приведу это знаменитое (на всем протяжении Средневековья) определение целиком: *Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest.*

Если повысить прослабаномен на целый тон и гипату низших подтянуть вверх на тот же тон, и все другие ступени взять тоном выше, то весь звукоряд станет выше, чем до того, как было предпринято целотоновое повышение. В итоге вся эта повышенная система и будет гипофригийским ладом. Если в гипофригийском звуке повысятся снова на тон, возникнет мелодия гиполидийского лада (*hypolydii modulatio*).

Не хотелось бы, чтобы «мелодию» в таком переводе читатель понимал в смысле «Мелодии» С. В. Рахманинова. Как мне кажется, исходя из данного контекста (где чрезвычайно сжато описан порядок выведения ладов из видов октавы) под *modulatio* Боэций скорее имеет в виду некую типичную звуковую структуру, присущую ладу. Говоря современным языком, *modulatio hypolidii* — просто звукоряд гиполидийского лада.

При том что *modulari* (со всеми дериватами) — специфически латинское слово (не транслитерация и не морфологическая передача), для терминологического его значения должен был существовать какой-то греческий прототип. О том, каков он, современные музыковеды дружно умалчивают. По крайней мере, для одного очень важного вхождения, кажется, такой прототип можно отыскать. Речь идет о звуке определенной высоты (том, что греки именовали словом φθόγγος, а Боэций передавал то как *sonus*, то как *vox*), дефиниция которого, к счастью, встречается в «Музыке» дважды, впервые в I, 8:

Sonus igitur est vocis casus emmeles,
id est aptus melo, in unam intensionem

Итак, звук — это «эммелическое»,
то есть пригодное для мелодии,
попадание голоса на одну высоту

и второй раз почти аналогично — в II, 20:

Sonus vero modulatae vocis casus
una intentione productus, sitque idem
minima particula modulationis.

Звук же — это попадание мелосо-
размерного голоса на одну высоту,
и он же — мельчайший отдел мелодии.

Определение звука, восходящее к Аристоксену, в такой же, как у Боэция, форме приводится в комментарии Порфирия на «Гармонику» Птолемя⁵¹:

<...> παρὰ δὲ τοῖς Ἀριστοξενείοις
«φθόγγος ἐστὶ φωνῆς ἐμμελοῦς
πᾶσις ἐπὶ μίαν τάσιν» ἢ «ἐμμελής
οὖν φωνῆς πᾶσις ἐπὶ μίαν τάσιν»

<...> у аристоксеников «звук есть по-
падание эммелического голоса на
одну высоту» или «эммелическое
попадание голоса на одну высоту»

Отсюда видно, что словосочетанием *vox modulata* в своем втором определении звука Боэций передал оригинальный φωνῆ ἐμμελής. Далее, поскольку в первом определении звука автор сам истолковал *emmeles* как *aptus melo*, можно предположить, что греческое μέλος и есть искомый прототип и для латинского аналога *modulatio*, и для грецизма *melos*. Рискну теперь предположить, что прототипом глагола *modulari* в специальном «музыкальном» значении был греческий глагол μελωδεῖν (широко употреблявшийся также в пассиве — μελωδεῖσθαι). Последний в свою очередь составлен из μέλος (член как элемент целого) и ἀδεῖν/ἀείδειν (петь), μελωδεῖν буквально — петь членораздельно, в узко музыкальном смысле — петь «дискретно», по интервалам. Гипотезу о *modulari* нельзя подтвердить, анализируя одного Боэция — главным образом потому, что для соответствующих

⁵¹ Благодарю В. Г. Цыпина за любезное указание на этот факт. Ему же принадлежит следующий перевод цитаты из Порфирия.

мест в «Музыке» не удастся найти греческих прообразов, либо эти прообразы, пройдя через сито добротной компиляции, больше не подлежат аналитическому сравнению. Проверить гипотезу можно лишь охватив в сию латинскую музыкально-теоретическую традицию, а возможно, и с привлечением неспециальных (особенно философских) античных трудов. Это дело будущего.

Ни один современный перевод (в том числе русский) не в состоянии во всех деталях и тонкостях оригинальных коннотаций передать мысли, сокрытые в древнем научном тексте — особенно когда речь идет о давно забытых реалиях языка и отраженного в нем мировоззрения. Изучение ассимиляции греческой музыкальной науки в двух чрезвычайно важных латинских трактатах, которому была посвящена эта статья, хочется надеяться, выявило некоторые специфические черты античной традиции в мышлении пусть одного, но чрезвычайно яркого ее представителя — Боэция.

Использованная литература

1. *Двоскина Е. М.* От *modulatio* к модуляции: в поисках общего знаменателя // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 164–166.
2. *Лебедев С. Н.* Μουσικός-musicus-музыкант. Очерк музыкальной терминологии Боэция // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 2. С. 52–65.
3. *Лебедев С. Н.* Николамах и Боэций. К проблеме рецепции античной науки в квадригии Боэция // Старинная музыка. 2011. № 2. С. 2–11.
4. *Лебедев С. Н.* Спартанский декрет против Тимофея Милетского в музыкальном трактате Боэция // Музыкаведение. 2010. № 9. С. 18–21.
5. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс: в 2 ч. М.: Композитор, 2003. 472, 624 с.
6. *Barker A.* Greek musical writings: II. Harmonic and acoustic theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 580 p.
7. *Voëse.* Institution arithmétique, texte établi et traduit par Jean-Yves Guillaumin. Paris: Belles Lettres, 1995. XCV, 252 p.
8. *Boethius.* Boethian number theory: A translation of *De institutione arithmetica*, transl. by Michael Masi. Amsterdam: Rodopi, 1983. 197 p.
9. *Malcolm A.* A Treatise of Musick: Speculative, Practical, and Historical. Edinburg: s. n., 1721; facs. N. Y.: Da Capo Press, 1970.
10. *Mathiesen T.* Apollo's lyre. Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages. Lincoln, L.: University of Nebraska Press, 1999. 808 p.
11. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition / Ed. S. Sadie. 29 Vols. L.: Macmillan, 2001.

Екатерина АНТОНЕНКО

ВЕНЕЦИАНСКИЙ МОТЕТ XVIII ВЕКА: ПОЭТИКА ЗАБЫТОГО ЖАНРА

Одной из малоизученных страниц истории мотетного жанра является итальянский мотет XVIII века — сольные виртуозные сочинения на латинскую поэзию того времени¹. Иоганн Йоахим Кванц, побывавший в Италии в 1724–1727 г., в трактате «Опыт наставления в игре на поперечной флейте» (1752) характеризует жанр следующим образом: «Сейчас в Италии мотетом называют духовную сольную кантату на латинский текст, состоящую из двух арий и двух речитативов и заканчивающуюся “Аллилуйя”, которая исполняется обычно одним из лучших певцов во время мессы, после Credo» [25, 288]².

В Венеции XVIII столетия мотет был одним из любимых жанров церковной музыки: достаточно сказать, что ни одно праздничное богослужение без него не обходилось [23, 102]³. Однако после заката Венецианской республики, закрытия ее знаменитых «консерваторий» в конце столетия, жанр этот был предан почти полному забвению. Все мотеты XVIII века сохранились только в рукописи, как и большинство итальянской духовной музыки этого периода [3, 63], и, за исключением единичных произведений, таких как мотет «Exsultate, jubilate» В. А. Моцарта⁴, не исполнялись вплоть до конца XX столетия; уцелела лишь незначительная часть сочинений. На фоне возрождающегося ныне интереса к этому забытому некогда жанру важно осмыслить его природу, равно как и его критику, возникшую еще в XVIII веке и с энтузиазмом подхваченную потомками.

Прежде всего, вызывает вопросы литургичность сольного мотета. Уже с начала XIX века исследователи недоумевали, каким образом этот жанр вписывался в церковную службу. В словаре Пьетро Джанелли 1801 года читаем: «*Mottetto*. Это такое произведение для сольного голоса с инструментами, которое в церквях поют перед *Gloria in excelsis*. Как вообще это сочинение имеет место, я не понимаю: оно напоминает скорее театральную арию и, по-моему, вводится певцом, чтобы продемонстрировать свой голос для услаждения присутствующих и вящей славы» [13, 177]. Петер Лихтенталь с исторической дистанции описывает различные типы мотета в церкви; в словаре, вышедшем в 1826 году, о мотетах XVIII века он высказывается отстраненно и даже критично: «*Mottetto* <...> — музыкальное произведение, сочиненное на текст из Священного Писания, например, из

Антоненко Екатерина Юрьевна — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, художественный руководитель и дирижер вокального ансамбля «Интрада»

Псалмов, для сольных голосов, [а также] *a 2, 3, 4, 5, 6* с органом; таковы были старинные мотеты. В прошлом веке в сопровождении стали участвовать [другие] инструменты. Во времена более близкие к нам было принято сочинять [мотеты] на какую-нибудь духовную тему, грубыми, рифмованными латинскими стихами, с речитативами, каватинами и ариями, и класть на музыку в театральной манере» [20, 52-53].

Недоумение в связи с исполнением такого рода произведений во время церковной службы мы можем встретить и у современных исследователей. Дэнис Арнольд в статье 1980 года «Сольный мотет в Венеции» пишет: «Сложно понять, какую литургическую функцию они [здесь] выполняли⁵. Тексты — вероятно, какого-то местного рифмоплета — представляют собой цветистые, сентиментальные латинские стихи, в которых во время мессы и вечерни, мягко говоря, нет необходимости. Музыка состоит из арий и речитативов, последние — часто [речитативы] *accompagnato*, очень оперные по характеру» [3, 64]. Тем самым, музыковед обобщает критику жанра, накопившуюся за столетия. В попытке объяснить популярность сольного мотета в XVIII столетии Майкл Тэлбот также не избегает критического уклона в оценке сольного мотета как художественного целого: «Эти “концерты для голоса” обладают большой мелодической привлекательностью, несмотря на то что голос в них бесстыдно доминирует, и они не особенно утонченны. Кухонная латынь их анонимных текстов, в которых не к месту появляются аркадские образы, такие как распеваящий трели соловей, достойна меньших похвал» [27, 152].

Попробуем разобраться, насколько справедливо все вышесказанное, — а главное, объяснить феномен сольного мотета в контексте культуры его эпохи.

Как и другие жанры старинной музыки, сольный мотет тесно связан с практикой своего времени, когда музыка зачастую сочинялась в расчете на определенного исполнителя. При этом композитор учитывал его особенности, например, tessitura и диапазон голоса певца; произведение могло содержать его

¹ Исследователи долгое время игнорировали эту разновидность жанра, не находя в ней ничего «мотетного». Жанровым критерием мотета для них была имитационная полифония, естественным образом отсутствующая в сольных сочинениях XVIII века; см., в частности, «Историю мотета» Хуго Ляйхтентритта: [19, 412]. См. также [9, 269–271].

² Необходимо уточнить описание Кванца, заметив, что второй речитатив часто может отсутствовать, как мы увидим далее на примере мотета «*A tupe alpestri ad vallem*» Б. Галуппи. Такой четырехчастный мотет характерен для творчества Галуппи, также как и для творчества ряда других композиторов, в том числе Н. Йомелли [17, 330]. О месте сольного мотета в богослужении XVIII века см. прим. 11.

³ Чтобы получить представление о количестве ежегодно сочиняемых в Венеции мотетов и их соотношении с другими жанрами духовной музыки, можно обратиться к различным письменным прошениям композиторов, в которых они перечисляли свои сочинения. Приведем в качестве примера прошение Б. Галуппи об отъезде в Лондон в 1741 году, в приложении к которому он перечисляет все сочинения, написанные им за год службы, среди которых шестнадцать мотетов, четыре *Salve Regina*, два антифона и девять псалмов. Также он прилагает сочинения для исполнения во время своего отсутствия: четыре мотета, три антифона и два псалма [23, 85]. На данный момент найдено, однако, всего лишь около сорока сочинений Галуппи в жанре мотета за его в общей сложности тридцатилетний стаж работы в венецианских приютах.

⁴ Мотет «*Exsultate, jubilate*» (KV 165) был написан в январе 1773 года во время посещения Моцартом Милана для кастрата Венанцио Раудзини.

⁵ Данное высказывание Арнольда относится к так называемым *Introduzioni* — особой разновидности сольных мотетов без заключительного раздела «Аллилуйя», которые служили «вступлениями» к *Gloria, Dixit Dominus, Miserere* [27, 151].

характерные приемы, такие как, например, излюбленные украшения. В Венеции жанр сольного мотета был неразрывно связан, прежде всего, с таким музыкальным институтом, как *Ospedali*, или приюты⁶. Изначально деятельность приютов составляла исключительно забота об обездоленных, однако со временем музыка заняла одно из главенствующих мест в их жизни. В книге «Современное состояние музыки во Франции и Италии» Чарльз Бёрни пишет: «Город [Венеция. — Е. А.] знаменит своими консерваториями или музыкальными школами, которых всего четыре — *Ospedale della Pietá, Mendicanti, Incurabili* и *Ospedaletto a S. Giovanni e Paolo*, в каждой из которых по субботним и воскресным вечерам, а также по большим праздникам, всегда даются представления <...> девочки содержатся здесь до замужества, и всех, у кого есть музыкальный талант, обучают лучшие мастера Италии» [7, 145–146]. И действительно, на протяжении XVIII века в разных приютах Венеции состояли на службе такие музыканты, как Антонио Вивальди, Иоганн Адольф Хассе, Николло Йомелли, Бальдассаре Галуппи. Среди них были и величайшие вокальные педагоги своего времени, например, композитор Никола Порпора.

Слава приютов зиждилась на музыкальных способностях их воспитанниц⁷. Посетители Венеции оставили большое количество отзывов об их пении, как правило, самого восторженного характера. Иоганн Кристоф Майер так пишет о пении этих девушек во втором томе своего «Описания Венеции» (1789): «Тем временем они подняли исполнительскую технику на высочайший уровень; когда они исполняли каденции, я не знал, что больше приводит в изумление: диапазон их голоса, многообразие пассажей или виртуозность» [21, 406]. Воспитанниц приютов часто сравнивали с оперными дивами своего времени, как это делает, например, леди Мери Уортли Монтегю в письме своему мужу от 29 марта 1740 года: «Вчера вечером в приюте Инкурабили был устроен вокальный и инструментальный концерт, где две девицы, по общему мнению, превзошли Фаустину и Куццони⁸, но, как вы знаете, им никогда не дозволяется петь в театрах» [22, 180]. Законы приютов действительно запрещали это; в случае непослушания девушек лишали приданого, которое было довольно большим в те времена. Однако отголоски театральных жанров мы можем увидеть в музыке ораторий, а также сольных мотетов. Недаром итальянский исследователь Пьер Джузеппе Джиллио называет жанр сольного мотета «ораторией в миниатюре» [15].

Живой интерес для современных исполнителей представляют вполне конкретные указания на характер тембра, особенности исполнительской манеры и диапазон голоса отдельных певиц, которые мы можем почерпнуть из отзывов иностранных любителей музыки. Шарль де Бросс в 1739 году пишет: «Пение их

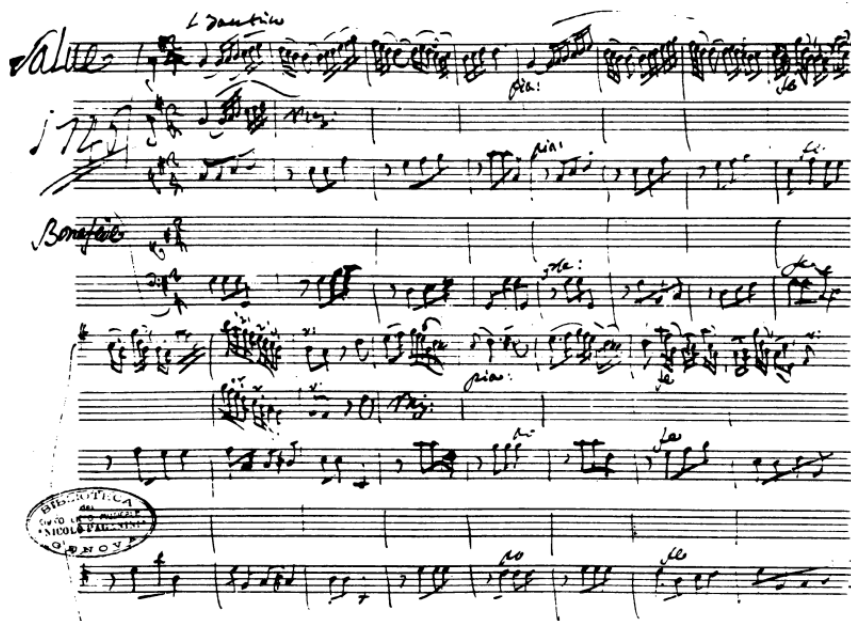
⁶ В соборе Св. Марка в XVIII веке мотеты не исполнялись, см.: [28, 91; 8, 104]. Согласно М. Тэлботу, это могло быть связано с желанием предотвратить соперничество между певцами собора, которое могло вызвать предпочтение того или иного солиста. Он также предполагает, что препятствовать исполнению мотетов могли консервативные взгляды прокураторов собора Св. Марка. В свою очередь, Д. Арнольд высказывает мнение, что незначительное количество сольных мотетов, написанных для Сан-Марко начиная с первой половины XVII века, отражает состояние хора собора [3, 59].

⁷ В венецианских приютах музыке обучались только девочки. При этом, разумеется, в приюты принимались обездоленные дети обоего пола, но мальчики появляются в списках ненадолго: едва они немного подрастали, их отдавали подмастерьями в одну из городских ремесленных корпораций [1, 87].

⁸ Подробнее об этих знаменитых певицах своего времени см. словарные статьи: [10; 11].

внушает восторг отчетливостью и легкостью, ибо французская мода растягивать и округлять звуки здесь пока неизвестна. Особенно примечательна диапазоном голоса и скрипичным тембром Дзабетта из Инкурабили — ничуть не сомневаюсь, что она проглотила скрипку Сомиса!»⁹ (цит. по: [1, 95]). Это высказывание поразительно точно передает образ: владение голосом было сродни виртуозному владению скрипкой или другим музыкальным инструментом, что нашло непосредственное выражение в сольной музыке, и прежде всего, в таком жанре, как сольный мотет. Ироничный отчет в газете «Pallade Veneta» с описанием поездки девушек на остров Торчелло в 1702 году потрясающе передает красоту их пения: они «вернулись к природе, хотя и сохранили в голосах стаккато»¹⁰.

Основу сольного репертуара воспитанниц приютов и составляли мотеты, наряду с марианскими антифонами. Произведения этих жанров сочинялись композиторами в расчете на конкретных воспитанниц, имена которых часто можно обнаружить на авторских партитурах. Так, из автографа «Salve Regina» Б. Галуппи мы узнаем, что это сочинение было написано в 1746 году для солистки приюта Мендиканти, в котором тогда состоял на службе этот композитор, — Маргериты Бонафедде [4]:



Ил. 1. Первая страница автографа «Salve Regina» Б. Галуппи.
Библиотека консерватории им. Николо Паганини, г. Генуя. I-GI, C.1.1.

⁹ Джованни Баттиста Сомис (1686–1763) — знаменитый скрипач и композитор, родившийся и работавший в Турине. Благодаря службе у представителя младшей ветви Савойской династии Витторио Амедео I, князя Кариньяно, с 1718 года проживавшего в Париже, был известен во Франции, в частности, по выступлению в 1733 году в Духовных концертах [5]. Вероятно, французский историк и путешественник познакомился с искусством Сомиса еще у себя на Родине, отчего у него и возникла эта замечательно яркая и говорящая метафора.

¹⁰ Номер от 9–16 ноября 1702 года, ф. 3. Цит. по: [1, 94].

Имена певиц обязательно указывались в либретто, которые можно было приобрести заранее. Публика приходила послушать определенную певицу (или скрипачку), что сближало службы в приютах с оперными спектаклями. Ч. Бёрни оставил следующий отзыв по посещении им венецианских богослужений: «В приютах и в церквях, где не разрешается аплодировать как в опере, они [венецианцы. — Е. А.] кашляют, хмыкают и сморкаются, чтобы выразить восхищение» [7, 151]. Описывая свои впечатления от вечерни в приюте Инкурабили, Бёрни пишет, что прозвучавшая «музыка, написанная в *театральном* [курсив мой. — Е. А.] стиле высшего качества, хотя и исполнялась в церкви, не смешивалась с церковной службой, и публика сидела на протяжении всего времени, как на концерте» [ibid., 156]. Он также добавляет, что это представление «можно с полным правом назвать *concerto spirituale* [духовным концертом. — Е. А.]» [ibid., 157]. Немецкий исследователь Хельмут Хуке, суммируя высказывания современников, называет вечерню в приютах «дневным музыкальным представлением в итальянских городах, дневной прелюдией к вечерней опере» [18, 194]. Именно в таком контексте и следует воспринимать жанр сольного мотета. И именно такой контекст с еще большей остротой ставит вопрос о его литургичности. Насколько уместна подобная, написанная в откровенно театральной манере, музыка для церковной службы? Ответ на этот вопрос, на наш взгляд, не так прост и однозначен.

Несмотря на свободный поэтический текст, сольный мотет можно с полным основанием считать литургическим жанром духовной музыки XVIII века, — полагает немецкий исследователь Бертольд Овер. Поскольку унификация церковной службы последовала значительно позднее, в XIX веке, он считает неуместным применение понятий «нелитургический» и «паралитургический» к эпохе, в которую следовало единому образцу богослужения было отнюдь не обязательно ([23, 80–81]; ср.: [6, 114]). Хотя после Тридентского собора все храмы были обязаны служить согласно двум книгам — «Missale Romanum» (1568) и «Breviarium romanum» (1570), — епископствам и орденам с более чем двухсотлетней историей позволялось сохранять свои обычаи; венецианский патриархат относился к последним. «Нелитургическими», по мнению Овера, являются мотетные тексты, а не жанр как таковой¹¹.

Современная латинская поэзия — главное отличие сольного мотета от других литургических песнопений. Именно тексты сочинений этого жанра подвергались и подвергаются до сих пор наибольшей критике. В одном описании путешествия в Венецию, вышедшем в XVIII веке в Германии, читаем: «<...> в этих Консерваториях очень красиво положенные на музыку вечерни, за которыми следует большой мотет; его текст покупают съемщики мест. Однако это не более чем плохо срифмованная смесь латинских слов, в которой погрешности

¹¹ Следует также уточнить, что в венецианских приютах мотеты могли звучать не только «во время мессы, после Credo», как указывает Кванц, но и во многих других случаях. Согласно Б. Оверу, мотеты могли заменять литургические песнопения (части проприя, антифоны), исполняться во время заключительной части «короткой» мессы, во время «тихой» мессы и «короткой» вечерни, а также заполнять тишину, выступая в роли *Intermezzo* (см. [23, 105–145]). В связи с этим напрашивается сравнение жанра мотета с инструментальными концертами, которые также исполнялись во время службы. И те и другие могли звучать практически в любой момент богослужения. Принцип концертирования ярко присутствует также и в сольном мотете. Недаром М. Тэлбот называет этот жанр «концертом для голоса».

против правил и чистоты языка встречаются чаще, чем понимание и здравый смысл» (цит. по: [23, 198]). Также и Гёте венецианские латинские тексты скорее позабавили; об исполнении оратории в Мендиканти в 1786 году он пишет: «<...> местами музыка была бесконечно красива, текст вполне пригоден для пения, латынь настолько итальянская, что в некоторых местах должно смеяться; однако для музыки здесь большой простор» (цит. по: [ibid.]). Впрочем, при всем нашем уважении к авторам подобных высказываний, тексты мотетов не были бессмыслицей, пусть и хорошо ложащейся на музыку. Скорее, таковыми они могут показаться тем, кто не знаком с «двойственным» символическим толкованием многих традиционных образов риторической поэзии: наряду со светскими смыслами, они имеют и религиозные христианские коннотации.

Взять хотя бы один из устойчивых образов венецианских сольных мотетов — «трели соловья», столь резко критикуемый М. Тэлботом в мотетах Вивальди. Обратившись к трактату Филиппо Пичинелли «Mondo simbolico» (1669), мы обнаруживаем, что за этим образом может скрываться человек, возносящий хвалу Господу [24, 136]. В том же сочинении можно найти толкования и других образов, часто встречающихся в мотетных текстах: звезды, в зависимости от контекста, могут служить символами Господа, Богородицы или святых; образы ужасных существ, таких как чудовища, привидения, маски, символизируют дьявола, угрожающего человеку и уготавливающего ему страшные мучения; а восход солнца — Рождество Христа от Девы Марии [ibid., 4]. Изощренность многих аналогий у Пичинелли показывает, насколько изобретательными были люди его времени в поиске символических соответствий: согласно автору трактата, цветы на лугу подобны звездам на ясном небе, но не способны с ними сравниться — так и святые подражают добродетелям воплощенного Слова, но не могут достичь их совершенства [ibid., 333]. Таким образом, тексты мотетов лишь при «непосредственном» восприятии производят впечатление «цветистых, сентиментальных стихов местного рифмоплета» (как характеризует их Д. Арнольд) — погруженный в риторическую культуру XVII–XVIII веков человек обнаружит за ними систему устойчивых понятий и приглашение к тому, чтобы самостоятельно выстроить те или иные аналогии.

Особенность венецианской духовной музыки XVIII века состояла в том, что оратории в городе св. Марка сочинялись на латыни, так же как и сольные мотеты. На первый взгляд, это — простая формальность, дань традиции. Однако выбор языка далеко не случаен: латынь предстает здесь как неотъемлемый элемент риторической культуры, одним из центров которой продолжала оставаться Италия XVIII столетия. Иммануил Кант писал в 1790 году в «Критике способности суждения»: «Образцы вкуса, что касается риторических искусств, должны быть составлены на языке мертвом и ученом; первое для того, чтобы не пришлось им претерпевать перемен, какие неизбежно постигают живые языки, так что благородные выражения делаются плоскими, обычно устаревают, а новообразуемые лишь кратковременно находятся в обращении; второе — для того, чтобы была у него грамматика, не подверженная капризной смене моды, но с правилом неизменным» (цит. по: [2, 514]). Важно неизменное, не подверженное времени значение слова, которое включает в себе некую традицию, или преданность. Такое слово А. В. Михайлов называет «готовым» и характеризует его как «союз истины и неправды» [ibid., 512]. Музыка находится на стыке

этих смыслов «готового слова» — она откликается именно на так называемую «неправду», то есть отражает слово в его непосредственности, в то время как «истина» все время присутствует как неизменная данность. Отсюда вытекает театральность музыки, в которой быстро сменяющиеся друг друга образы текста находят яркое выражение. Театральность заложена и в устройстве текстов, которые сочинялись специально в расчете на театральные формы — арии *Da capo* и *Dal segno* и речитативы.

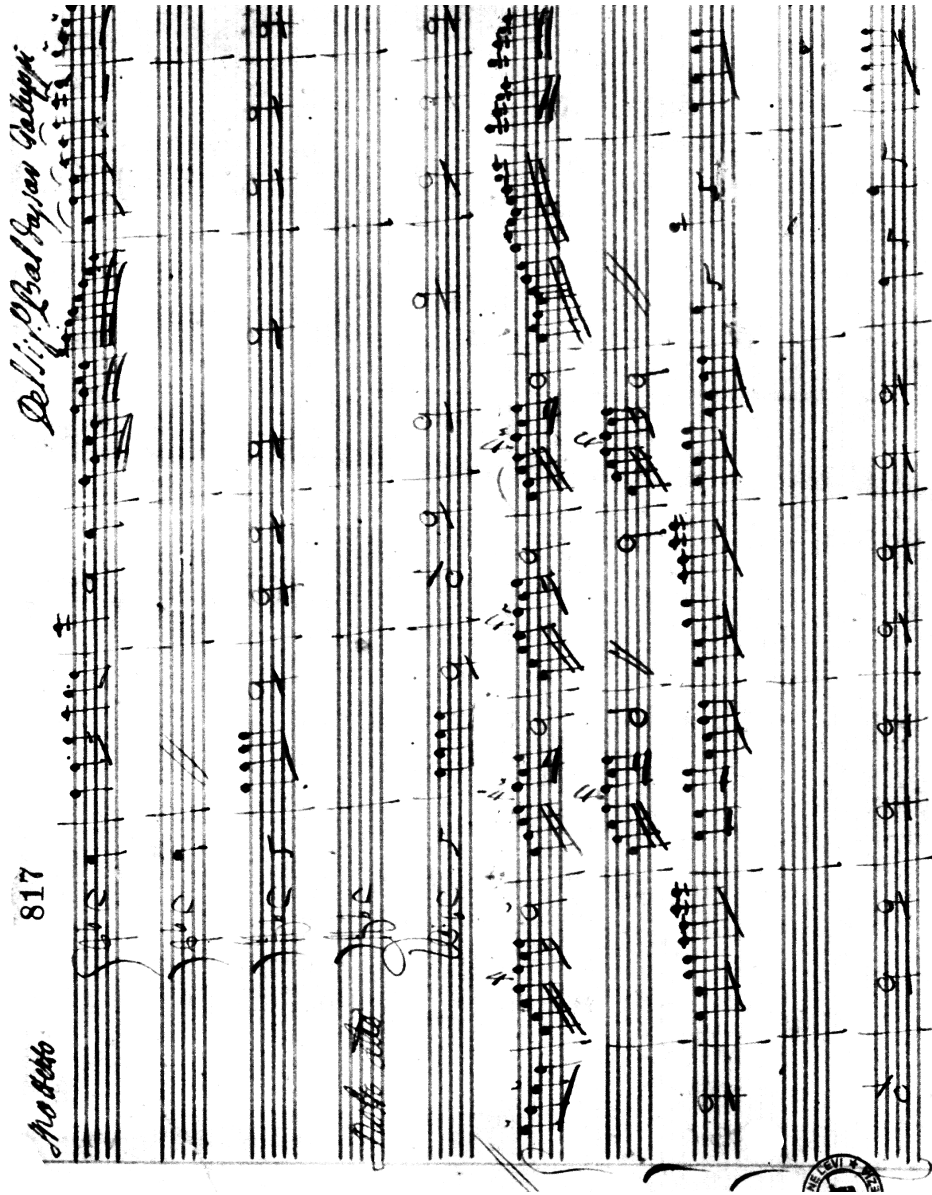
Что касается авторов мотетных текстов, то встречаются и довольно едкие замечания современников на их счет, как например: «Обыкновенно это работа церковного служки» (цит. по: [23, 198]). Так как подавляющее большинство текстов публиковалось анонимно, оспорить это утверждение довольно сложно. Однако имена немногих известных авторов мотетных текстов свидетельствуют об обратном. Все они были людьми блестяще образованными и принадлежали к высшим слоям общества, нередко церковным, как, например, аббат Пьетро Кьяри (см. [ibid., 199–203]); это подтверждает слова историка венецианской музыки Франческо Каффи о том, что автором этих текстов был «какой-нибудь любитель музыки, очень часто священник» (цит. по: [ibid., 198]).

Остановимся подробно на мотете «*A rure alpestri ad vallem*» Бальдассаре Галуппи¹². Сочинение написано в 1747 году для Джустины Гарганего, певицы приюта Мендиканти, о чем мы узнаём из сохранившегося сборника либретто «*Rhythmi Sacri*»¹³. Мотет «*A rure alpestri ad vallem*» дошел до нас в копии второй половины XVIII века, хранящейся ныне в фонде Леви в Венеции¹⁴.

¹² Бальдассаре Галуппи, снискавший славу одного из самых знаменитых оперных композиторов XVIII века, большую часть жизни состоял на церковной службе в родной Венеции: с 1740 по 1751 г. он работал maestro приюта Мендиканти, а с 1762 до своей смерти в 1785 году (с перерывом в 1765–68 г. на поездку в Россию) являлся maestro di сого собора Св. Марка (post vice-maestro занимал с 1748 года), а также приюта Инкурабили.

¹³ Впервые упоминается в [16, 136]. По каталогу Овера, либретто — VL3, мотет — VK159. Этот сборник содержит тексты пяти мотетов Галуппи, один из которых — «*Sum offensa, sum irata*», написанный для Джеронимы Тавани, — также сохранился, наряду с разбираемым нами сочинением.

¹⁴ Этот мотет был впервые записан в 1994 году французским ансамблем *Il Seminario Musicale* во главе с Жераром Леном (Lesne), который и исполнил сольную партию в этом сочинении. По справедливому замечанию Франко Росси, наряду с высоким уровнем исполнения, удивляют многочисленные ошибки в тексте мотета, который мы слышим в записи и можем прочесть в сопроводительном буклете [26, 339–340]. Эти ошибки отражаются на смысле текста мотета. Так, например, ошибочно прочитанное первое слово («*Aggire*» вместо «*A rure*») приводит к полному изменению смысла всего первого предложения, что также вступает в противоречие с его музыкальным воплощением. Из существительного «*rures*» («скала») оно превращается в императив глагола «*aggirio*» («нападать»), перемещая на себя смысловой акцент фразы. В том же предложении неправильно прочитаны слова «*descendent*» (как «*descendent*») и «*ululando*» (как «*reluando*»). В связи с этим перевод, представленный в буклете на английском, французском и немецком языках, получается таким: «Не спешите спускаться, о жители гор, в долину, не насылайте на меня диких чудовищ» [12]. К сожалению, подобного рода неточности по отношению к текстам мотетов не являются редкостью и при современной публикации. В случае с мотетами Вивальди это связано с тем, что их либретто не сохранились, и текст можно прочесть только по уцелевшим партитурам; см. [14, 160].



Ил. 2. Первая страница партитуры мотета «A gure alprestri ad vallem». I-Vievi, CF. B. 112.

RHYTHMI SACRI
MUSICE RECITANDI
IN TEMPLO
D. LAZARI MENDICANTUM
IN TRIDUO
HEBDOMADÆ MAJORIS
INTER SOLEMNEM
SANTISSIMI CORPORIS
D. N. J. C.
ADORATIONEM.
BALTHASSARE GALUPPI.
Chori Virginum Magistro, ac Moderatore.
ANNO SALUTIS M. DCC. XLVII.



V E N E T I I S,
S U P E R I O R U M P E R M I S S U.

Ил. 3 а, б. Титул и страница 7 либретто «Rhythmi Sacri»,
хранящегося в библиотеке Консерватории Св. Цецилии в Риме (I-Rsc).

(7)

JUSTINA GARGANEGA.

A Rupe alpestri ad vallem
 Descendunt, ululando,
 Feroces belluæ in me:
 Cor dubie palpitando,
 Attonitum in se,
 Languendo, tremit.

A barbaro furore
 Per omnem fugio callem
 Quærens celare me:
 Sed victum a tremore
 Cor quasi exutum spe
 Virtutem premit.

A rupe etc.

Ah, quo fugio! quo vado! antra, et cavernas
 Jam in vanum requiro.
 Ecce indomita monstra,
 Quæ infania, et rabie ardendo,
 Invadunt me terrentia aspectu fero.
 Heu, nunc illorum ero

A 4

Truci

1. A rupe alpestri ad vallem,
Descendunt, ululando,
Ferores belvae in me:
Cor dubie palpitando,
Attonitum in se,
Languendo, tremit.

A barbaro furore
Per omnem fugio callem,
Quaerens celare me:
Sed victum a tremore
Cor quasi exutum spe
Virtutem premit.

2. Ah! quo fugio! quo vado! antra, et cavernas
Jam in vanum requiro.
Ecce indomita monstra,
Quae insania, et rabie ardeno,
Invadunt me terrentia
aspectu fero.

Heu, nunc illorum ero
Truci ab ungue divisa, et lacerata,

Et a dente insatiabili vorata.

O Deus! clementiam tuam precanti ostende.
Ab imminente fato
Me salva, me defende.
Parce quaeso, ne aspicias
mea delicta:

Ah, quam in te sum rea,
tam sum afflicta.

3. Teneri affectus mei
In laudem summi Dei,
Ah! viscera movete
Et lacrimas stillate,

Et quando in gentibus,
Et quando in populis,
Magnalia Altissimi
Semper narrate.

4. Alleluia.

1. С высокой скалы в долину
С воем спускаются ко мне
Дикие чудовища.
Сердце — в смущении трепещущее,
Потрясенное —
Бьется, слабея.

От дикой [их] ярости
Бегу, куда глаза глядят,
Ища, где бы укрыться;
Но, побежденное страхом,
Сердце, почти лишившись надежды,
Теряет мужество.

2. Ах, куда идти, куда бежать?
Напрасно ишу грот или пещеру.
Се необузданные чудовища,
Пылающие безумной яростью;
Они устремляются на меня,
пугая свирепым взглядом.

Увы, быть мне их [добычей]:
Разорвут, растерзают меня
их страшные когти,
Поглотит ненасытная пасть.

О Боже! Яви просящей милость Твою;
От неминуемой гибели
Избави меня, защити.
Пощади, умоляю, не вмени
мне моих грехов.
Ах! Чем глубже вина пред Тобой,
тем сильнее отчаяние.

3. Преисполнившись любовью,
Восхваляю Вышнего Бога.
Ах! взволнуйтесь сердцем
И пролейте слезы,

И всем языкам,
Всем народам
Возвещайте непрестанно
О великих делах Всевышнего.

4. Аллилуйя.

Начало текста этого мотета может напомнить слушателю современный сценарий к фильму ужасов. Однако, если вспомнить трактовку образов чудовищ в трактате Пичинелли, становится ясно, что речь здесь идет о другом: о духовном мире человека, его внутренней борьбе и переживаниях. Пребывая в отчаянии в первой арии, через ужас, молитву и покаяние в речитативе, душа обретает мир и утешение во второй, переходящей в восхваление Всевышнего в заключительной «Аллилуйе»¹⁵. При этом музыка постоянно отражает также и непосредственный смысл текста. Тем самым мы находимся как будто в двух измерениях одновременно. Наглядно здесь практически каждое слово, влекущее за собой

¹⁵ Моделью для автора стихов, несомненно, служила библейская поэзия псалмов, где отчаянные воззвания об избавлении от преследователей соседствуют с восхвалениями божественного величия.

согласующийся со смыслом поворот мелодии или отражающееся в общей фактуре произведения; при этом солирующий голос и оркестр находятся в постоянном взаимодействии.

Мотет начинается с инструментального вступления, сразу заявляющего тему основного раздела арии. Мелодия энергичными прыжками «взбирается на скалу», чтобы спуститься с нее на слове «descendunt». Со слов «Cor dubie...» фактура резко меняется: из яркой картины «внешних» событий, ракурс перемещается на «внутренние» переживания. Мелодия «изнеможенно падает» на слове «languendo» («слабея») и переходит в долгую мелизму на слове «tremit» («бьется»), то и дело прерываемую выразительными паузами под «дрожащий» аккомпанемент струнных:

1

The musical score is presented in three systems. The first system includes a vocal line and two systems of instrumental accompaniment. The lyrics 'Lan - guen - do tre - mit' are written under the vocal line. The score features dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) throughout. The second system continues the vocal and instrumental parts. The third system shows the vocal line ending with a melisma on the word 'mit', while the instrumental accompaniment continues with a strong *f* dynamic.

Далее первая тема звучит в тональности C-dur, а развитие второй приводит к инструментальному утверждению первой темы в основной тональности (F-dur). В начале средней части («A barbaro furore...») фактура живописует «дикую ярость»: пульсирующие аккорды, которые, очевидно, требуют утрированной артикуляции при исполнении:

2

A bar - ba - ro fu - ro - re per om - nem fu - gio cal-lem

quae-rens ce-la - re me, quae-rens ce - la - re me

Далее снова следует неожиданная смена фактуры: в оркестре возникают «пугающие» синкопы с обозначением *f* и *p* («sed victum ad tremore...»). Охваченная страхом душа терпит поражение в этой борьбе, что делает переход к *Da Capo* логичным и закономерным. В последующем речитативе происходят основные изменения состояния души, как и свойственно этому разделу формы. «Мятущиеся в отчаянии» фразы солирующего голоса и «огрызающиеся» реплики «бешеных монстров» в оркестре сменяются более регулярным и спокойным *Adagio* третьей строфы текста («O Deus! clementiam tuam...»), перетекающей в уравновешенную поступь *Largo* второй арии. Здесь особенно выделены слова «stillate» («пролейте») и «pargate» («возвещайте») — в основной и средней частях арии соответственно.

3

et quando in gen-tibus, et quando in po-pulis, magnalia Altis-si-mi semper nar-ra -

- te, magnalia Al-tis-simi

semper nar-ra - te, semper nar-ra - te, semper nar-ra - te.

Как было показано выше, за текстами мотетов скрывается целая система образов и понятий, восходящих к риторике прошлых веков. Как утверждает А. В. Михайлов, античность, или «мифориторическая» культура, была еще «живой», неотъемлемой частью «культурной реальности» до рубежа XVIII–XIX веков [2, 509]. Но именно на рубеже XVIII–XIX веков вся риторическая культура стремительно умирает [ibid., 516], неизбежно унося с собой и такой жанр, как сольный мотет, неразрывно связанный с системой прошлого. Этот жанр оказался «на сломе риторической традиции», на сломе мировоззрений. В этот критический период в истории европейской истории, «в течение которого огромные пласты культурной традиции — то, что идет из глубины веков, и то, чему полагаются теперь начало, — приходят в столкновение, сосуществуют на самом тесном временном пространстве» [ibid., 509]. Так, расцвет сольного мотета столкнулся с непониманием этого жанра как такового.

Сольный мотет явился образцом высочайшей музыкальной культуры, о которой в полной мере мы сможем судить по мере накопления научного и исполнительского опыта. Жанр венецианского мотета привлекает все больший интерес современных музыковедов и исполнителей: появляются исследования, посвященные мотетам венецианских композиторов, призванные восполнить этот пробел в современной музыкальной науке, а также исполнения высокого уровня. Однако предстоит еще большая исследовательская работа, прежде всего по каталогизации и изданию музыкальных произведений. В то время как тексты мотетов отсылают нас к риторике прошлых веков, их музыкальное воплощение было в высшей мере современным. Мотет был неотделим от современной ему вокальной культуры, рассчитан на вокальную технику высочайшего уровня. Однако и эта великолепная виртуозная техника, как было показано на примере мотета Галуппи, являлась отражением непосредственного смысла текста мотета, указывая при этом на смысл риторический. С другой стороны, музыка в ту эпоху воспринималась как часть богослужения наравне с литургическим процессом и церковным убранством [23, 76]. Красота и виртуозность сольных мотетов, будучи неотъемлемой составляющей праздничного богослужения в венецианских приютах, гармонировала с внутренним строем церковной службы и роскошью храмов своей эпохи.

Использованная литература

1. *Барбье П.* Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. СПб: Иван Лимбах, 2009. 280 с.
2. *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX веков // А. В. Михайлов Языки культуры: учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 509–521.
3. *Arnold D.* The Solo Motet in Venice (1665–1775) // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. 106 (1979–1980). P. 56–68.
4. *Arnold D., Arnold E.* A «Salve» for Signora Buonafede // Journal of the Royal Musical Association. Vol. 113. Issue 2 (1988). P. 168–171.
5. *Basso A.* Somis, Giovanni Battista // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. XXIII / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 667–668.
6. *Blichmann D.* Terminologische und stilistische Aspekte der Mottetti a voce sola unter besonderer Berücksichtigung Antonio Vivaldis // Musik an den venezianischen Ospedali / Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposium im deutschen Studienzentrum in Venedig vom 4. Bis 7. April 2001 / Hrsg. von H. Geyer und W. Osthoff. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2004. S. 113–114.
7. *Burney C.* The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music. 2nd, corrected edition. L.: T. Becket, 1773. VIII, 409 p.
8. *Burde I.* Die venezianische Kirchenmusik von Baldassare Galuppi. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008. 185 S.
9. *Cahn P.* Zur Tradition der Motette «a voce sola» im 18. Jahrhundert // Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte / Hrsg. von H. Schneider und H.-J. Winkler. Mainz: Schott, 1991. S. 269–281. (Neue Studien zur Musikwissenschaft, Bd. V)
10. *Dean W.* Bordoni, Faustina // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. III / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 894–895.
11. *Dean W., Vitali C.* Cuzzoni, Francesca // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. VI / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 794–796.
12. Galuppi. Motets: Confitebor, Arripe alpestri ad vallem: CD Booklet. Virgin Classics: 5 45030 2.
13. *Gianelli P.* Dizionario della musica sacra e profana, che contiene la spiegazione delle voci, e quanto di teorie, di erudizione ecc., è spettante alla musica, con alcune notizie degli stromenti antichi e moderni, e delle Persone che si distinsero in Italia e ne paesi stranieri in quest'arte. 3 vol. in 1. Venezia: Andrea Santini, 1801. 176, 203, 166 p.
14. *Gillio P. G.* Il mottetto per voce sola nella produzione di Antonio Vivaldi // Rivista internazionale di musica sacra. Vol. VI (1985). P. 137–96.
15. *Gillio P. G.* Il mottetto a voce sola: un oratorio in miniatura // Nuovi Studi Vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere: atti del convegno: in 2 vol. Vol. I / a cura di A. Fanna e G. Morelli. Firenze: Leo S. Olschki, 1988. P. 501–510. (Studi di musica veneta: Quaderni vivaldiani, 4)
16. *Gillio P. G.* Saggio bibliografico sui libretti di motetti pubblicati dagli ospedali di Venezia (1746–1792) // Rivista Internazionale di Musica Sacra. Vol. XIV (1993). № 1. P. 118–191.
17. *Hochstein W.* Die Solomotetten bei den Incurabili unter besonderer Berücksichtigung der Kompositionen Jomellis // Musik an den venezianischen Ospedali / Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposium im deutschen Studienzentrum in Venedig vom 4. Bis 7. April 2001 / Hrsg. von H. Geyer und W. Osthoff. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2004. S. 321–367.
18. *Hucke H.* Vivaldi und die vokale Kirchenmusik des Settecento // Antonio Vivaldi. Teatro musicale, Cultura e Società: atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, 10–12 settembre 1981) / a cura di L. Bianconi e G. Morelli. Firenze: Leo S. Olschki, 1982. P. 191–206. (Studi di musica veneta, 2)
19. *Leichtentritt H.* Geschichte der Motette. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1908. 453 S. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, hrsg. von H. Kretzschmar, Bd. II)

20. *Lichtenthal P.* Dizionario e bibliografia della musica: in 4 vol. Vol. 2. Milano: Antonio Fontana, 1826. 545 p.
21. *Maier J. Ch.* Beschreibung von Venedig: in 4 Theile. Th. 2. Frankfurt und Lpz.: Christian Gottlieb Hertel, 1789. VI, 410 S.
22. [*Montagu M. W.*] The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu: in 3 vols. Vol. II. 1721–1751 / Ed. by R. Halsband. Oxford: Clarendon Press, 1966. XVI, 530 p.
23. *Over B.* Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali in 18. Jahrhundert. Bonn: Orpheus, 1998. 487 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 91)
24. [*Picinelli F.*] Mondo simbolico: o sia vniversità d'imprese scelte, spiegate, ed' illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane. Studiosi diporti dell' abbate D. Filippo Picinelli milanese nei canonici regolari lateranensi Teologo, Lettore di Sacra Scrittura, e Predicatore privilegiato. Che somministrano à gli Oratori, Predicatori, Accademici, Poeti &c. infinito numero di concetti; con indici copiosissimi. Milano: Stampatore Archiepiscopale, 1653. [34], 572, [176] p.
25. [*Quantz J. J.*] Johann Joahim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusik, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752. [XIV], 334, [19], [1], [26] S.
26. *Rossi F.* Galuppi e i motetti // Barocco padano I: Atti del 9. Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli 17.–18.: Brescia, 13–15 luglio 1999 / a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan. Como: A. M. I. S., 2002. P. 329–343.
27. *Talbot M.* Vivaldi. 2nd revised edition. L.: J. M. Dent, 1993. 256 p. (The Dent Master Musicians)
28. *Talbot M.* The sacred vocal music of Antonio Vivaldi. Firenze: Leo S. Olschki, 1995. XI, 565 p. (Studi di musica veneta: Quaderni vivaldiani, 82)

Александра МАКСИМОВА

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ТРАКТАТЕ ФАБРИЦИО КАРОЗО «БЛАГОРОДСТВО ДАМ» (NOBILTÀ DI DAME, 1600)

ЛЮТНЕВАЯ ТАБУЛАТУРА

Музыкальные образцы, сопровождающие хореографические композиции из книги Ф. Карозо «Благородство дам», находятся во второй части трактата. Сорок девять пьес записаны в лютневой табулатуре и предполагают исполнение на лютне соло. Исключение составляют первые восемь сочинений, дополненные контрапунктом двух других инструментов в сопрановом и басовом ключах. В современной нотации эти пьесы были опубликованы в двух изданиях — сборнике под редакцией О. Килезотти¹ и оксфордском издании книги Карозо на английском языке под редакцией Дж. Саттон [11]. Профессиональные лютнисты для исполнения, разумеется, используют только оригинальную нотацию (табулатуру).

Лютневая табулатура в книге Карозо традиционна для итальянских и отчасти испанских источников позднего Возрождения. В этих странах существовала очень логичная и удобная система записи. Струны лютни (иногда гитары) изображались в виде горизонтальных линий, образуя шестилинейный нотоносец. В отличие от французских и немецких лютневых табулатур этого времени, в итальянских и испанских лады обозначались не буквами, а цифрами. Открытой струне соответствовал 0, первому ладу — 1, второму — 2 и т. д. Лады 10, 11 и 12 в ранних итальянских источниках обозначались римскими цифрами — x, x̄ и x̄̄, чтобы не прибегать к двузначным символам.

По сравнению с современной нотной записью нотоносец в итальянских табулатурах был «перевернут»: верхняя линия соотносилась с нижней струной, а нижняя линия с верхней. Учитывая, что лютнист держал инструмент «шантерелью»² к коленям, такая запись была очень практичной, зеркально отражая гриф лютни.

В итальянской табулатуре ритмические длительности обозначались штилями над нотным станом. Каждый такой штиль приравнивался к определенной длительности мензуральной нотации. Знаком наибольшей протяженности был

Максимова Александра Евгеньевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

семибревис, за ним шла минима. Употребительны были и другие длительности, равные одной трети, одной пятой, одной шестой и двум пятым семибревиса. Кроме того, применялись вертикальные линии, наподобие современных тактовых черт, и аппликатурные обозначения.

Лютневая табулатура танцевальной музыки в книге Карозо очень схожа с другими итальянскими образцами. Стоит отметить несколько деталей, характерных для данного источника. Ритм в табулатурах обозначен четырьмя знаками (штилями), соответствующими *семибревису*, *миниме*, *семиминиме* и *фузе*. Каждый из этих знаков может использоваться также с точкой, увеличивающей длительность на ее половину.

Ознакомившись со знаками нотации других источников позднего Ренессанса, можно сделать вывод, что в Италии не было устойчивой ритмической знаковой системы: штили над табулатурой могли быть направлены и вправо (как в «Благородстве дам»), и влево, их написание варьировалось.

Иногда в начале первой строчки табулатуры Карозо выставлен знак 3, определяющий трехдольный размер такта. Чаще всего этот знак появляется в больших многожанровых композициях (*балетто*) при смене метра. Двухдольный размер в табулатурах не выставлен.

Известно, что лад сочинения зависел от строя инструмента. В данном случае используются два строя — G (сверху вниз: $g^1 - d^1 - a - f - c - G$) и A ($a^1 - e^1 - h - g - d - A$), причем первый преобладает.

Еще одна важная подробность — знак открытой струны, выписанный на дополнительной линейке над табулатурой. Знак предполагает взятие низких звуков на седьмой струне³. В строе G это струна F, в строе A — G.

Периодически между или под строчками табулатуры встречаются точки, напоминающие знак стаккато в современной нотации. Похоже, это и есть обозначение некоего отрывистого штриха.

В оксфордском издании книги «Благородство дам» [11] транскрипция лютневой табулатуры дана на двух строчках, в скрипичном и басовом ключах. Такая форма записи, безусловно, облегчает чтение нотного текста исследователю-музыковеду, но неудобна для лютниста.

МЕНЗУРАЛЬНАЯ НОТАЦИЯ И РИТМИКА

В восьми пьесах книги лютневая табулатура сочетается с двумя голосами, оформленными в мензуральной нотации. Очевидно, они могли исполняться на любых сольных инструментах с подходящим диапазоном и тембром. Эти партии записаны на двух пятилинейных нотоносцах. В начале каждой строчки выставлены ключи — сопрановый C1 и басовый F4. При необходимости указан ключевой знак, иногда используются случайные знаки альтерации. В большинстве случаев выставлен размер — 3, реже C или *alla breve*.

¹ Danze del secolo XVI, trascritte in notazione moderna // Biblioteca di Rarità Musicali. A cura di Oscar Chilesotti. Vol. I. Milan: G. Ricordi & C. 1883/Р.

² Верхняя струна лютни.

³ В эпоху Средневековья лютня имела четыре или пять парных струн. Позднеренессансная лютня могла насчитывать до тридцати пяти струн, включая основные (парные и одиночные — для мелодии, расположенные над грифом) и басовые (одиночные, количеством до пяти). Поскольку исполнитель способен захватить левой рукой лишь двенадцать струн для зажима, дополнительные басовые струны закреплялись на специальных удлинителях, встроенных в колковую головку, устанавливались вне грифа и не зажимались рукой.

Танцевальные движения у Карозо часто снабжены временными обозначениями, соотношенными с длительностями мензуральной ритмики:

- *Continenza Grave* [Удерживание Большое], *выполняемое на шесть долей*⁴ *в басса и альты*;
- *Continenza Semigrave* [Удерживание Половинное] *на три доли, также исполняется в басса, альты и тордильоне*;
- *Continenza Breve* [Удерживание Краткое] *на две доли, выполняется в басса и балетто*;
- *Continenza Semibreve* [Удерживание Полукраткое] *на одну долю, выполняется в паванилье и в испанской гальярде* [10, 4].

Казалось бы, все просто — достаточно соединить определенные движения с музыкальным ритмом, и танец готов. Но для верного прочтения текста следует разобраться, какие пропорциональные ритмические соотношения предполагал Карозо. Напомним читателю, что в «белой» мензуральной нотации «длительности единичных нотных знаков и их деление на более мелкие зависели от трех- или двухдольного деления бревиса (*tempus perfectum* или *imperfectum*) и семибревиса (*prolatio major* или *minor*)» [2, 338], и лишь к концу XVI века длительности стали соотноситься 1:2. Выходит, шаг или движение может соответствовать как совершенному, так и несовершенному делению длительности. Необходимо также учесть, что одни и те же движения Карозо предписывает исполнять и в двухдольных, и в трехдольных танцах. К тому же, каждый танец исполняется в своем темпе.

Во избежание ритмической путаницы авторы комментариев к изданию трактата 1986 года предложили индивидуальную транскрипцию каждой пьесы с подробной таблицей возможных пропорциональных соотношений. Из таблицы следует, что минима, к примеру, в современной нотации может быть приравнена как к половинной длительности, так и к четверти. При этом отмечается явление *гемиолы* в музыкальном материале [11, 58–60]. Жанры, трехдольные по природе, в оригинале записаны в двухдольном метре. В подобных случаях предлагается сменить размер для удобства чтения и естественного слышания сильной доли.

ОБОЗНАЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Все музыкальные сочинения в книге «Благородство дам» озаглавлены и сопровождены посвящениями знатным персонам. Многие пьесы имеют поэтические названия («Сила любви», «Кроткая Лаура», «Дорическая Колонна»⁵), в некоторых встречаются и жанровые обозначения: *Пассамеццо*, *Новая спаньоолетта*, *Испанская гальярда*, *Новый контрапассо*, *Тордильон*. Наименования танцевальных пьес можно разделить на две группы: название «программного» характера, за которым следует жанровое определение («Небесная чистота». *Балетто*), и название, состоящее из двойного жанрового определения («Пассамеццо». *Балетто*).

Лексика танца, применявшаяся к жанрам, движениям, комбинациям шагов и позициям, требует особого внимания исследователя. С течением времени не только изменялась орфография наименований — они приобретали новые

⁴ Карозо приравнивает ритмические доли танца к мензуральным единицам.

⁵ Заголовки музыкально-хореографических композиций нередко основаны на игре слов: *Colonna doria* (итал.; правильнее *dorica*) — «Дорическая колонна»; так названа «каскалда в честь глубокоуважаемой и достопочтеннейшей синьоры донны Джованны Колонны д’Ориа, принцессы д’Ориа».

истолкования. Например, *бранлем* называли и танец, и танцевальный шаг. Даже в тех случаях, когда движение сохраняет за собой старое обозначение и визуально совпадает с описанием, скажем, в источнике XVI века, в технических нюансах оно все-таки отличается от своего прототипа.

Балет — емкое и многогранное понятие в современном языке. За несколько веков существования оно обрастало все новыми и новыми значениями. Но всегда ли мы правильно его употребляем по отношению к музыкально-хореографическому искусству прошлых столетий? В частности, верно ли итальянские жанры *балло* и *балетто* на русский манер называть «балетами», если это приводит к терминологической путанице?

БАЛЕТТО

Тридцать семь из сорока девяти танцев «Благородства дам» имеют в названии подзаголовок *балетто* [3, 58–60]. Этот термин является одним из наиболее специфических в трактате. Слово *balletto*, так же как и *ballo*, с итальянского языка переводится как «танец» или «балет». Особенность употребления термина «балетто» заключается в том, что Карозо ставит его в один ряд с «балло», подчеркивая разницу между определениями. Так, на титульном листе своего первого труда «Танцовщик» (1581) [9] он указывает, что книга разделена на два трактата: «в первом из них приводятся названия, данные действиям и движениям, входящим в Балло. <...> Во втором представлены различные виды балло и балетто, употребительные в Италии, а также во Франции и Испании». На титуле «Благородства дам» сказано, что данная книга первоначально называлась «Танцовщик», была заново исправлена автором и дополнена новыми балло. Последователь Фабрицио Карозо, Чезаре Негри, опубликовал в 1604 году книгу «Новые изобретения в танцах» [18]. Автор книги предлагает читателю ознакомиться с движениями, «подходящими всем кавалерам и дамам для каждого вида Балло, Балетто и итальянского, испанского, французского Брандо». Обратим также внимание на сочетание двух родственных понятий в названии одного из танцев «Благородства дам»: *Ballo del Fiore. Balletto*.

Самостоятельное значение термин «балетто» получает именно у Карозо. Слово *balletto* он применяет в двух случаях: как название особого вида композиции и как синоним слова «танец», наравне с *ballo*. Его балетто представляют собой инструментальную сюиту, состоящую из двух или более разножанровых пьес. Под музыку сюиты исполняется целостная хореографическая композиция.

Более чем за сто лет до появления трактатов Карозо термин *ballo* встречается в фолиантах итальянских хореографов Доменико да Пьяченцы, Антонио Корнацано и Гульельмо Эбрео. В их танцевальных руководствах *ballo* — музыкально-танцевальная композиция, сюита, состоящая из четырех танцев: бассданса, сальтарелло, квадернарии и пивы⁶. Балло отличался внутренними сменами метра и темпа, сложной хореографией, часто включавшей пантомиму. По-видимому, Ф. Карозо продолжил данную традицию. Его книги свидетельствуют, что в течение XVI столетия павана, паванилья и басса вытеснили бассданс и квадернарию, а гальярда, каскарда, тордильон и канари заменили пиву и сальтарелло.

Вместе с тем, определение *ballo* не исчезает из музыкально-хореографической практики и, помимо его употребления в танцевальных руководствах Карозо и Негри, нередко встречается в театральных сочинениях на рубеже

⁶ *Bassadanza, saltarello, quadernaria, piva.*

XVI и XVII веков — интермедиях и ранних операх, к примеру, в опере «Эвридика» Я. Пери (1600), в последней интермедии к пятиактной комедии Дж. Баргалли «Паломница» (1589) и в «Представлении о душе и теле» (1600) Э. де Кавальери. Как правило, в таких сочинениях сохранялся сюитный принцип, характерный для практики балльного танца.

Вероятно, названия *балло* и *балетто* были взаимозаменяемыми по меньшей мере до начала XVII века, что вполне соответствовало царившей тогда терминологической свободе, особенно проявившейся в многообразии наименований театральных жанров.

ПАВАНА⁷

В книге Фабрицио Карозо обозначение «павана» не встречается, но можно предположить, что большинство двухдольных пьес, открывающих сюитные циклы (балетто) сочинены в жанре паваны.

Павана была весьма популярна в Италии на рубеже XVI–XVII веков. Какова этимология названия этого танца? В лютневой табулатуре Дж. А. Дальца 1508 года оно пишется двумя способами: в нотном тексте — *pavana (alla venetiana и alla ferrarese)*, а на титульном листе — *padoane diverse*⁸. Слова павана и падоана — прилагательные, означающие «из Падуи», «падуанская». По другой версии, название произведено от латинского *pavo* или испанского *pavun* (павлин) и отражает торжественный и горделивый характер танца.

Исследователи отмечают сходство паваны с бассдансом XV века — она также имела неторопливый характер и использовалась как танец-шествие. Во всех рукописных и изданных сборниках XVI века павана представлена либо как самостоятельный жанр, либо в паре с быстрыми трехдольными танцами — гальярдой, сальтарелло и пивой.

В трактате Туано Арбо павана представлена как двухдольный танец, состоящий из нескольких повторяющихся разделов. По определению Томаса Морли, павана — музыкальный жанр, сопровождающий степенный танец. Каждый из трех разделов паваны, содержащих от восьми до шестнадцати семибревисов, исполняется дважды (см. в [8, 249–250]). Михаэль Преториус пишет: «Павана — это величавая, не меняющая ритма музыка; если паваны играют составом различных красиво звучащих инструментов, то получается особая, очаровательная, а иногда и великолепная гармония. Обычно эта музыка для величавого, важного танца. <...> обычная форма состоит из трех реприз по восемь, двенадцать или шестнадцать тактов. Репризы из меньшего количества тактов в паванах не применяются, так как движения состоят из четырех шагов, или па. С фугой у паван мало общего; иногда fuga как бы начинается, но не доводится до конца. Сам танец, как бы его ни называли — La Pavane или La pavan de Espaigne, — происходит из Испании; в этом можно убедиться по характеру движений, медленных, изящных па, выполняемых с испанской величавостью» (цит. по: [4, 170–171]).

Туано Арбо — один из немногих авторов, оставивших потомкам хореографическое описание паваны: два *одинарных* [simple] шага и один *двойной* [double] вперед (с левой ноги), два *одинарных* и один *двойной* назад (с правой ноги) и т. д. [5, 96–97].

⁷ Итал., исп. *pavana, padovana*; фр. *pavane*; нем. *paduana*.

⁸ Dalza J. A. Intabulatura de lauto, libro quatro. Venice: Petrucci, 1508 / R Geneva: Minkoff, 1979.

Интересно, что в книге 1581 года Карозо приводит единственный образец паваны под названием *Pavana Matthei*. Танец представляет собой небольшую сюиту из двух разделов. Первый раздел — короткое двухдольное построение, за которым следует длинная шольта⁹ с несколькими вариациями гальярды.

Хореография двухдольных пьес в «Благородстве дам» часто основана на таких движениях, как *долгий реверанс, удерживание, прерывной и полукраткий шаг, вереницы обыкновенная, прерывная, полудвойная, прерывная ломаная*. По всей видимости, модели этих шагов сходны с шагами паваны и аллеманды из танцевального руководства Арбо. К примеру, его шаг *бранль*, а также *одинарный и двойной шаг* из паваны близки *удерживаниям* или *репризам, прерывным шагам, обыкновенным и двойным вереницам* Карозо. А движения аллеманды, описанные Арбо — *pas du gauche-greve droite* и *pas du droit-greve gauche*, — аналогичны *полукратким шагам* и *веренице обыкновенной*. Невзирая на то, что последования шагов у Карозо более насыщены по составу и виртуозны, можно считать, что его неозаглавленные двухдольные танцы — паваны (или созданы по их хореографическому образцу). Отметим, что несколько позднее павану в сюитах заменил жанр пассамеццо — он также встречается в книге Карозо.

ПАВАНИЛЬЯ

Жанр, обозначенный словом «паванилья», представлен в «Благородстве дам» единственным образцом, под названием «Возлюбленная Гримана». Эта пьеса ранее была опубликована в «Танцовщике».

Паванилья появилась в Италии с XVI века и пользовалась популярностью до середины XVII столетия. Среди ранних образцов — две паванильи, представленные в трактате Чезаре Негри [18, 132, 157]. Первая озаглавлена *Pavaniglia alla romana*, вторая — *Pavaniglia all'uso di Milano*. Другие образцы паванильи находятся в итальянских табулатурах для пятиструнной испанской гитары, изданных Джироламо Монтесардо в 1606 году¹⁰. В этом сборнике двухдольную паванилью иногда продолжает *rotta della pavaniglia* в трехдольном размере.

Паванилью иногда называли *испанской паваной*. Джон Булл написал пьесу *Spanish Pavan; Pavane d'Espagne* называют свои пьесы Туано Арбо (его музыкальный образец идентичен Карозо), Михаэль Преториус, Никола Валле и Адриан Валериус. У Свелинка и Шейдта встречается *Pavana hispanica*.

Как и павана, паванилья — двухдольный танец. В ее основе — и примером тому образец Карозо — простая аккордово-мелодическая модель (I–V–I–VII–I–IV–V–I), близкая ранней фолии и характерная для ренессансной танцевальной музыки. В гармонической последовательности VII ступени могла предшествовать IV (или заменять ее). А после VII ступени могла быть взята гармония не на I, а на III ступени.

Хореография паванильи, предложенная Карозо, сочетает элементы двух танцев — паваны и гальярды. Танец выстроен как серия вариаций. Но, в отличие от пассамеццо или гальярды, партнеры не чередуют выходы, а танцуют одновременно. С одной стороны, здесь обыгрываются различные последования паваны (*прерывной* и *сапфический шаг*). Однако паванилья более подвижна, насыщена виртуозными шагами и прыжками, привычными в быстрых трехдольных

⁹ *Sciolta* — от итал. *sciolto* (проворный; непринужденный). Этим термином Карозо всегда обозначает смену двухдольного размера на трехдольный, т. е. начало другого жанра.

¹⁰ Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagnuola senza numeri e note. Firenze, 1606.

танцах (*фиоритуры*, *воздушный шаг* и *каденция* из гальярды, *прихрамывающий прыжок*). Хореография паванильи Арбо менее развернута, но в ней тоже сочетаются шаговые последования паваны и гальярды.

Паванилья Негри основана на той же гармонической схеме, что и «Возлюбленная Гримана» Карозо. Шестнадцать вариаций заключают те же движения, но в ином порядке. Негри чаще, чем Карозо, обращается к прыжковой технике, поэтому его танец технически сложнее.

Синтез «низкого» и «высокого» (*bassa* и *alta*) шагов в танце позднего Возрождения — явление нередкое. Оно свидетельствует об изобретательности мастеров, стремлении к разнообразию хореографии, стилевой импровизации.

ПАССАМЕЦЦО

Танец пассамеццо, как и паванилья, представлен в «Благородстве дам» один раз. Ранее Карозо опубликовал три других образца в книге «Танцовщик».

Пассамеццо — итальянский танец в двухдольном метре. Он был широко распространен в период с середины XVI до первой половины XVII века. По музыкальному стилю пассамеццо близок паване (иногда его определяют как «быструю павану»), поэтому он постепенно вытеснил ее с традиционного места в начале танцевальной сюиты.

В музыкальных и хореографических источниках принято несколько вариантов обозначения жанра: *passamezzo*, *passo e mezzo* (именно так называет его Карозо), *pass'e mezo*. Буквальный перевод названия — «шаг и половина [шага]».

Термин *passo mezzo* приводится в словаре Джона Флорио 1611 года [12]: «*Passo mezzo — a cinque-pace, a pace-measure*». Автор не указывает (как это делает обычно), что *passo mezzo* — название танца. Он также не разъясняет выражение *cinque-pace*, однако известно, что во всех танцевальных руководствах этого времени *cinque passi* — основная модель гальярды. Быть может, словосочетание *pace-measure* и есть отражение какой-либо временной единицы танца (то есть один метрический такт равен *n*-ному количеству движений).

Определение, предложенное Преториусом, более подробно и тоже не обходится без ссылки на *cinque passi in gagliarda*: «Пассамеццо, или пассандо, представляет собой постепенное вступление в танец. Происходит от слова *passa[r]*e, что значит “идти через”, “проходить” или “уходить”. Это то же самое, что и переход. В гальярде па, или шагов, пять, поэтому ее также называют *cinquepass[o]*; в пассамеццо шагов вдвое меньше, чем в гальярде» (цит. по: [4, 171]).

Итак, Флорио не делает разницы по времени между *шагом* пассамеццо и шагами гальярды, а Преториус считает, что *шаг* пассамеццо в два раза короче пяти шагов гальярды. Обращаясь к книге Карозо, подчеркнем, что он предлагает считать название *пять шагов гальярды* ложным, так как полноценных шагов среди них только два, остальные же шаги выполняются «в воздухе». Гальярда — трехдольный танец. *Пять шагов* занимают пять долей, а на заключительную, шестую долю танцовщик выпрямляет колени. Можно предположить, что каждый шаг пассамеццо приравнивался трем музыкальным долям, образуя ритмическую синкопу.

Среди различных музыкальных вариантов танца употребительнее всего были два основных типа: *passamezzo antico*¹¹, или *passamezzo per B-molle* (в Англии

¹¹ Итал.: старинный.

он назывался *passy* или *passyng measures pavan*), и *Passamezzo moderno*¹² (*nuove, cotune*¹³), или *passamezzo per B-quadro* (в Англии — *quadro* или *quadran pavan*)¹⁴.

Каждый из этих типов опирался на свою басовую формулу. В пассамеццо *b-molle* это могло выглядеть так: I-VII-I-V-III-VII-I-(V)-I. Пассамеццо *b-quadro* следовал модели: I-IV-I-V-I-IV-I-(V)-I (или подобной). Аккорды на заданных ступенях распределялись с равным временным интервалом. Между формульными ступенями могли быть промежуточные аккорды и мелодические фигурации. В некоторых случаях гармоническая модель имела расширение в виде коды. Такой раздел называли *реприза* или *ритурнель*.

Во многих музыкальных сборниках пассамеццо соединялись с трехдольными танцами — сальтарелло и гальярдами. Однако Карозо не следует этому примеру.

Пассамеццо из фолианта Карозо — типичный *passamezzo antico*. Хореография этого танца во многом схожа с паванильей. Здесь также обыгрываются в разных сочетаниях движения, свойственные паванам и гальярдам. Различие заключается в построении вариаций. Дама и кавалер начинают танцевать вместе, затем по очереди исполняют вариации и вновь объединяются. Во время совместного танца их движения не совпадают. К примеру, дама повторяет предыдущую вариацию, а у кавалера в этот момент *прохождение*, составленное из разных шагов. Потом они меняются ролями. Подобная комбинация безусловно привносит в жанр театральность, элемент игры. Чередование вариаций в танце указывает также на тесную связь пассамеццо с гальярдой и тордильоном.

Гальярда

Знатоки исторического танца нередко называют XVI век «веком гальярды». Эпитет вполне оправданный, ведь этот танец пользовался успехом во всех слоях общества. Неудивительно, что гальярда занимает ведущее место в фолианте Карозо. Она предстает лишь один раз как самостоятельный танец («Испанская гальярда»), но постоянно входит в состав балетто. Отдельные элементы танца использованы и в других жанрах.

Характер танца отражен в его названии. Гальярда¹⁵ — подвижный трехдольный танец XVI — начала XVII веков, возможно произошедший из Северной Италии. «Слово это значит: энергия, сила, — пишет Преториус, — по-французски *gaillardise* означает молодцеватость; про живого, веселого человека говорят, что он *gaillard*» (цит. по: [4, 171]).

В музыкальных источниках гальярда нередко объединяется в пару с паваной. Самый ранний образец, сочетающий два контрастных танца, представлен в сборнике французского нотоиздателя Пьера Аттеньяна 1531 года¹⁶. Уже в начале века гальярда становится музыкальным продолжением первого танца, сохраняя гармоническую модель паваны. Позднее Томас Морли опишет способ подобного «извлечения» гальярды: «После каждой паваны мы обычно помещаем гальярду (то есть вид музыки, выведенный из другой [музыки]), заставляя ее следовать метру, который ученые называют трохеем (“*trochaicam rationem*”), состоящему

¹² Итал.: современный.

¹³ Итал.: новый, обычный.

¹⁴ Обозначения *b-molle* и *b-quadro* относятся к терцовому тону лада.

¹⁵ Итал.: *gagliarda, gagiarda*; фр.: *gaillarde*, исп.: *gallarda*.

¹⁶ *Quatorze Gaillardes neuf Pavannes, sept Branles et deux Basses Dances le tout reduict de musique en la tabulature du jeu d'Orgues Espinettes Manicordions et telz semblables instrumentz musicaulx...* Paris, 1531.

в чередовании долгих и кратких долей <...> первая длится семибревис, а вторая минимум. Этот вид танца гораздо быстрее и активнее, чем павана, и состоит из нескольких мелодий. Сколько раз вы помещали четыре семибревиса в мелодию паваны, столько же раз нужно поместить шесть минимум в мелодию гальярды» (цит. по: [7, 450]).

Все танцевальные руководства Западной Европы за основу хореографии гальярды единодушно принимали некие *пять шагов* или *пять па*. Классическим образом *шага* гальярды считается вариант, описанный Арбо. *Пять шагов* гальярды выполняются на шесть долей (Карозо и Негри называют эту модель *tempo di gagliarda*). Сначала следуют четыре *grue* («журавлиных шага», иначе называемых *piéd en l'air* – *воздушный шаг*) – танцовщик подпрыгивает на одной ноге, а другую, сгибая в колене, выносит вперед, как если бы «ударял кого-то». Затем делают *saut majeur*, то есть «большой прыжок». Он часто соответствует музыкальной паузе. Заключительное движение – *posture* («позировка»), при этом на одну ногу приходится тяжесть корпуса, а другая отведена назад [5, 40–43].

Был ли основным именно этот *шаг* гальярды? Подробных описаний хореографии танца, которые были бы датированы временем до восьмидесятых годов XVI столетия, не сохранилось. В период с 1581 по 1607 год произошла буквально революция в печатной литературе. Одно за другим появляются танцевальные руководства, и в каждом предложен свой образец гальярды. Вероятно, существовали различные стили исполнения этого танца, подобно языковым диалектам соседних провинций.

Большинство европейских мастеров сходятся в общих контурах движения: пять фиксированных позиций, распределенные на шесть долей *tempo di gagliarda*, энергичные выбросы ног и прыжки, завершающая *каденция* («позировка»). В остальном *па* гальярды допускали варианты. Быть может, форма танца, описанная Арбо, была неким эталоном, на практике видоизменяющимся и украшаемым. Или же существовавшие прежде движения сложились к концу века в единую общепризнанную модель.

Фабрицио Карозо предлагает следующее правило для выполнения *пяти шагов*: «сделай прыжок на правой ноге, поднимая левую вперед. Затем опусти ее прямо вниз. Это первый шаг. <...> Правую ногу, которая осталась сзади, вытолкни, сделав *подставной шаг*. Обрати внимание, что ее носок должен быть прямо за пяткой левой ноги. В тот же момент опусти левую на прежнее место, поднимая правую вперед. Это называется *воздушный шаг*. <...> Завершает все это *каденция*, то есть правая, которая поднята, останется сзади, левая же спереди. Выполнять *каденцию* нужно легко опуская левую ногу на всю ступню, а правую на носок. Еще изящнее будет немного развернуть колени» [10, 41].

Автор делает важное замечание, что старинное название *пять шагов гальярды* на самом деле ложное. В действительности *шагов* только два: прыжок и *воздушный шаг*. Остальные движения – *прихрамывающий прыжок*, *подставной шаг* и *каденция*. Каждый из этих элементов описан в отдельном правиле и зачастую входит в состав какого-либо последования *шагов* (например, *фиоритуры*). Таким образом, *шаги* гальярды не являются достоянием одного жанра и могут использоваться в других танцах. С другой стороны, вариации гальярды в книге Карозо сотканы не только из движений, указанных в правиле. Часто шаги гальярды сочетаются с *прерывными шагами*, характерными и для паваны, комбинируются или входят в состав *узла*, *фиоритур*, *мелких шагов*, *реприз с подставным шагом*, *полуревансов*, *проворных* и *коринфских шагов*. Таким образом, хореография гальярды во многом пересекается с техникой движений других танцевальных образцов.

Жанровые признаки гальярды в большей степени отражены в музыке, нежели в танце — неизменно трехдольный размер, мелодия, нотированная тремя минимумами в такте, часто с пунктирным ритмом и синкопами, каждый такт равен такту предыдущего двухдольного танца сюиты.

Исключением является двухдольная «Испанская гальярда», при этом ее движения не контрастируют с другими гальярдами. Вероятно, музыкальный темп темпераментной и энергичной гальярды был медленнее, чем в других подвижных танцах из-за обилия высоких прыжков и сложной техники хореографии.

ТОРДИЛЬОН

Танец с названием «тордильон» не был обнаружен ни в одном итальянском лютневом сборнике до появления книги Карозо 1581 года. Скорее всего, этот танец ведет свое начало от французского *tourdion*, выступавшего в паре с бассдансом XV века. В таком жанровом сочетании танцы приведены в сборнике Аттеньяна. По-видимому, хореография этого танца отличалась от тордильона XVI столетия.

В трактате «Ad Suos Compagniones Studentes» (Avignon, 1519) Антонио де Арена привел описание танца (см. [14]), а спустя полвека Туано Арбо подтвердил его версию. По их мнению, тордильон походил на гальярду, но исполнялся быстрее. Арбо писал: «...нет разницы между ними, кроме той, что тордильон танцевался близко к земле на легкий, живой такт, а гальярда танцевалась высоко от земли на медленный, энергичный такт» (цит. по: [ibid.]). Таким образом, шаг тордильона оставался тем же, что и в гальярде, но вместо «большого прыжка» — *saut majeur* — был *saut modèrè*.

Итальянские тордильоны Карозо и Негри музыкально схожи. Как и у Арбо, в них задействованы хореографические фигуры гальярды, построенные на последовании вариаций и прохождений партнеров поочередно. Но значительным отличием от французских образцов становится группировка длительностей — и у Карозо, и у Негри она двухдольная, хотя вполне укладывается в трехдольные такты. Кроме того, в танцевальных сюитах Карозо предпочитает гальярду тордильону.

Самая неожиданная трактовка жанра принадлежит Флорио. В его словаре указано: *tordiglione, a kind of dance in Spaine* — то есть вид танца в Испании. Но подтверждения этому пока не найдено.

САЛЬТАРЕЛЛО

Среди известных итальянских хореографических источников XVI века название «сальтарелло» встречается только у Фабрицио Карозо. В отличие от гальярды, этот танец обозначался в европейских языках по-разному. С итальянского *saltarello* переводят как «маленький прыжок», во Франции его называли *pas de Brabant*, в Германии *Hopper Tanz* или *Hupfer Tanz*, в Испании — *Alta, Alta danza*. Подобные названия подразумевали умеренно скорый танец, построенный на технике прыжка. Как правило, сальтарелло сочинялись в трехдольном метре.

Наиболее раннее вхождение термина «сальтарелло» встречается в тосканском манускрипте конца XIV или начала XV века, где содержатся четыре пьесы с таким названием. Курт Закс, однако, высказал мнение, что только первые три образца действительно можно считать сальтарелло¹⁷, поскольку они походят на жанр *quaternaria* XV века, иначе называемый *saltarello tedesco* (см. [16, 177]).

¹⁷ В современной нотации эти три сальтарелло опубликованы в сборнике: Davison A. T., Apel W. Historical anthology of music. Cambridge, Harvard University Press, 1950.

Основой музыкального сопровождения сальтарелло XV века — равно как и бассданса, кватернарии и пивы — служили одноголосные мелодии, записанные ровными крупными длительностями, по которым музыканты импровизировали остальные партии. Итальянские мастера Доменико да Пьяченца, Гульельмо Эбрео и Антонио Корнацано описали четыре метрических варианта таких мелодий: *cantus firmus* бассданса нотировался лонгами с точкой, тенор кватернарии — лонгами, сальтарелло — бревисами с точкой, а пивы — бревисами (см. [6, 473; 13, 257–259; 19, 346–357]).

К началу XVI века сальтарелло появляется в паре с кватернарией, либо как самостоятельный танец. Весьма распространенным становится соотношение павана-сальтарелло и пассамеццо-сальтарелло. В этом случае сальтарелло воспроизводит мелодико-гармоническую модель первого танца и таким образом становится зависимым от заданного музыкального материала. Характерной чертой метра этого танца была гемиола, особенно в каденциях.

У сальтарелло XVI века была еще одна особенность. В танцевальных руководствах он часто преподносился как гальярда или тордильон. Туано Арбо и Томас Морли называют этот танец «итальянской гальярдой». В музыкальных источниках Франции, Фландрии и Англии сальтарелло также определяются словом «гальярда», а в печатных изданиях Германии — *Hupfertanz*, *Sprungetanz*, *Proportz* или *Nachtanz*. Михаэль Преториус, описывая гальярду, замечает, что «итальянцы называют этот танец в просторечии сальтареллой» (цит. по: [4, 171]).

Карозо различает гальярду и сальтарелло как музыкально, так и хореографически. В его образцах сальтарелло выступает как часть танцевальной сюиты (балетто) и всегда появляется после гальярды. В нотах танец обозначен как *saltarello*, *sciolta in saltarello* или просто *sciolta*.

Иногда определение жанра в табулатуре не выписано. Тогда следует обратиться к описанию хореографии маэстро, где указано: «На шольту этой пьесы, как сальтарелло, трехдольными длительностями» [10, 114]. Или: «шольта на музыку сальтарелло» [ibid., 173–174].

Мередит Литтл считает, что шаги сальтарелло, предложенные Карозо, почти не отличаются от его же гальярды [16, 177]. Но ни один из вариантов сальтарелло хореографа не построен в виде вариаций или чередований вариаций и шаговых последований. Карозо не использует в этом танце ни *пять шагов* гальярды, ни термин *tempo di gagliarda*. В его сальтарелло нет установленного шага, но, как и в паванах, нескольким движениям оказывается предпочтение. Так, *краткий реверанс*, *вереница ломаная*, *прихрамывающий прыжок*, *падение*, *реприза с подставным шагом*, *санфиический шаг*, *мелкий шаг* и *узел* в различных комбинациях являются атрибутом почти каждого сальтарелло.

КАСКАРДА¹⁸

Карозо — единственный хореограф, использующий термин «каскарда». В «Благодестве дам» так обозначены одиннадцать танцев, а в «Танцовщице» — двадцать один.

В обоих источниках каскарда всегда приводится как самостоятельный танец, не входящий в состав сюитных танцев. По своим жанровым признакам она очень

¹⁸ От итал. *cascare* — падать, валиться.

близка сальтарелло — выписана теми же длительностями, в трехдольном метре, ритм часто пунктирный.

Хореография каскарды воспроизводит большинство элементов сальтарелло: *краткий реверанс, вереницу ломаную обыкновенную, сапфический шаг, вереницу чеканную* (характерное движение канари), *фиоритуру, падение и узел*.

СПАНЬОЛЕТТА¹⁹

Трактат «Благородство дам» содержит два хореографических варианта спаньолетты. Этим танцам соответствует один музыкальный образец — «Новая спаньолетта в мадридском стиле» (*Spagnoletta nuova al modo di Madriglia*). Те же самые композиции были ранее опубликованы Карозо в «Танцовщике» (1581), впервые среди всех источников XVI века.

Спаньолетта, по-видимому, была итальянским новшеством позднего Возрождения. Как правило, это трехдольный танец с характерной гармонической последовательностью. Аккордовая схема подразумевает перемену ладового устоя. Мелодия подчинена басовой формуле и группируется в четырехтактные фразы со схожими ритмическими фигурами. Иногда спаньолетты записывались в двухдольном размере, но при этом гармоническая основа оставалась прежней. Из пьесы в пьесу переходил не только бас, но и верхний голос: в большинстве образцов совпадают первые три такта мелодии. Позднее музыкальная модель спаньолетты использовалась композиторами в инструментальных и вокальных вариациях.

Хореография жанра, представленная Карозо, во многом схожа с каскардой и сальтарелло. Он использует *краткий реверанс, сапфические шаги, фиоритуры, мелкие шаги, репризы с подставным шагом и вереницу ломаную прерывную*. «Испанский» стиль танца характеризуют лишь *вереницы чеканные*, свойственные канари, однако эти движения участвуют и в каскардах. Заключительное построение музыки «Новой спаньолетты» напоминает многие канари, завершающие балетто.

Количество участников в спаньолетте могло быть различным. У Карозо это в основном парный танец, хотя один образец в «Танцовщике» предназначен для двух дам и кавалера; у Негри есть спаньолетта для четырех исполнителей.

КАНАРИ²⁰

В правиле о «вереницах чеканных, исполняемых в канари» Карозо сообщает: «название “канари” я перенял от тех, кто танцует в манере Канарских островов» [10, 32]. Высказывание маэстро позднее подтверждает Коваррубиас Хорозко (1611). В его понимании канари — вид *saltarello gracioso*, пришедшего в Испанию с Канарских островов (см. [15, 921]).

Неожиданное толкование термина преподносит словарь Флорио, опубликованный в том же 1611 году. Канари здесь не рассматривается как танцевальный жанр и получает новое объяснение: *Canario, a sacrifice of red dog, used of ancient to pacify the dog star* [принесение в жертву рыжего пса, бытовавшее в древности, для умиротворения «собачьей звезды»]. *Canarij, a kind of people so called because they feed on dogs* [люди, называемые так, поскольку они едят собак]. Also

¹⁹ Итал. *spagnoletta*, исп. *espacoleta*.

²⁰ Фр. *canarie*; итал., исп. *canario*.

*Canarians*²¹. Предположительно танец канари был элементом ритуального жертвоприношения на островах. Впоследствии его детали были перенесены в Испанию, и этот жанр стал чем-то вроде морески. Арбо отмечал, что движения канари были «яркими, но, тем не менее, странными и фантастичными, с сильным варварским привкусом» (цит. по: [15, 921]).

Канари был сравнительно молодым танцем в Италии времен Фабрицио Карозо. Наиболее ранний образец опубликован Диего Писадором в Книге музыки для виуэлы 1552 года (*Libro de música de vihuela*) под названием *Endechas de canaria*. Пьесы с таким названием сочинялись в трехдольном метре и исполнялись в быстром темпе. Для них была характерна короткая и простая аккордовая последовательность из двух фраз. Каждая фраза опиралась на басовую формулу I–IV–(I)–V–I, свойственную и другим танцевальным жанрам. Иногда в этой модели одна из гармоний заменялась на другую (например, в образце Негри вместо IV используется VII ступень). Ритмические фигуры канари были близки сальтарелло и гальярде.

У Карозо этот танец встречается в двух вариантах. Первый представлен в книге «Танцовщик», и это самая ранняя из известных хореографических версий жанра. Канари здесь выступает как самостоятельный танец. Басовая формула охватывает два такта и опирается на последовательность ступеней I–V–VI–IV–V–I. Гармоническая модель оstinатно повторяется, образуя семь вариаций. Мелодические обороты возобновляются каждые четыре такта с вариантным развитием. Музыкальному материалу соответствует развернутая хореографическая композиция парного танца. Среди движений следует выделить особенно характерные для жанра удары ног, *вереницы ломаные скользящие* и *вереницы чеканные из канари*. Дополняют танец элементы гальярды (вариации дамы и кавалера, каденции) и *шаги*, употребительные в других подвижных танцах. Подобной структуры придерживаются в своих руководствах Негри [18] и Люпи (в его книге описаны свыше сорока вариаций канари) [17, 203–300].

В «Благородстве дам» канари предстает в ином качестве. Он всегда входит в состав балетто как завершающий танец. Музыкальный материал канари излагается кратко — 8–12 тактов на 3/4. В басу сохраняется последовательность I–(IV)–V–I, в мелодии обыгрывается постоянная ритмическая формула.

Обобщая сказанное, отметим, что музыкальные жанры из книги «Благородство дам» отражают ведущие тенденции светской инструментальной музыки на рубеже XVI–XVII веков — многие пьесы получили широкое распространение в Италии, Франции, Германии. Приведем лишь некоторые примеры:

²¹ Это определение соотносится с данными словарей латинского и итальянского языков, по которым *Canis* (лат.) или *Cane Maggiore* (итал.) обозначает созвездие Большого или Малого Пса. Созвездие Большого Пса находится к востоку от Ориона, и самая крупная звезда в нем называется *Canicula* или *Sirius*. Согласно мифологическим источникам, Сириус является астральной ипостасью Майры, собаки Ориона. По другой версии Майрой звали собаку Икария. Древнегреческая легенда гласит: «Дионис подарил ему [Икарию] виноградную лозу, и Икарий первый развел в Аттике виноград. Но печальна была судьба Икария. Однажды он дал вина пастухам, а они, не зная, что такое опьянение, решили, что Икарий отравил их. Пастухи убили Икария, а тело зарыли в горах. Дочь Икария, Эригона, долго искала отца. Наконец с помощью своей собаки Майры нашла она могилу Икария. В отчаянии повесилась несчастная Эригона на том самом дереве, под которым лежало тело ее отца. Дионис взял Икария, Эригону и ее собаку Майру на небо. С той поры горят они на небе ясною ночью — это созвездия Волопаса, Девы и Большого Пса» [1, 82].

- «Небесная Лилия» [*Celeste Giglio*]. Балетто в честь светлейших синьоров до-на Рануччо Фарнезе и Маргариты Альдобрандины, герцога и герцогини Пармы и Пьяченцы, и пр.
Популярная в XVI–XVII веках тема: аллеманда, известная во Франции со словами «Une jeune fillette» (позднее ставшая рождественской песней в честь Девы Марии), а в Италии и в некоторых других странах — под названием «La monic(h)a» («Монашка»). В Германии на эту тему был сочинен хорал «Von Gott will Ich nicht lassen».
- «Возлюбленная Гримана» [*Amorosina Grimana*]. Паванилья в честь светлейшей синьоры Морезины Морезини Гримани, принцессы Венеции.
Одна из наиболее известных тем под названием «Испанская павана».
- «Кроткая Лаура» [*Laura Suave*]. Балетто в честь светлейшей госпожи Кристины Лорены де Медичи, великой герцогини Тосканской.
В основе балетто — тема, широко известная как «Aria di Firenze» или «Ballo del Granduca», возможно, сочиненная Э. де Кавальери.
Впервые встречается в знаменитых флорентийских интермедиях 1589 года к комедии «Паломница» («La Pellegrina»).
- «Пассамеццо» [*Passo e mezzo*]. Балетто в честь светлейшей синьоры донны Ливии далла Ровере, герцогини Урбино
В основе — устойчивая басово-гармоническая формула «Passamezzo antico».
- «Барьера» [*Barriera*]. Балетто в честь светлейшей д[онны] Верджинии Медичи д'Эсте, герцогини Модены и пр.
В музыкальном отношении — типичная пьеса в жанре «Баталии», характерном для эпохи.
- «Новая спаньолетта» [*Spagnoletta Nuova*] в мадридском стиле в честь глубокоуважаемой и достопочтеннейшей синьоры вице-королевы Неаполя.
Одна из наиболее популярных тем этого времени; первый письменный источник, в котором она встречается, — «Танцовщик» Ф. Карозо.
- «Танец с цветком» [*Ballo del Fiore*]. Балетто в честь глубокоуважаемой синьоры Катерины Савеллы Савеллы, Римской баронессы.
Тема известна также в лютневых табулатурах начиная с 1546 года под названием «Le forze d'Hercole» («Сила Геракла»).
- «Острая стрела» [*Pungente Dardo*]. Балетто в честь славнейшей синьоры Клелии Куппис Конти, Римской баронессы.
Музыка тематически близка известной гальярде «La Traditora» («Изменница»).
- «Любовная роща» [*Selva Amorosa*]. Балетто в честь глубокоуважаемой синьоры Франчески Сильвестры Чеколини, благородной дамы из Монт'Альто и Мачераты.
Использована тема популярной аллеманды «Fortune helas pourquoï» («Судьба, о зачем...»).

В заключении предлагаем вниманию читателя образец музыкальной пьесы, с которой Карозо начинает первую часть книги, а также хореографическое описание к этому танцу.

НЕБЕСНАЯ ЛИЛИЯ [CELESTE GIGLIO]²²

Балетто в честь светлейших синьоров дона Рануччио Фарнезе и Маргариты Альдобрандины, герцога и герцогини Пармы и Пьяченцы, и пр.

Кавалер и дама встают друг против друга не держась за руки, как на представленной гравюре²³. Вместе они грациозно делают *долгий реверанс* на четыре доли музыки (как можно видеть в приведенной здесь музыкальной пьесе) и два *удерживания кратких* на две доли каждое — первое нужно делать с левой ноги, а второе с правой. Затем берутся за правые руки и выполняют *низкий шаг* с левой ноги и с нее же *прихрамывающий прыжок*, поднимая правую ногу, *быстрый воздушный шаг* с левой ноги и *каденцию*. Потом выполняют *узел* с левой, два *воздушных шага* (один с правой ноги, другой с левой) и две *фиоритуры*. Отпуская руки, меняются местами и делают два *мелких шага* в левую сторону, еще две *фиоритуры*, два *шага*, один *сапфический шаг*, то есть *репризу* и *падение*, поворачиваясь вместе левым боком вовнутрь. Сделав это, берутся за левые руки и выполняют те же действия и движения в другую сторону, начиная с правой ноги. Взявшись затем за обе руки, лицом к лицу делают два *удерживания*, как сказано выше. Кавалер отпускает правую руку дамы, и они продолжают держаться как обычно. Выполняя *реверанс* как в начале, они с учтивостью завершают этот первый период.

Ко второму периоду переходят, исполняя *низкий шаг* с левой ноги. С нее же делают *прихрамывающий прыжок* и два *воздушных шага*, один с правой, другой с левой ноги. Потом выполняют две *фиоритуры*, два *шага* и *сапфический шаг*, начиная их с левой. То же делают в другую сторону. Затем выполняют два *шага* вперед, *узел*, две *фиоритуры*, еще два *шага* вперед, две *вереницы ломаные*, две другие *фиоритуры* и *сапфический шаг* в левую сторону, начиная при этом все движения с левой ноги. Выполняют затем всё то же в противоположную сторону, начиная с правой ноги. Делают также два *мелких шага* и *вереницу ломаную*. То же выполняют в другую сторону и расходятся. Наконец, делают две *вереницы беглые* в форме буквы S. В заключение оказываются лицом к лицу. Один идет в один конец зала, другой — в другой конец, немного приседая в манере *полу-реверанса*.

ПЬЕСА ИСПОЛНЯЕТСЯ КАК ГАЛЬЯРДА

В эти первые четыре периода гальярды танцующие делают два *шага* в левую сторону и *падение*, начиная их с левой ноги, *подставной шаг* с правой и *фиоритуру* с левой ноги. Потом выполняют *падение* с правой, *подставной шаг* с левой ноги и *каденцию* влево. Затем делают *подскок* в ту же левую сторону и *подставной шаг* с правой ноги, тут же опуская эту ногу. Выполняют два *воздушных быстрых шага*, сначала с правой, затем с левой ноги. Потом с той же ноги делают две *фиоритуры*. С левой ноги, оставленной на весу, выполняют *полу-реверанс* и с нее же делают *подставной шаг* и *каденцию*. Ту же вариацию повторяют еще раз с обратной стороны, начиная с правой ноги.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПЬЕСЫ, НА КОТОРОЕ ВЫПОЛНЯЕТСЯ

ВАРИАЦИЯ ИЗ ВОСЬМИ ПЕРИОДОВ ГАЛЬЯРДЫ

В первые четыре периода делают две *вереницы обыкновенные* (одну с левой, другую с правой ноги), держась правыми руками, а в конце этой *вереницы*

²² Этот танец помещен в самом начале первой части книги в качестве посвящения синьорам Фарнезе.

²³ См. [10, 97].

немного сгибают колени и расстаются, при этом кавалер целует [правую] руку [дамы]. Потом выполняют еще две *вереницы беглые* и поворачиваются сначала налево, затем направо, двигаясь в форме буквы S, как описано выше. Один идет в один конец зала (или иного помещения, где проходят танцы), а другой в другой конец. К концу периода они оказываются лицом к лицу, с левой ногой позади и одновременно немного сгибая колени.

ВО ВРЕМЯ ДРУГИХ ЧЕТЫРЕХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПЕРИОДОВ ДЕЛАЮТ
СЛЕДУЮЩУЮ ВАРИАЦИЮ ИЗ ЧЕТЫРЕХ ПЕРИОДОВ

Сначала с левой ноги выполняют *падение, подставной шаг* с правой и *фиоритуру* с левой. То же делают наоборот, начиная с правой ноги. Потом делают *узел*, две *фиоритуры* вперед, два *быстрых шага* назад, два *полуреверанса* в манере трех долей *колокольчика*²⁴, *подставной шаг* и *каденцию*. Все эти движения совершают с левой ноги, так же и *каденцию*. Необходимо оставить эту ногу впереди, иначе вариация будет неверной (даже если будет сделана в соответствии с музыкой). Затем берутся левыми руками и снова делают эту вариацию, начиная ее при этом с правой ноги и возвращаясь каждый на свое место. Завершая вариации, делают два *прерывных шага* вперед, один с левой ноги, другой с правой. Сделав это, берутся привычными руками²⁵ и с обычными церемониями выполняют *долгий реверанс*.

ЭТА ПЬЕСА ИСПОЛНЯЕТСЯ В ТРЕХДОЛЬНОЙ ПРОПОРЦИИ,
КАК САЛЬТАРЕЛЛО

Танцующие следуют, выполняя вместе два *быстрых шага, узел*, две *фиоритуры* и *вереницу ломаную* вперед, начиная каждое движение с левой ноги. То же делают в обратную сторону. Потом отпускают руки, выполняя две *вереницы ломаные* влево, две *фиоритуры* вперед и один *санфический шаг*, то есть *репризу* и *падение*, левым боком внутрь. То же повторяют наоборот. Затем выполняют две *фиоритуры*, два *падения*, два *быстрых шага* и *вереницу ломаную* влево, начиная каждое из движений с левой ноги. То же самое делают в противоположную сторону. Сделав это, выполняют *падение, подставной шаг* и *фиоритуру* влево. То же делают наоборот. Наконец, выполняют две *вереницы ломаные боковые* вперед и два *прерывных шага*, а в заключение делают *краткий реверанс*.

НА МУЗЫКУ КАНАРИ

Под музыку канари делают восемь периодов канари, все время по два на ногу, то есть два с левой ноги и два с правой, а затем еще раз по одному разу с каждой ноги. Потом дама ударяет обеими руками по рукам кавалера. Кавалер отвечает даме тем же. Затем выполняют *прерывной быстрый шаг* с левой ноги и *полуреверанс* с правой, касаясь в этот момент друг друга правой рукой. То же делают наоборот. Направляются двумя *вереницами ломаными* влево, а вперед делают два *быстрых шага* и *санфический шаг* левым боком внутрь, начиная их с левой ноги. То же самое делают в другую сторону. В заключение выполняют два *прерывных полукратких* (то есть *быстрых*) *шага*. Учтиво взявшись привычными руками, исполняют обычные церемонии. Сделав *краткий реверанс*, вместе с музыкой завершают этот прелестный, грациозный и красивейший танец.

²⁴ Хореографический термин Карозо. См. [10, 7].

²⁵ То есть кавалер берет левую руку дамы в свою правую, как о том говорилось в правилах исполнения *реверансов* [10, 11]; см. перевод в настоящем журнале (2010, №2, с. 127–129).

Celeste Giglio.

The musical score for "Celeste Giglio" is presented in a system of eight staves. The first two staves are vocal parts: the top staff is for the Soprano (Soprano) and the second staff is for the Alto (Alto). Both are in the treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The vocal lines consist of eighth and sixteenth notes, with some rests. The third staff is the guitar accompaniment, shown in a six-line format with various fret numbers and circled notes. The fourth and fifth staves are another vocal system, with the Soprano on the fourth staff and the Alto on the fifth. The sixth staff is the guitar accompaniment for this system. The seventh and eighth staves are a final vocal system, with the Soprano on the seventh staff and the Alto on the eighth. The guitar accompaniment for this system is on the ninth staff. The score includes dynamic markings such as **ff** (fortissimo) and **f** (forte), and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Questa minima la seconda volta va fatta femiminima.

The musical score is presented in eight systems. Each system contains three staves: a vocal line in treble clef, a lute line in bass clef, and a lute tablature line. The tablature uses numbers 0-5 to represent fret positions and includes various rhythmic markings such as triplets (indicated by a '3' over a group of notes) and fermatas. Dynamics like 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo) are placed below the lute line. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems of music. Each system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a guitar-specific notation staff. The treble clef staff contains melodic lines with various note values and accidentals. The bass clef staff contains bass lines with similar notation. The guitar-specific notation staff uses circles to represent fret positions and numbers to indicate fingerings, including triplets and other complex rhythmic patterns. The first system features a treble clef staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second system features a treble clef staff with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The guitar-specific notation includes various rhythmic patterns such as triplets and sixteenth notes, along with specific fingering instructions like '3 2 3' and '1 3 1 3'.

Il fine della prima volta.

Il fine della seconda volta che comincia le riprese.

The image displays a musical score for guitar, organized into two systems. Each system consists of a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a guitar tablature. The first system concludes with the instruction "Il fine della prima volta." and the second with "Il fine della seconda volta che comincia le riprese." The guitar tablature includes various fret numbers and rhythmic markings such as "3" for triplets.

The image displays a musical score for guitar, organized into three systems. Each system consists of three parts: a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), a rhythmic notation line, and a guitar tablature line. The first system contains 12 measures. The second system contains 12 measures, with a double bar line and repeat sign after the 6th measure. The third system contains 12 measures, with a double bar line and repeat sign after the 6th measure. The tablature uses numbers 0-6 to indicate fret positions and includes various symbols like 'x' for natural harmonics and 'o' for natural notes. The rhythmic notation uses numbers and symbols like 'P' and 'T' to denote specific techniques. The score concludes with three upward-pointing arrows (↑↑↑) at the bottom center.

The image displays a musical score for the piece "Canario" by Fabrizio Caroso. The score is arranged in two systems, each containing a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The guitar part is written in a standard six-string guitar notation, including a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The guitar part features intricate fingerings and rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The word "Canario" is written below the first system of the guitar part. The score concludes with a final chord and a double bar line.

Celeste Giglio

The musical score for "Celeste Giglio" is presented in a standard format with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score is organized into systems, with a repeat sign at the start of the second system. The piano accompaniment features a consistent eighth-note pattern in the right hand and a more varied bass line. The piece concludes with first and second endings in the third system.

32

39 [Гальярда]

45

50

The musical score is presented in a single system with two staves. The first system (measures 32-38) is in G minor and 3/4 time. The second system (measures 39-44) is marked '[Гальярда]' and changes to 3/2 time. The third system (measures 45-49) returns to 3/4 time. The fourth system (measures 50-54) continues in 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and repeat signs.

57

64

1 2

70

[Сальтарелло]

Detailed description: This page contains a musical score for a piece by Alexandra Maximova. It is divided into three systems. The first system (measures 57-63) features a vocal line and piano accompaniment in a 2/4 time signature. The second system (measures 64-69) includes a first ending (1) and a second ending (2) for the vocal line, with piano accompaniment. The third system (measures 70-75) shows a change in time signature to 3/4 and includes a section marked "[Сальтарелло]" (Saltarello), which is a traditional Italian dance rhythm. The score is written for voice and piano.

85

95

106

115 [Канари]

The musical score consists of six systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. Measure numbers 85, 95, 106, and 115 are indicated at the beginning of their respective systems. The piano part features a section labeled '[Канари]' (Canary) starting at measure 115, which is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Список сокращений:

NGD: The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 Vols. 2nd edition /
Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001.

Использованная литература

1. Кун Н. А. Легенды и мифы древней Греции. Минск: Народная асвета, 1985. 463 с.
2. Лебедева И. Г. Мензуральная нотация // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 338.
3. Максимова А. Балетто Фабрицио Карозо и его трактат «Благородство дам» (Nobiltà di dame) // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: материалы научно-практической конференции. Сост. и ред. Р. А. Насонов, М. Л. Насонова. М.: Прест, 1999. С. 58–68.
4. Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков // Ред.-сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. 688 с.
5. Arbeau T. Orchésographie. Langres: Jehan des Preys, [1588], 1589. 104 p.
6. Brainard I. Cornazzano // NGD. Vol. VI. P. 473.
7. Brown A. Galliard // NGD. Vol. IX. P. 449–451.
8. Brown A. Pavan // NGD. Vol. XIX. P. 249–252.
9. Caroso F. Il Ballarino. Venice: Ziletti, 1581. 144 p.
10. Caroso F. Nobiltà di dame. Venice: il Muschio, 1600. 399 p.
11. Caroso F. Nobiltà di dame / Translated and edited by J. Sutton, with music transcribed and edited by F. Marian Walker. Oxford, 1986. 362 p.
12. Florio J. Queen Anna's New World of Words. 2nd ed. L.: Melch. Bradwood, 1611/R Menston, England: Scolar Press, 1968, 1973.
URL: <http://www.rendance.org/articles/florio.html> (дата обращения: 01.08.2011)
13. Hertz D., Rader P. Basse danse // NGD. Vol. II. P. 864–866.
14. Hertz D., Rader P. Tourdion [tordion] // NGD. Vol. XXV. P. 653.
15. Hudson R., Little M. E. Canary // NGD. Vol. IV. P. 921–922.
16. Little M. E. Saltarello // NGD. Vol. XXII. P. 176–178.
17. Lupi L. Mutanze di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e passeggi. Palermo: Carrara, 1600. 300 p.
18. Negri C. Nuove Inventioni di Balli. Milano: Bordone, 1604. [XII], 300 p.
19. Spati B. The 15th-Century “balli” Tunes: a New Look // Early Music. Vol. 14. №3 (August, 1986). P. 346–357.

«БЛАГОРОДСТВО ДАМ»

КНИГА СИНЬОРА ФАБРИЦИО КАРОЗО ДА СЕРМОНЕТА РАНЕЕ НАЗЫВАВШАЯСЯ «ТАНЦОВЩИК»¹

О Вереницах [Seguiti]: во-первых, о Веренице Ломаной Большой [Seguito spezzato grave], исполняемой в танце под названием тордильон

ПРАВИЛО XV

У. Теперь, мой Учитель, я сильно желаю понять, почему *вереница ломаная большая* так называется.

М. Причина в том, что, исполняя это движение, его делают вполтину дольше, чем *вереницу ломаную обыкновенную*. Теперь я называю его так, поскольку ты должен следовать правилу ходьбы², а в нем ты ломаешь ритм ходьбы. Из-за такой ломки появилось название *вереница ломаная большая*, и это движение не участвует ни в каких других танцах, кроме тордильона.

У. Поскольку Вы были так добры, рассказав мне о происхождении названий этих движений, хотелось бы также обучиться манере их исполнения.

М. Выполняя *вереницу ломаную*, сделай шаг вперед с левой ноги на одну миниму и поставь ногу на пол. Во время следующей доли (минимы. — А. М.) продвигай правую ногу вперед, поставь ее носок за левой пяткой, приподняв пятку правой ноги. В это же время (ставя носок правой ноги) подними левую ногу, которая впереди, держа колено выпрямленным, затем опусти ее вниз, соединив ноги в первоначальной позиции. Обрати внимание, что, когда ставишь правый носок за левой ногой, это следует делать как бы подкладывая ногу, вроде *подставного шага*³. Исполнив это сказанным образом, ты тотчас же продолжишь движение с правой ноги. Танцовщик все время должен держать корпус прямо, что подобает как кавалеру, так и даме, с которой он танцует. При этом все должны избегать следующего движения: на первый шаг продвигать корпус вперед, затем возвращать его назад, затем снова продвигать вперед и возвращение назад,

¹ Данная публикация представляет собой продолжение перевода трактата Фабрицио Карозо «Благородство дам»; начало см. в настоящем журнале (2010, №2, с. 118–134).

Материал является результатом исследований автора в период написания дипломной работы на кафедрах истории зарубежной музыки (научный руководитель проф. М. А. Сапонов) и междисциплинарных специализаций музыковедов (научный консультант Г. В. Иноземцева) Московской консерватории. Автор выражает благодарность своим научным руководителям, а также канд. иск. Д. Ю. Голдобину за ценные замечания при подготовке текста перевода книги Ф. Карозо. Перевод выполнен по изданию: *Caroso F. Nobiltà di dame*. Venice: il Muschio, 1600.

² Карозо имеет в виду правила выполнения различных шагов, о которых говорилось ранее (см. перевод соответствующего фрагмента там же, с. 131–133).

³ *À guisa d'un sottopiede*. Букв. — «подножка». Этот шаг Карозо объясняет в Правиле XLVII.

а потом опять продвижение вперед, что выглядит постыдно и отвратительно для окружающих. Вот все, что я могу рассказать об этом. Перехожу к объяснению *вереницы обыкновенной* (или *краткой*).

О Веренице Обыкновенной [Seguito Ordinario],
которая также может быть названа Краткой [Breve]

ПРАВИЛО XVI

У. Расскажите мне, пожалуйста, синьор, почему эта *вереница* может называться *обыкновенной* и *краткой*, и откуда такие названия.

М. Хочу сказать, сын мой, что смысл названия *вереница обыкновенная* в следующем: делая эти движения, мы следуем естественным закономерностям, по которым передвигаются наши ноги. Возможно также название *краткая*, поскольку движение занимает две доли музыки, и отсюда происходит название. Оба обозначения правильны.

У. Каким способом их делать, какому правилу, какой манере и ритму следовать?

М. Делай *вереницу обыкновенную*, или *краткую*, соединяя два *мелких* шага (то есть *быстрых*) и один *полукраткий*; в конце его изящно приподнимай пятку той ноги, что следует [сзади], и корпус. Эти движения и шаги занимают бревис, равный двум долям, ибо две минимы и один семибревис составляют один бревис. Чтобы выполнить это, начни вот как: сперва подними левый носок, как следует вытянув колено, и тотчас опусти ногу на пол. Смотри, не ставь ее плоско, а лучше так, будто ты слегка подпрыгиваешь (делаешь *прыжок*). Затем сделай еще *шажок* с правой ноги, так чтобы подъем этой ноги был на уровне левого носка. И последний шаг — он приходится на семибревис: выносишь ногу вперед, но без усилия, равномерно, не резко, выполняя все это так, как я говорил выше. Имей в виду, что ты должен привносить в движение ту самую грацию, о которой я уже писал. Это придаст действиям изящество, будет выглядеть прелестно и очаровательно для окружающих. Этим напоминанием я заканчиваю мой разговор об этой веренице и расскажу тебе о *веренице двойной*.

О Веренице Двойной [Seguito Doppio],
и почему она так называется

ПРАВИЛО XVII

У. Как велика та радость и тот восторг, что чувствую я от познания сущности названий, разъясненных сейчас Вами рассудительнейшим образом, и вместе с тем от способа, посредством которого другие, не имея никакого Учителя, смогут легко овладеть благородной наукой Танца! Однако же вновь прошу Вас не отказать мне в объяснении того, как делать *вереницу двойную* и откуда она произошла.

М. Именно так я и собирался поступить. Поэтому хочу, чтобы ты знал, что кавалер всякий раз начинает это движение, поставив ноги рядом. Он начнет с той ноги, что присоединил к другой, и продолжит следующим образом: выполнит одно *падение* назад на левом носке, так чтобы этот носок оказался на уровне правой ноги. В этот момент он поднимет правую ногу и проделает то же движение, что и левой. Таковы *мелкие* шаги. Затем выполнит один *краткий шаг* с левой ноги, предварительно вытянув ее вперед. После этого — еще три шага

немного медленнее (каждый шаг на одну долю), в конце соединив правую ногу с левой. Замечу, что, делая шаги назад, он изящно склоняет корпус, держа голову прямо. Отсюда название *вереница двойная*, ведь в *веренице обыкновенной*, или *краткой*, как мы говорили, всего три движения ног, тогда как здесь — шесть. Соединяя ступни, всякий раз следует украшать [это движение] сгибом коленей, а затем изящно выпрямляться, как я показывал в правилах об *удерживании* и *прерывных шагах*. Довольно обсуждать это, пришло время поговорить о *веренице полудвойной украшенной*.

О Веренице Полудвойной Украшенной [Seguito Semidoppio Ornato]

ПРАВИЛО XVIII

У. Благодарю Вас за все, что Вы любезно мне объяснили с такой тщательностью. Прошу Вас, продолжайте не менее подробно.

М. Я не собираюсь отступаться от этого, чтобы помочь тебе достойно овладеть данной наукой. Надо сказать, что за движением, которое только что обсуждалось, следует *вереница двойная украшенная* (она так названа, поскольку украшает танцы, в которых участвует, особенно такие, как «Неистовый» и «Танец с цветком»). Она занимает две доли музыки — то есть сначала исполняются два *прерывных шага* на одну долю, затем *вереница ломаная* на другую долю. Заметь, что при первом шаге ты ступаешь на носок, а при втором — на всю ступню; *вереницу же ломаную* выполняй так, как я объяснил это в соответствующем правиле. Я называю [это движение] *вереница полудвойная украшенная*, потому что здесь важен не только момент «половины», но и «украшение», вот откуда такое название. Теперь было бы неплохо побеседовать о *веренице возвратной*.

О Веренице Возвратной [Seguito Trangato]

ПРАВИЛО XIX

У. Если разговор не утомил Вас, продолжайте, пожалуйста, рассказ о таком причудливом движении, как *вереница возвратная* — о его названии и как оно выполняется.

М. Не думаю, что это название столь фантастично, оно вполне подходящее. *Вереница возвратная* встречается в танце под названием «Сказка о великане», а также в другом, называемом мореской. Делай его на две музыкальные доли. Сначала, на первую миниму, подними левую ногу; затем, на вторую миниму, поставь ее, грациозно согнув колено. Далее, на следующую миниму, сделай шаг вперед с правой ноги, которая в этот момент отрывается от земли. Наконец, сделай еще шаг вперед левой ногой и подними правую ногу в воздух — таким образом проходит еще одна минима, так что четыре минимы занимают две доли, которые равны одному бревису, и все исполняется по этому правилу. Источник названия в следующем: когда ты сгибаешь колено, а затем поднимаешь ногу, кажется, что ты отдергиваешь ногу, то есть делаешь движение, будто чем-то уколол ее, и потому ты возвращаешь ногу обратно, а не шагаешь естественно, как если бы не чувствовал укола. Поэтому название *вереница возвратная* происходит от [выражения] «отдернуть назад»⁴, как и обозначение *возвратный шаг* (описание которого я поместил на своем месте в правилах). Но довольно об этом, сказанного вполне достаточно, и теперь поговорим о *веренице ложной*.

⁴ *Trangare*.

Вереница Ложная [Seguito Finto]:
почему она так называется и как ее выполнять

ПРАВИЛО XX

У. Учитель, в чем причина, что Вы назвали вереницу «ложной», и как появилось это название? Также, в каком ритме и по какому правилу нужно ее выполнять?

М. Мне нравится твой вопрос. Отвечу, что это движение занимает две доли, как говорилось в правиле о *веренице краткой*. Подними левую ногу и вытяни ее назад. Затем поставь ее на носок и грациозно отклони корпус немного назад. Это выполняется на одну миниму. Повтори все с правой ноги на следующую миниму. Последний шаг — подпрыгиваешь и возвращаешься в первоначальную позицию за время одного семибревиса. Делай последний шаг, опускаясь в течение семибревиса, как я уже сказал, так чтобы эти две минимы и один семибревис составили две доли музыки, то есть один бревис. *Вереница ложная* так называется по следующей причине. Ты притворяешься, будто идешь назад, но нога возвращается в то же положение, откуда начала. Это весьма привлекательно выглядит в танце. Думаю, теперь ты хорошо усвоил это движение, так что я могу перейти к другим *вереницам*.

О Веренице Ломаной [Seguito Spezzato],
и откуда возникло такое название

ПРАВИЛО XXI

У. И здесь рождается вопрос, немаловажный для меня.

М. Что же это за вопрос?

У. До этого Вы рассказали мне о *веренице ломаной большой*, и мне хотелось бы знать, есть ли в Вашем искусстве некое движение под названием *вереница ломаная*?

М. Конечно, есть. И я хотел рассказать тебе о нем прежде, чем ты спросил. Нужно знать, что *вереница ломаная* так названа оттого, что *вереница обыкновенная*, или *краткая*, если угодно, занимает по времени две доли, как я и говорил в соответствующем правиле. Но эта [ломаная] ломает⁵ ритм и выполняется на две трехдольные⁶ длительности, вместе составляющие один семибревис, отсюда название *вереница ломаная*. В дальнейшем выполняй ее, двигаясь с изломом в ходьбе, как говорилось в правиле о *веренице ломаной большой*, что участвует в танце под названием *тордильон*. При этом *вереница ломаная* выполняется в две трехдольные длительности. Сначала сделай шаг с левой ноги, вынеся ее на полшага вперед, но поставив на всю ступню, на расстоянии двух пальцев от правой. Затем поставь правый носок за левой пяткой, и все это за одну трехдольную длительность. Не ставь ее подобно некоторым. Действуя их способом, ты можешь сделать ошибку, ибо, согласно правилу, с той ноги, которую ты присоединяешь, затем и следует двигаться. По этой же причине вернее будет поставить [правую] ногу, как я сказал, к пятке левой ноги, чтобы это походило на подставной шаг к вынесенной тобой ноге. Подними левую ступню грациозно, вытянув ногу и держа корпус прямо, а затем опусти ее отвесно вниз. Это поднятие и опускание

⁵ *Si spezza*.

⁶ Имеются в виду минимы с точкой. Каждый второй шаг создает ритмическую синкопу.

должно укладываться в одну долю, как и раньше. Не стоит делать эти движения, выдвигая вперед и отводя назад корпус, что придает им развязность и вызывает отвращение у окружающих, запомни это. Довольно рассуждений на этот счет, перехожу к рассказу о других движениях, и в первую очередь о *веренице беглой*.

Вереница Беглая [Seguito Scorso] и ее происхождение

ПРАВИЛО XXII

У. Я бесконечно благодарен за все сказанное Вами и прошу показать мне, как делать эту *вереницу беглую* и откуда она происходит.

М. Движение это составляют десять маленьких быстрых шажочков. Выполняются они за один бревис следующим способом. Для начала подними левую ногу и сделай полшага вперед, а затем и все остальные [шаги], проворно, ступая на носках. Важно, чтобы дама, ступая, не слышала шума от своей обуви и держала корпус прямо. При этом носок ее левой ноги должен заходить не дальше середины правой ступни и находиться от нее на расстоянии не больше двух пальцев, и так все десять шажочков. Вот способ, как их выполнять. Эти шажки следует делать, быстро пробегая по залу либо другому помещению, используемому для танцев. Поскольку их исполняют «пробегая», шаг назван *вереница беглая*.

О Вереницах Чеканных [Seguiti Battuti], исполняемых в канари, и отчего они так названы

ПРАВИЛО XXIII

У. Прошу Вас, продолжайте объяснять все эти прекрасные манеры движений.

М. Всякая *вереница чеканная* в канари выполняется за одну трехдольную музыкальную длительность⁷ так: сначала подними носок левой ноги, немного скользя и выдвигая пятку вперед. Тотчас возврати носок этой ноги обратно, подтянув его на прежнее место и удерживая поднятой пятку. Затем выдвинь эту ногу вперед до середины правой ступни за одну долю музыки, распрямив ступню на земле и притопнув так, будто ты обуваешь ботинки. Потом то же самое проделай с правой ноги. В этих вереницах, как и в любом жесте или движении канари, всегда чекань ступнями так, чтобы окружающие прочли в твоих действиях чувство меры и искусность. От подобных ударов ногами эти вереницы и приобрели название *чеканные*. Хочу, чтобы ты знал, что *вереница двойная* выполняется с той же ноги дважды, как ты делал прежде. Больше мне нечего добавить к этому, кроме того, что названием своим «канари» обязано тем, кто танцует в этой манере на Канарских островах.

О Веренице Ломаной Скользящей [Seguito spezzato schisciato] в канари

ПРАВИЛО XXIII

У. Я восхищен Вашим рассказом. Готов слушать Вас, поскольку думаю, что это еще не все.

М. Мне осталось рассказать тебе не так много. Не буду держать тебя в ожидании и скажу: если желаешь исполнить *вереницу ломаную скользящую*, стань на обе ноги и двигайся начинай с левой, совсем не отрывая ее от пола, но скользя по нему. Выдвинь ее немного вперед, чтобы пятка почти заходила за уровень

⁷ То есть минимум с точкой.

правого носка, на расстоянии примерно одного-двух пальцев от него. Затем продвигай вперед правую ногу, скользя по земле носком, с поднятой пяткой, так чтобы носок правой оказался как бы подложен под пятку левой ноги. Тотчас опусти ногу отвесно вниз, на то же место, где она была приподнята, чеканя ею, словно собрался надеть ботинок. То же исполни и с правой ноги. И так передвигайся понемногу, держа корпус прямо. Начиная второй шаг, изящно приподнимись и опустишь всем корпусом. Эти вереницы называют *скользящими*, потому как ты все время скользяшь ногами. А теперь я расскажу тебе некоторые не менее важные подробности о *двойных шагах*.

О Двойном итальянском шаге [Doppio all'Italiana] и его происхождении

ПРАВИЛО XXV

У. Пока мне все понятно, продолжайте, пожалуйста.

М. Выполняй *двойной итальянский шаг* за четыре музыкальные доли. Сделав три шага начиная с левой ноги, присоедини на четвертый шаг правую ногу к левой, слегка сгибая колени всякий раз, как [ноги] ставятся вместе, слегка и изящно приподнимая, а затем опуская пятки. Принимайся за первый шаг, привнося в него грацию и щеголеватость, как я и говорил в правиле об *удерживании*. Делая эти шаги, держи корпус прямо, с благородством. Прими во внимание, передвигая вперед или назад ногу, что соединять ноги вместе нужно способом, о котором речь пойдет во Второй книге, где будет обсуждаться манера обучения балло, балетто и другим танцам. *Двойной шаг* так назван оттого, что выполняя *прерывной шаг*, ты шагаешь один раз и затем присоединяешь другую ногу, а здесь — три шага, после чего прибавляешь четвертый, отсюда название *прерывной двойной шаг*, так оно возникло. Осталось сказать только, что исполняется он в балетто.

О Двойном мелком шаге [Doppio Minimo]

ПРАВИЛО XXVI

У. Скажите пожалуйста, Учитель, о чем Вы так задумались?

М. Если рассуждать о *двойном мелком шаге*, то своей манерой он подобен *двойному долгому итальянскому шагу*. Поэтому скажу только: выполняй его тем же способом, однако быстрее, делая на каждую семиминиму один шаг, но маленький. Исполняется он в каскарде. Понятно ли я объяснил? Теперь я не премину рассказать, как делать *двойной испанский шаг*.

О Двойном испанском [Doppio alla Spagnuola]

ПРАВИЛО XXVII

У. Это понятно, и запомнил я хорошо. Пожалуйста, продолжайте об этом *испанском шаге*.

М. В *двойном испанском* следуй той же манере (уже обрисованной), что и в *веренице двойной*. А двойным [испанским] он зовется оттого, что исполняется в танце «Кастильская Басса и Альта, по-испански», соблюдая те же правила. Следовательно, он называется *двойной испанский*, но лучше было бы его назвать *вереница двойная прерывная*, ведь *вереница* состоит из трех шагов, а здесь их шесть, в завершение каждого из которых ты приставляешь правую ногу к левой, и все это занимает шесть обычных долей басса, а каждый шаг соответствует

одной доле. Вот способ и правило его выполнения. Мне больше нечего добавить к сказанному, и я перехожу к объяснению *двойного французского шага*.

О Двойном французском шаге [Doppio alla francese]

ПРАВИЛО XXVIII

У. Если я не ошибаюсь, Вам осталось объяснить еще только один *двойной шаг, французский*.

М. Верно. И потому скажу, что выполняется он таким способом: поставь ноги вместе, с левой ноги сделай *падение* назад, а с правой — вправо. Затем пройди три шага вперед и, наконец, на четвертый [шаг] приставь правую ногу к левой. Соединив их, опусти и приподними немного пятки, и снова опусти, как я советовал делать, выполняя *удерживание*. Вот твои действия. Больше об этом ничего не скажу и перейду к другим движениям.

О Падении Кратком [Trabucchetto Breve], которое раньше называлось Большим, и почему оно так названо

ПРАВИЛО XXIX

У. Разъяснив сейчас мне эти *двойные шаги*, пожалуйста, скажите, какие движения за ними следуют?

М. Следующее движение, о котором пойдет речь — *падение краткое*, и оно выполняется вот каким способом. Ноги твои стоят вместе или порознь, в зависимости от обстоятельств, ведь ты должен исполнять его как в балетто, так и в гальярде. Подними ту ногу, что ты приставил, или ту, что сзади, в сторону с легким прыжком, чтобы левая нога была дальше от правой. В то время как левая нога опустилась на землю, подними правую, держа ее на расстоянии около двух пальцев от левой. Но не ставь ее на землю [плоско], а на носок, элегантно, выпрямляя обе ноги. Делая прыжок и присоединяя правую ногу в подобной манере, в начале *падения* наклони левый и приподними правый бок: это придает изящество. Затем, вернув правую ногу на прежнее место, повтори с левой ноги те же движения, что и с правой. Прибавь немного щегольства в каждом *падении* движениями чресел. Корпус должен быть подвижен и ловок. Избегай делать, как свойственно некоторым, кто, выполнив прыжок с левой ноги, присоединяет правую, как было сказано, неуклюже вытягивая ее носок за левую. Это больше походит на лягание, нежели на что-либо другое. То же самое сделай потом с правой ноги. Кое-кто отводит ногу в этом *падении* слишком далеко, будто они собрались помочиться, — это неприятное зрелище, от подобных движений надо избавляться и исправлять их. Название *падение* дано по такой причине: выполняя прыжок, а затем подтягивая ногу к другой, как я говорил раньше, ты словно хочешь раскататься⁸, поскольку, когда опираешься на левую ногу и держишь правую на весу, похоже, что ты шатаешься⁹. Отсюда название *падение*¹⁰. А теперь я перехожу к рассказу о *падении мелком*.

⁸ *Trabuccare*.

⁹ *Par che quello trabucca*.

¹⁰ Или *шатание* — *Trabucchetto*.

О Падении Мелком [Trabucchetto Minimo]

ПРАВИЛО XXX

У. Прошу Вас, Учитель, расскажите об этом *падении*.

М. Изволь, я продолжу и скажу, что исполняя *падение мелкое*, нужно при-держиваться той же манеры, что и в *падении кратком*. То занимает одну долю, а это — половину. И это все о *падении*, поэтому перехожу к разговору о *фиоритурах*.

О Фиоритурах. Сначала о Фиоритуре обыкновенной [Fioretto Ordinario], как ее выполнять и как объясняется ее происхождение

ПРАВИЛО XXXI

У. С *падениями* Вы закончили быстро, и это было замечательно. Слушаю Вас о *фиоритурах*, я весь внимание.

М. Я как раз собираюсь побеседовать с тобой о них, столь превосходных и необходимых в этом искусстве. Итак: делай *фиориттуру обыкновенную*, поднимая левую ногу и вытягивая ее перед правой настолько, чтобы пятка левой отстояла на два пальца от ее носка, на расстоянии одного пальца в ширину и двух — в высоту. При этом колени выпрямлены, а носок поднят. Приподняв одновременно с этим корпус, сделай *каденцию* как в гальярде — так чтобы левый носок оказался на один палец позади правой пятки и на два пальца вбок от нее. Носки держи все время прямо и не искривляй, как некоторые, которых мы наблюдаем ныне. Все перечисленное исполни на носках, ради быстроты. Затем выведи левую ногу — а она позади — к подъему впереди стоящей ноги и в тот же момент подними ее. Подобным способом выполняется *фиориттура*, ему ты и должен следовать. Ранее здесь делался *подставной шаг* и [левая] нога ставилась на место, где стояла правая, а та поднималась, как и левая перед этим. Другие, заканчивая *фиориттуру обыкновенную*, поднимают левую ногу, ставят ее на место правой, которая уже поднята немного вперед, как я говорил, и соединяют ее с правой, выполняя *каденцию*. Когда же исполняют *подставной шаг*, приподнимают правую ногу, и так заканчивают. Опять же, если это и выглядит хорошо, я предпочитаю первый способ, ибо корпус ведет себя элегантнее, а *подставной шаг* исполняется правильнее, чем другим способом. И на носках передвигаться легче, чем ставя одну из ног всей ступней на землю. Каждая *фиориттура* занимает одну долю, и в заключение всегда одна нога остается поднятой.

Теперь я перехожу к рассказу о возникновении названия *фиориттура*. Она выполняется как в гальярде, так и в любых других танцах, ведь если не вплетать в них «цветочки»¹¹, движения твои будут казаться мертвыми, а с помощью *фиориттур* вариация¹² украшается и расцветивается. От прелести украшения¹³ и произошло название *фиориттура*. К этому мне больше нечего добавить, поэтому хочу рассказать тебе о *фиоритуре боковой*.

¹¹ *Fioretti*.

¹² *Mutanza*.

¹³ *Vaghezza di fiorirla*.

О Фиоритуре Боковой [Fioretto fiancheggiato] и происхождении этого названия

ПРАВИЛО XXXII

У. Я очень доволен услышанным. Продолжайте, прошу Вас.

М. За тем, что я описывал, следует *фиоритура боковая*. Она выполняется в той же манере, что и остальные, на одну долю. Однако если *фиоритуры обыкновенные* исполняются по прямой линии вперед, то эта должна быть направлена в сторону. Когда делаешь ее влево, в *каденции* правая нога приставляется к левой¹⁴. Затем сделай левой *подставной шаг*, поднимая правую. И наоборот, перемещаясь в правую сторону, левую подставь к правой, следуя тому же правилу. Название *фиоритура боковая* произошло от движения в сторону, ибо с каждой *фиоритурой* передвигаешься вбок. А теперь перейдем к объяснению другой *фиоритуры с параллельных ступней ног*.

О Фиоритуре боковой с параллельных ступней [Fioretto a piè pari per fianco] и ее происхождении

ПРАВИЛО XXXIII

У. Этому Вы обучили меня вполне достаточно. Но прошу Вас, научите поподробнее тому, о чем только что говорили.

М. Слушай же, не упущу ничего. Стоя ровно, с выпрямленными ногами, приподними левую ногу в сторону, на одну пядь от правой. Затем верни ее на прежнее место, то есть на расстояние двух пальцев от другой ноги, держа носки параллельно, и сделай удар носком той же ноги. Этим носком толкни правую ногу и, ставя левую на прежнее место, сделай *подставной шаг*. При этом правая нога поднимется. Затем, протянув ее в сторону от левой, повтори все, что сначала делал с левой ноги. Начиная то с левой, то с правой, следуя этому [правилу] постоянно и непрерывно. А название такое появилось потому, что эти *фиоритуры* всегда выполняются в сторону с параллельных ступней. Постарайся запомнить это, ничего другого я не скажу. Но перейдем к рассказу о *фиоритуре чеканной* в канари.

О Фиоритуре чеканной [Fioretto battuto] в канари и ее происхождении

ПРАВИЛО XXXIII

У. Я хорошо запомню это, и Вы можете продолжать уже не так подробно.

М. Выполняй *фиоритуру чеканную*, подняв левую ногу вперед, на расстоянии четырех-пяти пальцев над правой. Тотчас же опусти ее, сделав *прыжок*, ударив той же ногой о пол. Одновременно с этим подними правую ногу. Опустив на то же место, откуда она поднималась, сделай пять быстрых ударов ногой: первый с той ноги, что ты опустил [вначале], как я уже сказал, второй — с правой, третий с левой, четвертый с правой и последний с левой, поднимая правую на тот же уровень, что и левую до того. Опустив ее, сделай еще пять ударов, оставив на последний поднятой левую ногу (как я уже объяснял тебе насчет правой). И эти две *фиоритуры* делай одну с левой, а другую с правой ноги, выполняя каждую из них на две трехдольные длительности музыки.

¹⁴ ...si sopraporrà <...> il piè destro al sinistro... (букв.: поверх левой ноги).

А названа она так потому, что ее всегда чеканят и исполняют не как прочие [фиоритуры]. Оттого движение названо *фиоритура чеканная*, и каждый украсит им свою вариацию¹⁵. Об этом сказать больше нечего, перейдем к объяснению *пяти шагов*.

О пяти Шагах в гальярде [Cinque Passi in Gagliarda]
(искаженное название)

ПРАВИЛО XXXV

У. О, как я рад этому! Уже давно надеюсь узнать от Вас об этом побольше.

М. Знай, что старинное название *пять шагов* было ложным, ведь на самом деле их только два, и я тебе это докажу вот каким образом. Сначала сделай *прихрамывающий прыжок*¹⁶ на правой ноге, поднимая левую вперед. Затем опусти ее прямо вниз. Это первый шаг. [Более] не прыгай, но хорошо выпрями колени. Также нет необходимости делать, как имели обыкновение делать раньше, — опуская левую ногу, в тот же момент поднимали правую и отводили назад, будто собирались лягнуться. Исполняя подобные движения, ты произведешь дурное впечатление на окружающих, поэтому поступай вот как. Сделав тот самый *прихрамывающий прыжок* на правой ноге, подними левую и опусти ее отвесно вниз, поставив на всю ступню. Правой ногой, которая осталась сзади, подтолкни ее, сделав *подставной шаг* (обрати внимание, что ее носок должен быть прямо за пяткой левой ноги). В тот же момент подними левую и, опустив ее на прежнее место, подними правую вперед. Это называется *воздушный шаг*. Выходит всего два, а не пять шагов, как я и говорил, ибо во время второго [танцовщик] остается на земле, а этот — на четвертую долю — в воздухе. Завершает все это *каденция*: правая, которая поднята, становится сзади, левая же спереди. Выполнять *каденцию* нужно проворно, опуская левую ногу на всю ступню, а правую на носок. Для придания изящества следует немного развернуть колени. Смотри, исполняя эту *каденцию*, следи, как бы не совершить ошибку в движении ног. Действуй так, чтобы ноги были не слишком раздвинуты — настолько, чтобы носок правой находился на расстоянии примерно четырех пальцев от пятки левой. Держи ноги прямыми, а носки высоко — это позволит лучше вытянуть ноги в коленном суставе, чтобы выполнить пять названных движений и *каденцию*. Всегда держи ступни ног прямо. Левую руку положи на эфес шпаги, дабы та не танцевала сама по себе свой собственный танец. Правую вытяни вниз и исполняй ею движения, наиболее эlegantные на твой вкус; пусть не висит неподвижно, не то вид получится такой, словно у тебя перелом или ожог на этой руке, отчего и смотреться все будет неприглядно. Не хотелось бы, чтобы ты перебирал пальцами, и буду рад, если корпус будешь держать прямо, а голову поднятой. Но не закатывай слишком глаза, а то пойдут разговоры о твоём сходстве с астрологом, считающим звезды, поэтому гляди перед собой.

Заканчивай на той же ноге, с которой и начинал, — вот основа любых видов танца и верное правило. Выполнив упомянутые пять движений (или *шагов*, если угодно), начиная и заканчивая левой ногой, исполни то же самое с правой (ведь она — сестра левой). Другие танцы и каскарды должны исполняться так, чтобы

¹⁵ *Mutanza*.

¹⁶ Исполнение этого прыжка будет объяснено в Правиле XLV на странице 49 трактата..

вариаций¹⁷ на это гальярдное па было сделано с левой ноги столько же, сколько и с правой. Это касается каждого танца, каждого действия и движения — одна нога [должна исполнить] то же, что и другая, иначе танец будет неправилен. И запомни: если в танце исполняют две вариации, та, что исполнена с левой ноги, должна быть повторена с правой. Не уподобляйся тем, кто с левой ноги делает вариацию из четырех или шести разделов, а с правой другую, в иной манере, хотя бы и с тем же количеством разделов. Говорю тебе, вариация [может] выйти хорошо, но отнюдь не по правилу, о котором я рассказал: ведь движения и действия должны быть взаимодополняющими. И знай, что все те (считаемые мастерами гальярды), кто начинает вариацию с левой ноги и заканчивает ее (вместе с музыкой) с правой ногой впереди, делают неправильно.

У. Пойдите, Учитель. Мне кажется, что эта вариация выйдет правильно, поскольку сделана с соблюдением ритма и соответствует Вашим определениям. Сказано, что тот, кто хочет танцевать хорошо, должен обладать тремя качествами: ритмом, грацией, мерой.

М. Вот мой ответ на твой вопрос. Хорошо, когда вариация исполняется грациозно и совпадает с музыкальным ритмом, но посмотрим, есть ли здесь мера. Мера есть не что иное как проверка всех вещей правилом¹⁸. Это я тебе и показал в начале настоящего Правила. Там говорилось, что вариация, начинаясь с левой ноги, должна на ней же и закончиться. Это верно для пяти движений, или *шагов*, если угодно. По какой же причине ты ее завершаешь на правой? Не иначе как это ошибка Учителей. Итак, начиная *пять шагов* с левой, на ней же должно и заканчивать. То же самое касается правой. Во всех вариациях, в каждом действии и движении, в гальярде, как и в любом другом танце, одна нога делает столько же [движений], сколько и другая. Все, что делается иначе, будет неверным. Поэтому ты должен начинать каждый танец с левой ноги и ею же завершать.

У. Если я правильно запомнил, Вы только что сказали мне, что каждое движение, исполненное с левой ноги, нужно повторить с правой. Почему же в начале [танца] *реверанс* делается с левой ноги, но под конец не исполняется с правой, так чтобы одна нога делала столько же движений, сколько и другая?

М. Вот мой ответ. Я ясно продемонстрировал тебе в правиле о *реверансе*, почему его всегда нужно делать с левой ноги. Теперь я повторю, что *реверанс* — это как бы дверь, открывающая вид на прекрасно построенный дворец. Желаящий попасть в него должен войти через эту дверь, и через нее же он выходит обратно. Окна же и другие украшения по двум сторонам дворца симметричны. Поэтому *реверанс* делай только с левой ноги, а различные вариации и движения симметрично. Теперь я перехожу к разъяснению *прыжков*. Сначала о *прыжке полном*.

¹⁷ *Mutanze, o partite.*

¹⁸ Или «измерение линейкой»: *compassare con regola*. В оригинале — игра слов (*regola* — правило и линейка).

Екатерина Дрязжина

«ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПО ИГРЕ НА ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЕ» И ЕГО АВТОР

ЗАМЕТКИ ПЕРЕВОДЧИКА

В 1752 году в Берлине вышел в свет трактат Иоганна Иоахима Кванца, камермузыканта и учителя игры на флейте прусского короля Фридриха Великого, — «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» [23]¹. Книга Кванца не была первой изданной школой игры на флейте — к тому времени уже существовали некоторые французские трактаты², — однако она многократно превосходила эти издания по своему объему и масштабу замысла и являлась, таким образом, уникальной и первой в своем роде. О большом успехе и востребованности трактата свидетельствует множество фактов. Вскоре после появления «Опыта» были опубликованы его переводы на французский, голландский, английский и итальянский языки³; последовали издания аналогичных трактатов — «Опыт истинного искусства игры на клавире» К. Ф. Э. Баха [10], «Опыт основательной скрипичной школы» Л. Моцарта [22]. Появление «Опыта» Кванца вызвало отклик современников — на страницах «Историко-критических статей о музыкальном восприятии», периодического издания под руководством Марпурга, появились замечания Георга Андреаса Зорге [27] и выдержка из письма Иоахима фон Мольтенита [9], в случае с последним дело дошло до так называемой «Берлинской войны флейтистов» (Berliner Flötenstreit) [29]. Сам «Опыт» Кванца еще дважды переиздавался на немецком языке в неизменном виде в 1780 и 1789 годах;

Дрязжина Екатерина Сергеевна — выпускница Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (факультет исторического и современного исполнительского искусства), солистка оркестра «Pratum Integrum» (исторические флейты)

и, в довершение всего, Иоганн Георг Тромлиц, автор школы игры на флейте [30], вышедшей в 1791 году, то есть спустя лишь два года после второго переиздания все еще популярного «Опыта», «выступает как продолжатель традиций И. И. Кванца» [5, 9].

Несмотря на название, трактат Кванца далеко выходит за узкие рамки школы игры на флейте. Книга насчитывает более трехсот тридцати страниц, из которых ремеслу флейтиста посвящено только около восьмидесяти. Здесь рассказывается о постановке, расположении пальцев, амбушюре, дыхании, работе языка флейтиста и об исполнении форшлагов и трелей. Еще около семидесяти страниц адресованы как флейтисту, так и любому другому инструменталисту или певцу. В них рассказывается о «хорошем исполнении» музыки, об обязательных (*wesentlichen Manieren*) и произвольных (*willkürlichen Veränderungen*) украшениях, о каденциях, об игре *Adagio* и *Allegro*, о выступлениях перед публикой. Большая же часть книги, около ста восьмидесяти страниц, посвящена вещам, казалось бы, излишним для обычной флейтовой школы, однако, по твердому убеждению Кванца, необходимым флейтисту для достижения совершенства. Эти страницы «Опыта» включают открывающее книгу Введение, где говорится о качествах, требующихся тому, кто хочет профессионально заниматься музыкой, и две чрезвычайно объемные главы, одна из которых посвящена, главным образом, обязанностям рипиенистов, другая — эстетическим проблемам.

В Предисловии к трактату, объясняя замысел и структуру своего необычного труда, Кванц пишет:

«Я предоставляю любителям музыки руководство по игре на поперечной флейте. Я постарался разъяснить все, что требуется для практики на этом инструменте, начиная с азов.

Поэтому я подробно объясняю, что является хорошим вкусом в музыкальном ремесле. И хотя этот мой труд применим, главным образом, к поперечной флейте, он может также быть полезен всем тем, кто занимается пением или

¹ Список использованной литературы см. после публикации фрагмента трактата, с. 133.

² В 1707 году был опубликован трактат Жака Оттетера Римского «Основы игры на поперечной флейте» [17], ставший бестселлером и выдержавший до 1741 года несколько переизданий, в том числе за границей. В 1719 году вышел его же «Способ прелюдирования на поперечной флейте» [18]. В середине 1730-х годов была издана школа Мишеля Коррета [13], переиздававшаяся затем несколько раз. В книге В. П. Качмарчика «Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.» и в музыкальном словаре Гроува присутствуют упоминания о педагогических трудах Жозефа Бодена де Буамортье [2, 7; 21].

³ Полные названия и библиографическое описание указанных изданий приведены нами в списке литературы вместе с данными о первой публикации трактата Кванца [23]. Следует отметить, что французский перевод вышел в Берлине одновременно с немецким оригиналом у того же издателя и, по-видимому, под наблюдением автора. Появившийся вскоре перевод на голландский язык, выполненный органистом, композитором и музыкальным теоретиком Якобом Вильгельмом Лустигом (1706–1796), — почти полный (исключены Посвящение и Глава V) и содержит большое предисловие переводчика. «Saggio» итальянского адвоката Антонио Лоренцино (1755–1840) — издание совсем иного рода; оно словно иллюстрирует наблюдения Кванца о нечистоплотности иных итальянских музыкантов, содержащиеся во Введении к трактату. Фактически, это не перевод, а плагиат: Лоренцино воспроизводит фрагменты сочинения Кванца, не ссылаясь на их автора. На английском языке в XVIII веке вышел в свет лишь относительно небольшой фрагмент «Опыта»: слегка сокращенные главы XIII и XV, в которых речь идет об импровизации украшений. Более подробные сведения о распространении трактата Кванца в XVIII веке см. в библиографии Эдварда Райли: [24, 345–348].

игрой на другом инструменте и хочет стать хорошим исполнителем. Каждый, кто только пожелает, может извлечь отсюда то, что подходит для его голоса или инструмента, и употребить себе на пользу.

Поскольку хорошее впечатление от музыки зависит не только от исполнителя главного, или концертирующего, голоса, но и от того, насколько сопровождающие его музыканты разумеют свои обязанности, я добавил особую главу, в которой показываю, каким образом следует аккомпанировать солистам.

Я не считаю, что окажусь вследствие этого излишне многословным. Заботясь о воспитании не просто механически играющего флейтиста, но и искусного знатока музыки, я должен изыскать способ не только привести в подобающий порядок его губы, язык и пальцы, но и сформировать его вкус и развить силу суждения. Хорошо знать искусство аккомпанемента для него — первейшая необходимость, и не только в связи с тем, что ему самому довольно часто придется исполнять эти обязанности⁴, но и потому, что это даст ему право высказывать свои требования тем, кто будет сопровождать и поддерживать его во время выступлений.

По вышеперечисленным причинам появилась и последняя глава. В ней я говорю о том, как следует судить о музыке и о музыканте. Во-первых, это послужит начинающему музыканту зеркалом, в котором он исследует себя и вынесет суждение, кое должны составить о нем беспристрастные и благоразумные ценители. Во-вторых, станет для него путеводной нитью при выборе произведений, которые он захочет сыграть, и оградит его от опасности спутать божий дар с яичницей».

Идея Кванца написать весьма широкий по содержанию трактат, с одной стороны, отражает собственное представление автора о музыке и о совершенном музыканте. В то же время, Кванц является продолжателем традиций немецкой музыкальной теории, сформировавшихся в эпоху барокко. Для них характерна, в частности, установка на универсализм, убеждение в том, что предмет музыки весьма широк, что музыка затрагивает или даже включает в себя многие области науки и что настоящий музыкант должен во всех них разбираться или, по крайней мере, быть осведомлен. Не случайно во Введении к своему «Опыту» Кванц предлагает читателю обратиться к изучению таких дисциплин, как математика, философия, поэзия, риторика, театральное искусство и иностранные языки (см. § 19 Введения в настоящей публикации). В этой рекомендации можно услышать отголосок знаменитого барочного трактата Афанасия Кирхера «Универсальная музургия», на титульном листе которого заявлено стремление автора охватить практически все отрасли знания — при этом Кирхер особо выделяет такие дисциплины, как филология, математика, физика, механика, медицина, политика, метафизика, теология [19]. Можно вспомнить и о том, что на страницах современного Кванцу периодического издания, мицлеровской «Музыкальной библиотеки» декларируется намерение улучшить теоретическую и практическую музыку с помощью философии, математики и «прекрасных искусств» (*schönen Wissenschaften*). Сам Кванц также постоянно именует музыку «наукой»

⁴ Из слов Кванца можно заключить, будто речь здесь идет об участии флейтиста в ансамбле, сопровождающем игру солиста (скрипача, гобоиста, гамбиста и др.). Однако в репертуаре того времени подобные случаи достаточно редки, и поэтому, возможно, речь идет также об игре флейтиста в любом ансамбле или оркестре. Возможна и иная интерпретация: Кванц обращается здесь не только к флейтистам, но и ко всем инструменталистам, потенциальным читателям своего трактата (например, к скрипачам и прочим струнникам), коим действительно часто приходилось сочетать сольные и аккомпанирующие функции.

(Wissenschaft), выразительно противопоставляя таковую «ремеслу» (Handwerk) неумелых дилетантов (Введение, §12).

Тем не менее, для Кванца подобная, барочная, широта познаний — скорее благое пожелание, нежели руководство к действию, скорее следование традиции, чем действительность; в этом нельзя не усмотреть смену эпох: и творчество, и воззрения Кванца хорошо вписываются в культуру раннего музыкального классицизма XVIII столетия. В то же время, серьезность и основательность подхода к музыке и по завершении барокко остаются характерными чертами немецкой музыкальной теории. И отмеченная нами широта содержания «Опыта» хорошо вписывается в этот контекст: только вместо изучения наук квадривия и прочих общеобразовательных дисциплин Кванц считает одной из обязанностей музыканта иметь хороший вкус и разбираться в вопросах музыкальной эстетики. Можно предположить, что его трактат — одна из нитей, связывающих «универсальную музыкальную науку» барокко с немецкой музыкальной теорией последующих эпох.

Особенности эстетической позиции Кванца весьма ярко проявляются в большом отступлении, посвященном современному состоянию музыкальной композиции (см. перевод Введения к трактату, §§ 14–17). Критику композиторов «натуралистов» и призыв к глубокому изучению правил контрапункта и генералбаса — равно как и сетования на фактическое упразднение барочной системы трех стилей музыки, на «привкус оперных арий», осязаемый повсюду, включая инструментальные и церковные сочинения, — уместно расценить как свидетельство известного консерватизма автора трактата. И все же подобная характеристика была бы слишком прямолинейной, не учитывающей важные нюансы. Так, по отношению к контрапункту Кванц стремится занять «центристскую» позицию, подвергая критике и молодежь, в погоне за сиюминутным успехом не желающую тратить время на изучение правил композиции, и «стариков», грешивших ученостью в ущерб чувственному обаянию (а заодно — учителей, не прививающих своим подопечным вкус к интеллектуальной музыке, и невежественных любителей искусства с их непритязательными запросами). Интеллектуальное начало отнюдь не является определяющим моментом эстетики Кванца, в центре которой стоят совсем другие категории: «трогательное и приятное» (das Rührende und Gefällige). Галантные же имитации и прочие контрапунктические приемы необходимы постольку, поскольку аристократически утонченный «хороший вкус» хочет украсить себя ученостью.

Критика оперного стиля также имеет у Кванца весьма специфический оттенок: благодаря его распространению «улучшился вкус, но принизилось значение науки». Подобное противопоставление «науки» и «вкуса» было бы очень трудно истолковать вне того контекста, который имеет в виду Кванц, — сравнения немецкой и итальянской музыки. Рассуждения автора трактата в обсуждаемом фрагменте во многом питаются национальными чувствами: «В прежние времена итальянцы всегда с уважением отмечали, что немцы, хоть и не обладают большим вкусом, правила композиции понимают лучше соседей». И надо сказать, что представление о спонтанности творчества и примате чувственного начала у итальянских композиторов, с одной стороны, и об основательности музыки немцев, базирующихся на теоретической рефлексии, с другой, не только является расхожим во времена Кванца, но и во многом отражает специфику музыкальной культуры двух тесно связанных в своем историческом развитии наций — по крайней мере, в эпоху барокко.

В подходе Кванца получили отражение не только традиции музыкальной теории барокко (преломленные через эстетику раннеклассического стиля), но и обычаи и ментальность немецкого бюргерства, той среды, из которой вышел сам композитор. Если обратиться к жизненному пути Кванца, впечатляет замечательная целеустремленность этого человека, рожденного отнюдь не в музыкальной семье, но, благодаря обстоятельствам и собственным человеческим качествам, достигшего вершин музыкального искусства, приобретшего подлинную музыкальную культуру.

Для подтверждения своих слов, а порой и в качестве нравочений Кванц использует автобиографические заметки. Например, во Введении (§3) он сравнивает двух сыновей кузнецов, одновременно учившихся музыке у одного учителя. Вторым из вышеупомянутых учеников является сам Кванц. Этот эпизод он описал в автобиографии:

«Я родился на территории [курфюршества] Ганновер, в деревне Обершеден, расположенной между Геттингеном и Мюнденом, 30 января 1697 года, вечером, между шестью и семью часами, после чего был крещен и воспитан в евангелическо-лютеранской традиции. Моим отцом был Андреас Кванц, кузнец из упомянутой деревни. Мать звали Анна Ильза Бюрманнин. Она умерла в 1702 году, и мой отец женился вновь. Но в 1707 году накануне Пасхи он и сам умер в возрасте сорока восьми лет.

С момента, когда мне исполнилось девять лет, он приучал меня к кузнечному делу и даже со смертного ложа повелел мне продолжать этот образ жизни. Однако провидение, которое распоряжается нашей судьбой лучше, чем полагающиеся на собственное разумение смертные, показало мне вскоре иной путь к моему будущему счастью.

Когда мой отец умер, два его брата, один из которых был портным, а другой придворным и городским музыкантом в Мерзебурге, выжили меня к себе и обучить своей профессии, причем они предоставили мне самому решать, кем мне быть. Сестра моего отца была замужем за проповедником из Лаутереккена в Пфальце. Он тоже хотел позаботиться о моем воспитании и отдать меня учиться. Однако из-за того, что уже с восьми лет я, не зная ни одной ноты, должен был аккомпанировать на немецком контрабасе⁵ старшему брату, который порой подменял деревенских музыкантов на крестьянских празднествах, музыка, даже такая плохая, какой она была там, завоевала мое расположение настолько, что я не хотел быть никем иным, кроме музыканта.

Итак, в августе 1708 года я отправился в Мерзебург к вышеназванному городскому музыканту, Юстусу Кванцу, в обучение. Однако через три месяца умер и он. Его место получил впоследствии его зять, Иоганн Адольф Фляйшхак. Его-то учеником я и пробыл пять с четвертью лет, и два с четвертью года — его подмастерьем» [25, 197–199]⁶.

⁵ В словаре Ханса Христиана Коха (1802) об этом инструменте сообщается следующее: «Немецкий бас. Так называют смычковый инструмент, который по своему размеру стоит между контрабасом (Contravivolon) и виолончелью. На него натягивают пять (а иногда и шесть) жильных струн, которые настраивают различными способами. Ныне этот инструмент используется в танцевальной музыке, где он служит виолончелью и контрабасом одновременно» [20].

⁶ Освещая некоторые моменты биографии Кванца, необходимые для понимания его трактата, мы не ставим здесь целью дать систематическое описание жизни этого музыканта. За более подробными сведениями мы отсылаем читателя либо непосредственно к автобиографии Кванца [25], либо к очерку Э. Р. Симоновой [6].

В первые годы занятий музыкой Кванц научился играть на скрипке, гобое и трубе. Кроме этого, он не остался чужд таким инструментам, как цинк, тромбон, валторна, блокфлейта, фагот, немецкий контрабас, виолончель, виола да гамба и др. Также он брал уроки игры на клавире, откуда вынес и первые знания о гармонии. С самого начала Кванца притягивали крупнейшие музыкальные центры Германии — Дрезден и Берлин. Выполнив все обязательства перед своим учителем, Кванц отправился в путешествие, приведшее его в 1716 году в Дрезден. Свои впечатления от Дрездена Кванц описывает в автобиографии:

«Здесь я вскоре обнаружил, что одно лишь исполнение нот, в том виде как их написал композитор, — еще далеко не самое большое достоинство музыканта (Tonkünstler).

Королевский оркестр был в то время как никогда хорош. Он уже отличался от многих других оркестров благодаря введенной тогдашним концертмейстером Волюмье французской манере единообразного ведения смычка (*egale Art des Vortrags*)⁷. Позднее, под руководством следующего концертмейстера, господина Пизенделя⁸, который привнес смешанный вкус, он все дальше и дальше продвигался к такой утонченности в исполнении, что лучшего [оркестра] я не слышал ни в одном из моих будущих путешествий. Славу его тогда составляли знаменитые исполнители на разных инструментах: Пизендель и Верачини — на скрипках, Панталеон Гебенштрайт — на панталоне⁹, Сильвиус Леопольд Вайс — на лютне и теорбе, Рихтер — на гобое, Буффарден — на поперечной флейте, не говоря уже о прекрасных виолончелистах, фаготистах, валторнистах и контрабасистах.

Слушая этих знаменитых людей, я пришел в восхищение, и мое рвение к дальнейшим изысканиям в музыке удвоилось. Я хотел со временем стать достойным членом столь выдающегося коллектива» [25, 206–207].

В 1718 году Кванц поступил в Польскую капеллу в качестве гобоиста, однако в силу обстоятельств был вынужден взяться за поперечную флейту, уроки игры на которой он брал у Буффардена. Следующее десятилетие жизни Кванца было наполнено длительными поездками по Италии, Франции, Англии, знакомством с выдающимися музыкантами и певцами, национальными стилями, а также уроками композиции и контрапункта. Получив место в Дрезденской капелле (1728), Кванц навсегда расстался с гобоем, как прежде со скрипкой, и отныне поперечная флейта стала его основным и единственным инструментом. В том же году Кванц начал давать уроки игры на флейте Фридриху, в то время еще кронпринцу.

⁷ Жан-Батист Волюмье (ок. 1670–1728) — скрипач и композитор фламандского происхождения, с 1708 года работал в дрезденской придворной капелле, с 1709 — был ее концертмейстером. Получив музыкальное образование при французском дворе, он реформировал дрезденский оркестр по французскому образцу. Одним из таких новшеств и было единообразное ведение смычка в каждой группе струнников. Первым подобное требование к музыкантам, как известно, предъявил Ж.-Б. Люлли [16].

⁸ Иоганн Георг Пизендель (1687–1755) — немецкий скрипач и композитор, концертмейстер дрезденской капеллы после смерти Волюмье в 1728 году (официально этот титул был пожалован в 1730 году [14]). В том же 1728 году Кванц становится музыкантом дрезденского оркестра.

⁹ Панталон, или панталеон, — крупный инструмент рода цимбал (длина нижнего основания — ок. 3 м, диапазон — 5 с половиной октав) с жильными и металлическими струнами; назван в честь его изобретателя, Панталеона Гебенштрайта (1668–1750), преподнесшего панталеон в дар Людовику XIV (1704) [7].

В 1741 году Кванц поступил на службу к королю Фридриху на беспрецедентно выгодных условиях¹⁰, достигнув таким образом наивысшей точки своей карьеры¹¹.

С момента поступления на службу к Фридриху Кванц более не путешествовал. Чарльз Бёрни, посетивший Потсдам в 1773 году, так описывает встречу с Кванцем:

«Этим утром я посетил господина Кванца. Он был столь любезен, что сыграл по моей просьбе три соло своего сочинения, и, несмотря на свой немалый возраст, выигрывал быстрые части с большой точностью. Его музыка проста и естественна. Его вкус таков, каким он был сорок лет назад, и хоть это, возможно, и было исключительно хорошее время для композиции, я не могу совершенно согласиться с мнением тех, кто думает, что с тех пор в музыке не было изобретено ничего, на что стоило бы труда обратить внимание» [12, 113].

Далее Бёрни пишет: «Имена Кванца и Грауна для Берлина святы, и веры в них больше, чем в Лютера или в Кальвина.

Тем временем, в Берлине, как и повсюду, существуют разногласия, однако еретики вынуждены держать свое мнение в тайне, между тем как правящая партия говорит свободно и громко. Так как, несмотря на то, что в отношении разных христианских вероисповеданий здесь царит полная толерантность, тот, кто не разделяет веры в Грауна или Кванца (*graunisch oder quantzisch*), не защищен от преследования.

Музыка в этом месте более немецкая, чем в любой другой части немецкой империи. <...> музыкальный вкус здесь застыл и пребывает в неподвижности» [ibid., 175–176].

Очевидно, что подобная ситуация сложилась из-за избирательности вкуса Фридриха, на что обращает внимание, в частности, С. Корсунская: «Следует заметить, что Фридрих, будучи современником Стамица, Л. Моцарта, Фридемана и Филиппа Эммануэля Бахов, Глюка, Перголези и Гайдна, остался совершенно равнодушен к новшествам. Подобный консерватизм Фридриха определил и консерватизм берлинской школы, совершенно чуждой любым внешним влияниям, сугубо локальной, закрытой» [5, 169]¹².

В этой связи необходимо учитывать, что многие представления и рекомендации, изложенные в трактате Кванца, выражают точку зрения «правлящей партии» музыкантов берлинского двора времен Фридриха Великого. К музыке иного происхождения применять их следует с известной осмотрительностью.

«Опыт» Кванца изобилует разного рода информацией как прикладного, так и исторического и эстетического свойства. В качестве детального до педантичности методического пособия он в первую очередь представляет интерес для музыкантов, занимающихся аутентичным исполнением на любых инструментах, однако последователи классической исполнительской традиции тоже

¹⁰ «Две тысячи талеров в год пожизненного содержания, кроме этого отдельная оплата каждого сочинения, сто дукатов за каждую изготовленную им флейту, свобода не играть в оркестре, а лишь в королевской камерной музыке и не зависеть ни от чего, кроме королевского приказа» [12, 144]. Некоторые сведения о службе Кванца у Фридриха Великого приведены в статье С. Корсунской [5].

¹¹ Завершая автобиографию, Кванц пишет:

«Такова моя жизнь. Так распорядилось божественное провидение. И мое многолетнее желание добиться успеха в Дрездене или Берлине, сохранявшееся даже в самые безнадежные времена, осуществилось в обоих этих городах. Я благодарен [провидению] и милости короля, что пребываю здесь в долгожданном благополучии» [25, 249–250].

¹² Имена сыновей Баха в цитате мы сохранили в том виде, как их дает автор статьи.

найдут в нем много интересного и полезного для себя¹³. В качестве некоей вехи, навсегда запечатлевшей момент наивысшего развития галантного стиля, отразившей в себе музыкальную жизнь Берлина середины XVIII столетия, эта книга представляет немалый интерес для музыковедов. В конечном счете, это еще и занимательное чтение.

Полный перевод «Опыта» на русском языке до сих пор не издан. Тем не менее, фрагменты трактата, представленные в публикациях отечественных авторов (см. [1; 3; 4; 8]), обладают несомненной ценностью. Предлагая вниманию читателя перевод избранных глав «Опыта», мы хотим восполнить лакуны, а также дать собственное изложение на русском языке некоторых уже переведившихся в отрывочном виде разделов. При этом мы исходим из того, что повествование Кванца хоть и изобилует порой словесными излишествами, но выстроено последовательно — главы следует читать по порядку, одну за другой, и полностью.

В этом номере журнала мы помещаем перевод Введения и первых трех глав «Опыта», посвященных истории флейты, постановке и аппликатуре. Введение к трактату носит поучительный характер, в частности, обращают на себя внимание пословицы и морализующие образы бытового характера. На первый взгляд, их можно принять за житейские мудрости, взлелеянные сметливым умом. На проверку же оказывается, что высказывания эти почерпнуты Кванцем в риторическом словаре эпохи. Они добавляют и без того цветистому, даже манерному его изложению пущей учености.

Например, такие фразы, как «Один слепой указывает путь другому» (*Caecus caeco dux*)¹⁴ или «Кривой царь в слепом царстве» (*Inter caecos regnat strabus*)¹⁵, взятые им из «Адагий» Эразма Роттердамского (*Adagia I viii 40; III iv 96*). Выражение «рядиться в чужие перья»¹⁶ ведет свое происхождение из басни Эзопа «Сова и Галка».

Написав подробнейшую книгу, освещающую все возможные аспекты обучения игре на флейте, музыкальной науки, и эстетики, Кванц все же настаивает во Введении на том, что одной этой книги ученику будет недостаточно, и ему непременно следует найти себе учителя. Интересно, что Оттетер, автор куда более скромного труда, напротив, видит цель своего издания в том, чтобы избавить начинающего флейтиста от необходимости нанимать учителя: «... моя главнейшая задача состоит в том, чтобы уменьшить [количество] сложностей, возникающих в начале [обучения] и доставляющих обычно больше всего труда. Итак, с помощью этого трактата можно овладеть основами игры на поперечной флейте. Он содержит руководство к извлечению обычных и измененных посредством диезов и бемолей звуков с пояснением того, как их корректировать. Далее я разъясняю, как играют трели на каждом из звуков, и наконец, каковы должны быть украшения, дабы играть прилично и со вкусом. Эти правила и пояснения

¹³ Ошибочным будет воспринимать трактат Кванца с точки зрения исполнительской традиции, сложившейся в позднейшие времена, не принимая во внимание исторические обстоятельства — современные Кванцу музыкальные инструменты и технику игры на них, средства музыкальной выразительности, отношение к музыкальной науке, социальное положение музыкантов.

¹⁴ См. далее Введение, § 10.

¹⁵ См. Введение, § 19.

¹⁶ См. Введение, § 14.

могут заменить учителя тем, кто от природы расположен к игре на этом инструменте, но не знает основ» [17, *Preface*/7].

Диаметральная противоположность позиции двух авторов, возможно, объясняется различием их целей. Пособие Оттетера, как представляется нам сегодня, служило ценным подспорьем для любителей музыки, которые по каким-то причинам не хотели тратить деньги на флейтового педагога. Напротив, Кванц адресует свой объемный труд тем, кто хочет стать профессионалом и, обладая от природы необходимыми задатками (педантично перечисленными в §4 Введения), зарабатывать на жизнь трудом флейтиста¹⁷. Именно этим своим читателям он советует с самого начала нанять наилучшего педагога (расписывая в §9 длинный перечень ошибок, коих учитель должен избегать) и быть ему во всем послушными, с благодарностью принимать даже нудные и малопривлекательные нотации (§11). Умение прислушиваться к критическим отзывам знатоков музыки необходимо и тем, кто уже достиг определенного уровня мастерства и пользуется успехом у публики (§20). Другое важное условие, способствующее профессиональному росту, по Кванцу, — возможность находиться там, где «в ходу музыка хорошего вкуса» (§8). По меткому замечанию автора «Опыта», великими мастерами становятся те, кто умеют совершать «дозволенные кражи» (§11) — подражая своему учителю и другим хорошим музыкантам¹⁸.

Следующие три главы, начинающие повествование о ремесле флейтиста, содержат несколько неожиданный, но важный для автора трактата музыкально-теоретический сюжет. Как известно, Кванц был поклонником творчества Телемана и, в частности, разделял его «новую музыкальную систему»¹⁹, представленную в Мицлеровском обществе в 1752 году. Ее подробное описание со всеми расчетами, равно как и мнения о ней членов вышеназванного общества, можно найти в четвертой части третьего тома мицлеровской «Музыкальной библиотеки» [28]. Чтобы внедрить эту систему темпериации в жизнь, Кванц снабдил флейту дополнительным клапаном²⁰.

Будучи чрезвычайно горд своим изобретением, Кванц использует страницы трактата как его «рекламное пространство». Так, Глава I «Опыта», содержащая краткое упоминание некоторых исторических фактов и перечень изменений в конструкции флейты, произведенных неизвестными лицами в неопределенное

¹⁷ Звание профессионала в глазах Кванца обладает исключительно высоким достоинством. Во Введении к трактату то и дело встречаются язвительные отзывы о неумелых исполнителях на флейте (равно как и о прочих незадачливых музыкантах) — достается в равной мере и слабым в своем искусстве профессионалам, и страдающим сомнением дилетантам. В то же время, Кванц предупреждает, что профессия музыканта — не лучшая в материальном отношении: доходы, как правило, не столь велики, как у представителей других видов искусства, и непостоянны (§8).

¹⁸ Представление о пользе «дозволенных краж», по-видимому, было распространенным среди берлинских музыкантов. Так, К. Ф. Э. Бах в предисловии к своему «Опыту» утверждает: «Подслушивание, своего рода дозволенная кража, необходимо в музыке тем сильнее, что открывает [глаза на] многие вещи, которые, даже если не принимать в расчет зависть между людьми, ни показать, ни, тем более, описать было бы невозможно, и которым научиться можно лишь по слуху» [10, IV].

¹⁹ Телеманн поделил октаву на 55 равных частей и, основываясь на этом делении, установил необходимую величину малых и больших полутонов.

²⁰ Об этом изобретении Кванца упоминает Бёрни: «Флейты господина Кванца и его коронованного ученика имеют два клапана *Dis*, и посредством этого и подвижной пробки в головке флейты могут, как говорит господин Кванц, исправлять все несовершенства инструмента в отношении фальшивого строя» [12, II6].

время, является лишь базой для описания дополнительного клапана Es, необходимого, по мнению Кванца, для чистой игры во всех тональностях; в конечном счете, это не что иное как предыстория его собственной флейты и формирования его собственного метода игры на ней. Из объяснений Кванца в Главе III «Опыта» следует, что дополнительный клапан позволяет исполнять звуки *es* и *dis* так, чтобы разница в звучании между ними составляла комму, или девятую часть тона. Из «Замечаний по поводу клапанов...» Георга Андреаса Зорге, опубликованных в «Историко-критических записках», становится понятно, что это так называемая телеманова комма:

«Наша комма должна составлять 55-ю геометрическую часть октавы и 9-ю часть целого тона. Т. к. если *d-dis* составляют 4 коммы, а *dis-e* — 5, то нужно 55 комм, чтобы заполнить октаву.

Es	F	G	A	H	Cis	Dis	Es
	9	18	27	36	45	54	55

Таким образом, получается, что это и есть та самая комма, которую хотят видеть знаменитые господин капельмейстер Шайбе в его «Трактате о музыкальных интервалах и родах» и Телеман в его интервальной системе»²¹ [27, 3–4].

²¹ Подробно рассказав о комме, о возможностях системы Телемана и трудностях применения ее на практике, особенно при совместной игре с клавиром, в заключение Зорге без обиняков выражает свое мнение об одной: «Если же мне будет позволено высказать мое истинное мнение по этому поводу, то оно таково: следует установить 12 равнозначных промежуточных [точек] в каждой октаве, и петь и играть по ним, не используя различия между *Cis* и *Des*, *Dis* и *Es* и тому подобные. Это будет лучший способ достичь красивой чистой гармонии» [27, 17].

Иоганн Иоахим Кванц

ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПО ИГРЕ НА ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЕ

Перевод²² и комментарии *Екатерины Дряжиной*

ВВЕДЕНИЕ

О качествах, требующихся тому, кто хочет посвятить себя музыке

§1.

Прежде чем я начну свое руководство в том, как играть на флейте и стать хорошим музыкантом, считаю необходимым дать тем, кто учится музыке и собирается посредством этого искусства стать полезным членом общества, некоторые указания, как проверить, одарены ли они всеми качествами, необходимыми настоящему музыканту. Этим я хочу оградить их от ошибки в выборе жизненного пути, а также от напрасной траты [времени] и унижительного положения, коих следует опасаться, если случится таковая беда.

§2.

Но говорю я здесь лишь о тех, кто хочет сделать музыку своим основным занятием и со временем достичь в ней совершенства. К тем же, кто занимается музыкой любительски, для собственного удовольствия, требования будут не столь велики. Однако, чем больше пользы они смогут извлечь из всего, что будет сказано здесь и далее, тем большие честь и удовольствие им причитаются.

§3.

Выбор образа жизни и решение взяться за то или иное дело, в частности посвятить себя музыке, требует большой осмотрительности. Немногим людям выпало счастье заниматься наукой или профессией, к которой они наиболее склонны от природы. Причиной этого злополучия часто является неблагоразумие родителей и старших. Нередко они принуждают молодых людей к занятиям,

²² Перевод с немецкого языка выполнен по современному репринтному изданию: J. J. Quantz. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752 / Mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen und Registern von H. Augsbach. Kassel: Bärenreiter, 1997. X, 424 S.

приходящимся по нраву им самим; либо верят, что та или иная наука или профессия принесет больше чести или выгоды, чем другая; или же желают, чтобы дети учились тому, чем занимаются их родители. И они принуждают детей овладевать профессией, к которой у тех нет ни склонности, ни способностей. Так нечего и удивляться тому, что незаурядные ученые и выдающиеся деятели искусства так редки. Если бы склонностям молодых людей уделяли больше внимания, старались бы разузнать, чем они более всего хотят заниматься по собственной инициативе, предоставили бы им свободу самим выбирать занятие, доставляющее удовольствие, — в мире было бы больше людей и полезных, и счастливых. Ибо не требует доказательств, что из многих так называемых ученых или художников вышли бы незаурядные ремесленники, и напротив, многие ремесленники могли бы стать учеными или искусными художниками, сделай бы и те и другие правильный выбор. Мне известна, к примеру, история о двух музыкантах, сыновьях кузнецов, учившихся около сорока лет назад одновременно у одного учителя. Первый был отдан в музыку состоятельным отцом, который не хотел видеть сына простым ремесленником. Отец не жалел средств, наняв нескольких учителей для обучения сына не только игре на различных инструментах, но и науке генерал-баса и композиции. Хотя ученик очень любил музыку и прилежно занимался, он так и остался весьма посредственным музыкантом и проявил бы себя лучше в ремесле своего отца. Другой же был определен отцом, не имевшим такого большого состояния, в кузнечное дело. Сын неизбежно исполнил бы это предназначение, если бы ранняя смерть отца не предоставила ему возможность самостоятельно, на собственный вкус, выбрать образ жизни. В итоге ему было предложено четыре возможных варианта: стать кузнецом, портным, музыкантом или получить образование, так как этим занимались его родственники. Ощутив в себе наибольшую склонность к музыке, он, к счастью, выбрал эту специальность и попал к вышеупомянутому учителю в обучение. Нехватку хорошего руководства и средств на содержание других учителей он возмещал талантом, стремлением [к знаниям], страстью и прилежанием, а также представившейся ему счастливой возможностью отправиться вскоре туда, где он мог услышать много хорошей [музыки] и попасть в общество ее подлинных знатоков. Если бы его отец прожил на пару лет дольше, то этот сын кузнеца тоже стал бы кузнецом, следовательно, его музыкальный талант был бы зарыт в землю, а его будущие произведения никогда не увидели бы свет. Я умолчу о многих других случаях, так как были люди, половину своей жизни отдавшие музыке, сделавшие ее своей профессией и только в зрелые годы взявшиеся за другие науки, которые им и без особого руководства давались лучше музыки. Если бы эти люди еще в юности занялись тем, что начали изучать позже, они наверняка стали бы величайшими мастерами.

§4.

Первое, что требуется от того, кто хочет стать хорошим музыкантом, — это особый талант, или природное дарование. Тот, кто хочет взяться за композицию, должен иметь живой и пылкий дух в совокупности с нежной чувствительностью души; хорошую смесь так называемых темпераментов, без избытка меланхолии; сильные воображение, изобретательность, способность суждения и решительность; хорошую память; хороший и тонкий слух; пронизательность и смысленную, быстро и легко схватывающую голову. Желающий овладеть каким-нибудь инструментом должен кроме многих из вышеперечисленных способностей обладать различными физическими данными в зависимости от избранного

инструмента. Например, для игры на духовом инструменте, особенно на флейте, требуется совершенное телесное здоровье: открытые сильные легкие; длинное дыхание; ровные (не слишком короткие и не слишком длинные) зубы; не толстые и надутые, а тонкие, гладкие и чуткие губы (не очень мясистые, но и не наоборот), закрывающие рот без лишних усилий; подвижный и ловкий язык; благообразные пальцы (не короткие, не длинные, не слишком толстые, не исхудалые), с крепкими сухожилиями (mit starken Nerven); и открытый нос, позволяющий свободно вдыхать и выдыхать воздух. Певец, как и духовик, должен иметь сильные легкие, длинное дыхание и ловкий язык, а музыканты, играющие на струнно-смычковых инструментах, — ловкие пальцы с крепкими сухожилиями. Первые при этом должны обладать красивым голосом, последние — подвижными суставами рук и кистей.

§5.

Если у человека обнаружатся все эти качества, то он годен для любой из музыкальных профессий. Однако, из-за того, что природные данные так различны, и редко ими всеми столь богато одарен один человек, то часто кто-то более предрасположен к одному, а кто-то — к другому. Например, некто может иметь хорошие природные данные для занятия композицией, но не обладать задатками к игре на инструментах. Другой, весьма сноровистый инструменталист, может не иметь ни малейших способностей к композиции. Иные наделены талантом к игре на определенном инструменте. Некоторые могут прекрасно обращаться со всеми инструментами, некоторые — ни с одним. Но о том, кто имеет одинаковый талант и к композиции, и к пению, и к игре на инструменте, можно с уверенностью сказать, что он рожден для музыки.

§6.

Поэтому каждый, прежде чем избрать какое-либо музыкальное занятие, должен хорошенько разобраться, к чему он более всего склонен в силу своего таланта. Если бы это всегда происходило по зрелом размышлении, не было бы столь великого несовершенства в музыке, каковое наблюдается ныне и, наверное, останется в будущем. Ведь взявшись за что-то, к чему у него нет данных, человек, при самых хороших наставлениях и большом усердии, все равно останется посредственным музыкантом.

§7.

Итак, из вышесказанного явствует, что умелому и образованному музыканту требуется особый талант. Под умелым музыкантом я понимаю хорошего певца или инструменталиста; образованным же музыкантом я называю того, кто основательно изучил композицию. Но поскольку в музыке не нужны одни лишь герои, и даже средний музыкант может быть хорошим рипиенистом, то есть исполнителем второстепенных голосов, надо отметить, что музыканту, не стремящемуся к большему, чем быть порядочным рипиенистом, особый талант как раз и не требуется. Ведь обладающий здоровым телом, прямыми и здоровыми конечностями, при этом не глупый или умалишенный, в состоянии при надлежащем усердии научиться тому, что называется в музыке механической [игрой] и требуется, собственно, от рипиениста. Всему, что при этом необходимо знать (например, такту, системе нотных длительностей и всему, что с этим связано; владению смычком на струнных инструментах; атаке языка, постановке губ и аппликатуры на духовых инструментах), можно научиться после вразумительного объяснения всех правил. В том, что столь многие ни о чем не имеют верного

представления, — чаще всего, их собственная вина. Остается лишь удивляться, что многие музыканты, достигнув зрелости, не владеют тем, что можно изучить за два или три года, причем подобная возможность предоставлялась им не раз. Ни в коей мере не хочу вышесказанным вызвать пренебрежение к хорошим рипиенистам. Сколь многие из них имеют талант, прилежны, выделяются среди других, достойны и способны толково руководить оркестром, но при этом несчастливы: из-за ревности, алчности и других бесчисленных причин, они пребывают в униженном положении и лишены возможности развивать свой талант. Те же, кто, при большой любви к музыке, не обладают исключительным дарованием, могут отметить себе в утешение, что даже если природа не позволяет им стать светилами в музыке, они могут быть очень полезными людьми, прилежно исполняя обязанности хороших рипиенистов. Если же некто обладает одеревеневшей, нечувствительной душой, совсем неуклюжими пальцами и демонстрирует полное отсутствие музыкального слуха, то он поступил бы правильнее, если бы вместо музыки занялся изучением другой профессии.

§8.

Желающий стать превосходным музыкантом должен ощущать в себе неутолимое желание и страсть к тому, чтобы, не щадя сил, стойко преодолевать все трудности на этом жизненном пути. Музыка редко бывает столь прибыльной, как другие науки, а если кому и повезет, то благополучие его, по большей части, непостоянно. Смена вкусов, потеря физических сил, быстро пролетающая молодость, утрата богатого покровителя искусств, от которого зависит счастье многих сведущих в музыке людей, — все это в состоянии помешать развитию музыки. Опыт тому подтверждением — стоит только оглянуться на прошедшие полвека. Что за перемены произошли в музыке Германии?! При скольких дворах, во скольких городах, где музыка прежде процветала, и где выросло множество искусных музыкантов, теперь царит невежество! При многих дворах, где некогда служили и знаменитейшие артисты, и искусные музыканты, ныне, увы, на первых позициях в музыке находятся те, кто в хорошей капелле едва заняли бы последние. Люди, пользующиеся уважением лишь в глазах невежд, ослепленных титулами. Люди, не делающие чести своей должности, не приносящие ни пользу музыке, ни радость тем, от кого зависит их благополучие. Музыка, словно наука, не имеющая рационального объяснения, лишена счастья, подобно другим, превосходящим ее или равным ей по значению наукам, преподаваться публично²³. Иные дурные головы из числа новых философов, в отличие от предшественников, не считают необходимым изучать [основы] музыки. Состоятельные люди редко выбирают этот путь, а бедняки не имеют возможности с самого начала обучения брать уроки у хорошего учителя или отправиться туда, где в ходу музыка хорошего вкуса. Однако кое-где музыка начала возрождаться и вновь обрела своих знатоков, защитников и покровителей. Слава ее начинает восстанавливаться благодаря тем просвещенным философам, которые вновь причисляют ее к изящным искусствам (*schönen Wissenschaften*). Вкус к этим изящным искусствам будет все больше и больше поддерживаться и распространяться, особенно в Германии. Кто научился чему-то стоящему, всегда заработает себе на хлеб.

²³ Вероятно, автор трактата имеет в виду, что музыка не преподавалась в современных ему университетах.

§9.

Обладающий талантом и желанием заниматься музыкой должен позаботиться о хорошем учителе. Если бы я повел здесь речь об учителях музыки всякого рода, повествование стало бы слишком пространным. Поэтому, примера ради, я останавливаюсь только на том, что требуется от учителя флейты. Воистину, этот инструмент за последние тридцать-сорок лет стал очень популярным, особенно в Германии. Никто больше не страдает, как раньше, когда все только начиналось, от недостатка таких произведений, с помощью которых ученик легко может добиться надлежащей сноровки, кою требует этот инструмент от языка, пальцев и амбушюра. Несмотря на это, очень мало еще умеющих играть на флейте правильно, согласно ее природе. Не кажется ли вам, что у нынешних флейтистов есть только пальцы и языки, но нет голов? Тому, кто думает научиться на этом инструменте чему-нибудь стоящему, никак не обойтись без хорошего учителя. И я настоятельно прошу, чтобы об этом позаботились также те, кто хочет воспользоваться моим Руководством. Однако же, много ли тех, кого по праву можно назвать учителями? Разве большинство из них, по тщательному рассмотрению, не являются сами школярами по меркам науки? Как же могут улучшить музыку люди, сами пребывающие в невежестве? А если и находятся играющие на инструменте хорошо или, по крайней мере, сносно, то как же не хватает многим из них таланта донести свои знания другим! Бывает, что музыкант, который играет хорошо, не умеет хорошо научить. Другой, возможно, лучше учит, нежели сам играет. В конце концов, ученик не способен разобраться, хорошо или плохо преподает тот или иной учитель. Поэтому большая удача, если он случайно выберет лучшего. Однако трудно как следует описать свойства, коими должен обладать учитель, чтобы воспитать хороших учеников. Но об этом можно составить приблизительное представление по тому перечню ошибок, которых он должен избегать. А начинающий поступит правильно, если будет прислушиваться к советам людей беспристрастных, но сведущих в музыке. Учитель, не разбирающийся в музыкальной теории, чистый инструменталист, не изучивший свою профессию основательно, не познавший верных ее принципов; не имеющий правильного представления об амбушюре, аппликатуре, дыхании и атаке языка; неспособный отчетливо и полно сыграть ни пассажи в *Allegro*, ни украшения и изыски в *Adagio*; который не может исполнить произведение приятно и внятно и напроочь лишен вкуса; не обладающий знаниями о пропорциональных соотношениях музыкальных звуков, необходимыми для того, чтобы чисто играть на флейте; который не может строго держать темп; не умеющий складно исполнить простую мелодию, при необходимости дополнив ее форшлагами, *pincemens*, *battemens*, *flattemens*, *doubles* и трелями²⁴; который в *Adagio*, написанном сухо, без украшений, не в состоянии, согласно требованиям мелодии и гармонии, добавить произвольные украшения²⁵ и при этом, чередуя форте и пиано, поддерживать игру света и тени; который не в состоянии внятно и основательно объяснить ученику все, что вызывает затруднения, и пытающийся сделать это на слух, путем подражания, словно дрессируя птицу; который льстит ученику и смотрит на его ошибки сквозь пальцы; который не имеет терпения многократно показывать

²⁴ См. главы VIII «О форшлагах и обязательных украшениях» и IX «О трелях», которые мы планируем включить в продолжение данной публикации.

²⁵ См. Главу XIII «О произвольных украшениях простых интервалов». Обширные фрагменты этой главы (под названием «О свободных вариациях на простые интервалы») приведены в статье С. В. Грохотова [1, 151–177].

ученику что-либо и заставлять его много раз это повторять; который не умеет выбрать такие произведения, которые в данный момент соответствуют способностям подопечного, и не может сыграть каждое произведение в подобающей манере; который пытается задержать развитие учеников; который не предпочитает корысти чести, удобствам — трудности, ревности и зависти — служение ближнему; и который, в конечном счете, не видит своей главной целью развитие музыки — такой учитель, скажу я вам, не может воспитать хороших учеников. Если же вы найдете учителя, чьи ученики играют не только чисто и отчетливо, но и ритмично, то вы имеете все основания возложить на него большие надежды.

§ 10.

Для того, кто хочет заниматься музыкой с пользой, большим преимуществом будет с самого начала попасть в руки хорошему учителю. Некоторые ошибочно полагают, будто нет необходимости нанимать хорошего учителя для изучения азов. Из экономии они нанимают самого дешевого и, следовательно, нередко такого, кто сам еще ничего не умеет: один слепой указывает путь другому. Я советую противоположное. Берите сразу самого лучшего учителя, которого только можно заполучить, даже если его услуги будут стоить вдвое или втрое дороже, чем у других. Во-первых, в конечном счете, это обойдется не дороже, а во-вторых, сэкономит как время, так и усилия. У хорошего учителя за год можно научиться большему, чем у плохого лет за десять.

§ 11.

Хотя, как было показано выше, очень многое зависит от того, насколько учитель способен основательно подготовить своих учеников; но возможно, от самого ученика зависит еще больше. Ведь есть примеры, когда хорошие учителя воспитывали плохих учеников, а плохие учителя, напротив, хороших. Известно, что многие изрядные музыканты добились известности, не имея других учителей, кроме своих богатых природных дарований и возможности слушать много хорошей музыки. Но они, благодаря своему труду, прилежанию, страстному желанию и постоянному поиску, ушли дальше тех, кто сменил нескольких учителей. Поэтому впредь от ученика будут требоваться особое прилежание и внимание. Тому, кто не обладает этими качествами, я посоветовал бы вообще не заниматься музыкой, тем более, если он хочет таким путем достичь успеха и благополучия. Кто любит лень, праздность и бессмысленное времяпрепровождение больше музыки, тому не следует рассчитывать на особые достижения. Многие посвятившие себя музыке не принимают это во внимание. От возникающих впоследствии трудностей они страдают. Они очень хотят достичь успеха, но не желают стараться как следует. Они думают, что музыка — сплошное удовольствие; что обучение ей сродни игре и не требует ни физических, ни душевных сил; что здесь не требуются ни знания, ни опыт, и все зависит лишь от желания и одаренности. Действительно, желание и способности — это фундамент, на котором строятся прочные знания. Но чтобы довести строительство до конца, необходимы толковые наставления и, со стороны ученика, прилежание и рассудительность. Если жаждущему знаний выпало счастье с самого начала обучения встретить хорошего учителя, то он должен ему полностью довериться. Он не должен упрямиться, будучи во всем послушным; то, что учитель показал, ему следует не только отрабатывать, подражая оному, на уроке, со всем рвением и пылом, но и многократно, с усердием, повторять в одиночестве. Если же он что-либо не понял или забыл, то должен спросить это у учителя на следующем уроке. Тот, кто жаждет знаний, не должен раздражаться частым поучениям из-за одной и той же ошибки.

Напротив, эти напоминания он должен оценивать как признак скверной своей невнимательности и необходимую меру со стороны учителя; самого же учителя, так часто его поправляющего, считать наилучшим. Ученик должен быть очень внимателен к своим ошибкам: начиная их узнавать, он окажется на полпути к победе. Но если у учителя возникает необходимость часто исправлять одни и те же ошибки, то ученик может быть совершенно уверен, что далеко в музыке не продвинется. Ибо он должен будет научиться бесчисленным вещам, которые ему не покажет, да и не сможет показать, ни один учитель; он должен будет их как бы украсть. Собственно, благодаря этим дозволенным кражам и становятся великими мастерами. То, что было ему неоднократно показано, он не должен бросать ранее, чем станет играть так, как того желает учитель. Ученик не должен диктовать учителю, какие произведения ему давать, так как учитель лучше знает, что ученику пойдет на пользу. Если, предположим, ученику посчастливилось встретить хорошего учителя, он должен держаться его до тех пор, пока ему необходимо руководство. Крайне вредно, когда ученик обучается то у одного, то у другого учителя. Ибо из-за различия манеры исполнения и техники у начинающего возникает путаница, и он вынужден, так сказать, все время начинать учиться заново. Многие бог весть что мнят о себе, если могут похвастаться тем, что учились у нескольких великих мастеров, но редко находят такие, кто извлек из этого много пользы. Ведь тому, кто перебегает от одного учителя к другому, не нравится ни один, и он никому не доверяет: а когда не доверяешь учителю, то не вникаешь в тонкости его метода. Но если однажды искренне довериться хорошему учителю и дать ему достаточно времени показать его искусство, то всякому, обладающему подлинным стремлением к совершенству, то и дело будут открываться новые, прежде незамеченные достоинства, которые — повод для дальнейших изысканий.

§ 12.

Эти изыскания стоит посоветовать даже начинающему музыканту. Ведь и прилежание еще не самое главное. Даже имея хорошие способности, хорошее руководство, будучи прилежным и имея благоприятную возможность слушать хорошую музыку, можно все равно остаться посредственностью. Много сочиняя, много упражняясь в пении и в игре, можно не продвигаться в познаниях и в мастерстве. Ибо все, что происходит в музыке без раздумий и размышлений, а только как времяпрепровождение, бесполезно. Таким образом, прилежание, имеющее в основе пламенную любовь и неутолимое влечение к музыке, нужно объединить с постоянными усердными изысканиями, взвешенными рассуждениями и практическими опытами. Над всем этим должно господствовать благородное упрямство, не допускающее самолюбования, но призывающее к дальнейшему совершенствованию. Ибо тот, кто занимается музыкой как придется — не как наукой, а как ремеслом, — так всю жизнь неумехой и останется.

§ 13.

К стараниям преуспеть не должно примешиваться нетерпение — желание начинать с тех вещей, которыми другие заканчивают. Некоторые делают эту ошибку. Они либо выбирают такие сложные произведения для своих занятий, до которых еще не доросли, из-за чего привыкают к небрежности и невнятному исполнению, либо хотят прежде времени казаться галантными и увлекаются игрой простейших пьес, которые не приносят им иной пользы, кроме услаждения слуха. Произведениями же, которые оттачивают музыкальное мышление, учат понимать гармонию, делают искуснее смычок, язык, губы и пальцы, удобны для

чтения нот, изучения такта и системы нотных длительностей, но которые, в отличие от тех, не сразу трогают чувства, — такими произведениями, скажу я вам, они пренебрегают и считают их потерей времени, не принимая в расчет того, что, минуя их, нельзя добиться исполнения качественного, в хорошем вкусе.

§ 14.

Большой помехой прилежанию и рассудительности является излишнее доверие к своему таланту. Опыт учит, что среди людей с прекрасными природными данными — невежд больше, чем среди тех, кто прилежанием и рассудительностью помог развиться своему среднему таланту. Многим прекрасные способности приносят больше вреда, чем пользы. Кому нужны доказательства, тому достаточно взглянуть на большинство модных композиторов нашего времени. Много ли среди них тех, кто изучил правила композиции? Разве большинство из них не являются чистыми натуралистами (*pure Naturalisten*)? В крайнем случае, они немного разбираются в генерал-басе и думают, что в композиции — науке, полной премудростей, — нужно не более чем научиться избегать запрещенные квинты и октавы и приписать кое-где пульсирующий бас да пару простеньких средних голосов к нему, а остальное — вредный педантизм, препятствие хорошему вкусу и красивой мелодии. [Но] если в обучении нет необходимости и достаточно лишь способностей, как же получается, что произведения опытных композиторов производят большее впечатление, становятся популярнее и дольше сохраняют свою ценность, чем пьесы доморощенных натуралистов, и что у любого хорошего композитора наброски не равны конечному результату? От способностей ли это или также от образования? Способности даются от рождения, науке же обучаются посредством хорошего руководства и пытливого ума; и то и другое необходимо хорошему композитору. Благодаря распространению оперного стиля улучшился вкус, но принизилось значение науки. Из-за убеждения, будто в музыке этого рода гений и изобретательность потребны более учения о композиции, а также из-за большого успеха, которым опера, в отличие от музыки церковной или инструментальной, обычно пользуется у любителей, в Италии большинство молодых композиторов-самоучек в первую очередь обращаются к ней, чтобы быстро добиться признания и в короткое время прослыть мастерами или, на их манер, — *Maestri*. Однако несвоевременные хлопоты о приобретении этого титула приводят к тому, что большая часть таких *Maestri* минуют ученичество; изначально так и не изучив основ, но добившись признания необразованной публики, они стесняются учиться. Поэтому они подражают один другому, списывают свои сочинения друг у друга и выдают совершенно чужие сочинения за свои, чему есть примеры, особенно когда эти натуралисты вынуждены искать счастья в чужих странах; свои идеи они возят не в голове, а в чемодане. В случае же, когда они способны изобрести нечто самостоятельно, не рядясь в чужие перья, то редко посвящают подобающее время такому пространному произведению, как опера; напротив, часто за особую ловкость почитается умение состряпать в десять или двенадцать дней музыку к целому представлению, не заботясь о том, чтобы она была красивой и продуманной, — была бы на худой конец чем-то новым. Легко понять, что за шедевры рождаются в такой спешке. Похоже, они ловят идеи, так сказать, прямо на лету, подобно тому, как хищник хватается птицу. Откуда же взяться порядку, связности, чистоте мыслей? В конце концов, дело дошло до того, что в настоящее время в Италии стало меньше хороших композиторов, чем прежде. Но если не хватает зрелых композиторов, как же тогда сохранять и возвращать хороший вкус? Кто знает, в чем состоит

совершенство оперы, тот согласится, что для такого произведения не ученику, а опытному мастеру требуется больше времени, чем несколько дней. Но как только композитор начинает писать разумно, отказываясь от стихийного и дерзкого, он становится жертвой обвинений в том, что потерял огонь, исчерпал себя, уже не так остроумен и оскудел идеями. Возможно, во многих случаях это справедливо. Но если хорошенько разобраться, выяснится, что подобное несчастье происходит только с вышеописанными натуралистами, никогда не изучавшими композицию основательно. Ведь без добротного фундамента зданию долго не простоять. Когда же талант, наука и опыт объединяются, источник творчества не исчерпает. Во всех ремеслах, науках и профессиях так ценится опыт! Почему же этого не происходит в музыке, тем более, в композиции? Кто полагает, будто все здесь зависит от удачи и внезапного озарения, тот сильно ошибается и ничего не смыслит в этом деле. Идеи и озарения спонтанны, им не научиться с помощью наставлений. А чистка и правка, отбор и соединение мыслей не случайны: им учат наука и опыт, они-то и есть главный признак, отличающий мастера от ученика, именно их недостает многим композиторам. Правила композиции и все, что касается сочинения [музыки], может изучить каждый, без большой затраты времени. Правила контрапункта пребудут неизменными, вероятно, до тех пор, покуда существует музыка. Чистка, правка, взаимосвязь, порядок и соединение идей, напротив, почти в каждом произведении требуют новых правил. Обычно у тех, кто занимается списыванием, все получается нескладно, и потому сразу можно заметить, родились ли мысли в одной голове или просто были механически соединены.

§ 15.

В былые времена композиция пользовалась большим уважением, и халтурщиков встречалось не так много, как теперь. Старики не считали, что композиции можно научиться без наставлений. Знание генерал-баса почиталось необходимым, но не достаточным для освоения композиции без дальнейшего руководства. Лишь немногие занимались композицией, а занимавшиеся старались основательно ее изучить. Но сегодня почти каждый заурядный инструменталист утверждает, будто уже изучил и композицию. Из-за этого на свет появляется так много уродцев, и не удивительно, что музыка от этого больше теряет, чем приобретает. Ведь когда образованные и опытные композиторы уходят один за другим, когда молодые, как часто бывает, полагаются лишь на свои способности, а изучение правил композиции считают излишним и даже вредным для хорошего вкуса и приятной мелодии, когда оперным стилем, который сам по себе превосходен, злоупотребляют, подмешивая его туда, где он неуместен, так что церковная и инструментальная музыка уподобляются опере и всё имеет привкус оперных арий, как это происходит за границей, — тогда есть все причины опасаться, что музыка постепенно утратит свой прежний блеск, и, в конце концов, у немцев, как и у других народов, ее ждет участь прочих утерянных искусств. В прежние времена итальянцы всегда с уважением отмечали, что немцы, хоть и не обладают большим вкусом, правила композиции понимают лучше соседей. Не должна ли ныне немецкая нация, в которой интерес к наукам распространяется все более, приложить усилия к тому, чтобы со временем не стали ей ставить в укор, что молодые композиторы пренебрегают наставлениями и [собственными] усердными изысканиями, целиком и полностью полагаясь лишь на свои способности? Не нужно ли потрудиться ради сохранения славы наших предшественников? Ведь только когда выдающиеся способности подкреплены мудрым руководством,

прилежанием, трудом и поиском, только тогда, скажу я, можно достичь высших степеней совершенства.

§ 16.

Не следует, однако, думать, будто я требую, чтобы каждая пьеса высчитывалась по строгим правилам двойного контрапункта, то есть по правилам, [определяющим], как соединять голоса, чтобы при инверсии, обмене [материалом] и перестановке сохранялась благозвучность. Нет, это было бы дурным педантизмом. Я лишь утверждаю, что каждый композитор обязан знать эти правила, но искусничать следует только там, где это разрешает приятность мелодии, — таким образом, чтобы не вредить ни красоте мелодии, ни удобству исполнения; и чтобы слушатель не замечал боязливого старания, а, напротив, все излучало естественность. У тех, кто намерен следовать лишь своим способностям, слово контрапункт по большей части вызывает враждебность и почитается за школярство. Причина в том, что им знакомо только название, а не полезные свойства этой науки. Имей они о ней хоть малейшее представление, не звучало бы это слово для них так устрашающе. Не стану расточать здесь хвалы двойному контрапункту всякого вида, хотя каждый из оных известным образом может оказаться в нужное время полезен. Но не могу не воздать должное октавному контрапункту, хорошее знание которого я рекомендую всем начинающим композиторам как вещь незаменимую, поскольку этот вид контрапункта не только в высшей степени необходим в фугах и прочих ученых пьесах, но и сослужит добрую службу во множестве галантных имитаций и перестановок голосов. Но верно и то, что старые мастера, слишком глубоко погружаясь в свои премудрые затеи, заходили так далеко, что почти упускали самое необходимое в музыке: трогательное и приятное. И какой толк от контрапункта, когда контрапунктисты не умеют с ним обращаться или злоупотребляют им, а любители музыки из-за недостатка образованности не находят в нем ничего привлекательного? Разве все остальные науки не схожи с контрапунктом в том, что, не имея достаточных знаний, ими нельзя насладиться? К примеру, разве кто-то может сказать, что ему нравится тригонометрия или алгебра, если он эти науки не изучал? Вместе со знанием и пониманием какой-либо вещи растет уважение и любовь к ней. Знатные люди отдают своих детей в обучение различным наукам не для того, чтобы они в будущем ими занимались, а для того, чтобы получив представление о науках, они могли, при случае, поддержать разговор. Если бы все учителя музыки глубоко ее понимали, то они могли бы донести до своих подопечных правильные представления обо всех музыкальных премудростях; если бы они давали своим ученикам искусно сделанные произведения и объясняли их суть, то постепенно приучили бы любителей к подобной музыке; любители же достигли бы большего понимания музыки и стали бы находить в ней больше удовольствий. Музыка пользовалась бы тогда большим уважением, не в пример нынешним временам, а работа настоящих музыкантов ценилась бы выше. Но из-за того, что большинство любителей обучаются музыке чисто механически, эти выгоды упускаются, и музыка пребывает в величайшем несовершенстве от недостатка как хороших учителей, так и послушных учеников.

§ 17.

Тем, кто хочет знать, что должно быть предметом дальнейших исканий, от ветою послужит следующее. Начинающий композитор, основательно изучив

правила контрапункта (Regeln der Harmonie)²⁶ — ничтожнейшую и простейшую часть композиции, как известно, хотя у многих и этих знаний нет, — должен каждый раз, согласно замыслу произведения, от его начала и до конца стараться находить и сопоставлять музыкальные мысли, должным образом выражать душевные переживания, сохранять плавность мелодии, быть интересным, но естественным в модуляциях, соблюдать метр, постоянно чередовать свет и тень; излагать свои идеи лаконично, сообразуясь с требованиями формы, не злоупотреблять повторением материала; писать удобно как для голоса, так и для инструмента, в вокальных произведениях не грешить против стихотворного размера и, тем более, против смысла слов; и иметь достаточное представление как о певческом искусстве, так и об особенностях каждого инструмента. Певец или инструменталист, в свою очередь, должен достичь совершенства во владении своим голосом или инструментом, ознакомиться с пропорциональными соотношениями музыкальных звуков, уверенно держать темп и читать ноты, изучить контрапункт и, главное, постоянно упражняться во всем, что необходимо для хорошего исполнения.

§ 18.

Кто хочет преуспеть в музыке, тот должен приступить к ее изучению не слишком поздно. Кто же обратился к ней в те годы, когда душевное развитие остановилось, либо горло и пальцы уже не так подвижны и, следовательно, не могут достичь сноровки, необходимой для полного и отчетливого исполнения трелей, мелких украшений и пассажей, тот продвинется не слишком далеко.

§ 19.

Музыкант не должен заниматься слишком многими посторонними делами. Почти каждая наука требует человека подходящего склада. Я ни в коем случае не придерживаюсь мнения, будто невозможно достичь успеха одновременно в нескольких науках. Но для этого необходим, так сказать, из ряда вон выходящий талант, который рождается редко. Многие тут попадают впросак. Некоторые одержимы желанием изучить все [возможное]; следуя своему изменчивому настроению, они хватаются за различные вещи: один инструмент [меняют] на другой; [занимаются] то композицией, то другими вещами, забросив музыку, — и, по причине своей нерешительности, ничему толком не выучиваются. Некоторые, изначально посвятившие себя [изучению] одной из высших наук, многие годы занимаются музыкой как второстепенным делом. Они не могут уделять занятиям должное время, которого музыка требует, и не имеют ни возможности, ни средств держать хорошего учителя или слушать хорошую [музыку]. Нередко их познания ограничиваются умениями кое-как читать ноты и, с грехом пополам, не обладая ни хорошим вкусом, ни [навыками] хорошего исполнения, пускать своим слушателям пыль в глаза; если же им улыбнется удача сделаться кривым царем в слепом царстве да заслужить толику одобрения, то они, по недостатку опыта, легко впадают в заблуждение, что знание прочих наук дает им преимущество

²⁶ Поясняя наш перевод, обратим внимание на то, что в середине XVIII века общеэстетическая категория «гармония» по-прежнему, как и в предшествующие столетия, ассоциировалась с искусством контрапункта и часто с ним отождествлялась. К примеру, И. Г. Вальтер в своем музыкальном словаре следующим образом комментирует данное понятие: «таковая возникает, когда несколько звуков разной высоты соединяются друг с другом и предстают перед слухом таким образом, что даже имеющиеся при этом диссонансы, будучи хорошо обдуманы, не только не раздражают слух, но делают последующие консонансы еще более прекрасными и приятными» [31].

перед теми музыкантами, которые хоть и не учились в университетах, музыку изучили гораздо лучше. Некоторые занимаются музыкой только от нехватки денег, не получая от этого ни малейшего удовольствия. Некоторые в юности упражнялись в музыке самостоятельно, не зная верных принципов. В зрелые годы они стесняются уроков или считают руководство для себя ненужным. Поэтому, не желая развиваться, они хотят заслужить похвалу как любители. Но если, в конечном итоге, судьба не благоприятствует им в продвижении на поприще других наук, то они вынуждены взяться за музыку. Но чаще всего, из-за упущенного времени, которое они посвятили другим наукам, или по скудости таланта, оказавшегося недостаточным для других наук и, возможно, еще менее удовлетворяющего музыке, или же из-за предрассудков и ложного самомнения, не позволяющего выносить критику окружающих, остаются они, с одной стороны, недоучками, с другой же — дилетантами в музыке. Ибо тот, кто не обладает надлежащими природными дарованиями к изучению наук, возможно, еще менее способен к музыке. Но если тот, кто посвятил себя наукам, имеет, в то же время, достаточный музыкальный талант и проявляет одинаковое усердие и в том, и в другом деле, то он не только обладает преимуществом перед другими музыкантами, но и самой музыке может принести пользы больше, чем оные. Это можно подкрепить множеством примеров. Ведь каждый, кто знает, какое влияние на музыку оказывают математика и связанные с ней науки, философия, поэзия и риторика, подтвердит не только то, что музыка — наука более объемная, чем кажется многим, но и то, что ощутимый недостаток знания вышеперечисленных наук — преграда для развития большинства увлеченных музыкой и причина того, почему музыка еще не достигла совершенства. И как может быть иначе, когда знатоки теории не сильны в практике, а хорошие исполнители редко разбираются в теории? Возможно ли при таком порядке вещей привести музыку к совершенству? Поэтому необходимо со всей серьезностью посоветовать молодым людям, решившим заняться музыкой, постараться, даже если время не позволяет получить всестороннее образование, тем не менее, не остаться чуждым вышеперечисленным наукам и, сверх того, хотя бы некоторым иностранным языкам. А тем, кто поставил себе цель стать композитором, не вредно основательно ознакомиться с театральным искусством.

§ 20.

Последнее, что я хочу порекомендовать тем, кто хочет далеко продвинуться в музыке, — это управлять своим самолюбием, держать его в узде. Если неумеренное и неконтролируемое самолюбие вредно в принципе, так как оно легко может затуманить рассудок и исказить восприятие действительности, то таким оно остается и в музыке, и тем больший от него [вред], чем больше оно овладевает [человеком]. В музыке для него больше пищи, чем в других профессиях, где нельзя одним единственным *Bravo* вскормить и раздуть [самомнение]. Каких только бесчинств оно уже не натворило в музыке! Начнем с того, что каждый, как правило, нравится себе самому больше, чем другим. Если человек может при необходимости подыграть один голос, то он уже доволен собой, позволяет ослепить себя неуместной и излишней похвалой и принимает ее как заслуженную награду, полностью игнорируя любые возражения, вразумления и критические замечания. Если кто-то осмелится на нечто подобное по крайней необходимости или из лучших побуждений, то этого смельчака моментально причисляют к врагам. Многие часто обольщаются, будто имеют обширные познания, обладая ничтожными, и всячески пытаются поставить себя выше тех, у кого им стоило

бы поучиться. И более того, презирают их из ревности, зависти и недоброжелательства. Но если хорошенько разобраться, то за мнимыми знаниями многие скрывают шарлатанство: заучивают пару мудреных терминов из теоретических трудов или умеют немного порассуждать о [контрапунктических] ухищрениях, будучи не способны применить их на практике. Таким способом можно снискать уважение лишь у профанов, но среди знатоков музыки есть опасность стать посмешищем, как ремесленник, который знает названия своих инструментов, но не умеет с ними обращаться. Немало есть людей, способных долго разглагольствовать об искусстве или науке, — на деле же, они вовсе не так умелы, как те, что не расточают слов. Если хорошее руководство в конце концов привело человека к заслуженному успеху, то он сразу же причисляет себя к виртуозам в уверенности, что уже преодолел высшую ступень (erste Stufe) на пути к Парнасу. Отныне он стесняется учиться дальше или считает это ненужным. Он покидает учителя в наилучшие времена, в момент высшего расцвета. Он не пытается извлечь для себя пользу из суждения опытных людей, напротив, охотнее он останется в неведении, чем снизойдет до того, чтобы снова выслушивать поучения. Если же, в крайнем случае, он делится с кем-то своими сомнениями, то делает это обычно для того, чтобы услышать похвалу, а не правду. Кто в состоянии поведать обо всех бедах, кои может принести самолюбование? Мне же достаточно указать на то, что оно, хотя и рождает ложную уверенность в себе, остается, тем не менее, одной из самых больших помех на пути музыкального развития.

§ 21.

В завершение, тем, кто подвержен предубеждению, что игра на флейте вредна для грудной клетки и легких, я должен сообщить, что это не только не вредно, но даже во многом полезно и благоприятно [для здоровья]. Грудная клетка благодаря этому расширяется и становится сильнее. При необходимости я мог бы с помощью примеров доказать, что некоторые молодые люди, имевшие столь слабые легкие, что не могли и пары тактов сыграть на одном дыхании, через несколько лет занятий на флейте дошли до того, что могли сыграть на одном дыхании и более двадцати тактов. Отсюда можно заключить, что игра на флейте так же мало вредит легким, как верховая езда, фехтование, танцы или бег. Не следует только злоупотреблять ею. Так, не стоит заниматься на флейте сразу после еды или пить холодные напитки сразу после занятий, когда легкие еще находятся в сильном движении. Никто не станет спорить, что труба требует гораздо более сильных легких и больше физических сил, чем флейта. Несмотря на это, опыт показывает, что люди, которые занимаются на трубе, достигают глубокой старости. Со времен своей юности помню, как молодой человек весьма слабого телосложения стал трубачом и не только прилежно занимался на этом инструменте, но и весьма далеко на нем продвинулся. И он не только жив до сих пор, но и пребывает в добром здравии. Однако так же справедливо, что занятия на флейте или трубе, как и другие упомянутые выше физические упражнения, требуют телесного здоровья и никого, кто уже болен чахоткой, не исцелят и ему не советуются. Как уже говорилось, каждому музыканту, на каком бы инструменте он ни играл, требуется не слабый и больной, а совершенно здоровый организм и бодрый дух, которые должны действовать сообща.

ГЛАВА I

Краткая история и описание поперечной флейты

§ 1.

Я не буду останавливаться на баснословных и сомнительных рассказах о происхождении флейты, которую держат на губах поперечно. Поскольку мы не имеем об этом надежных сведений, то нам безразлично, изобрел ли ее фригийский царь Мидас или кто-то другой. Равным образом я не могу решить, послужила ли первым поводом к этому изобретению поляя, надломленная сверху ветвь куста бузины, прогнувшая сбоку, отчего в ней образовалась маленькое отверстие, в которое и попал поток ветра, или что-то другое.

§ 2.

Однако не подлежит сомнению, что в Европе именно немцы если и не были изобретателями принципов игры на поперечной флейте, как и на многих других духовых инструментах, то, по крайней мере, заново открыли их. Поэтому англичане называют этот инструмент *the German Flute*, а французы — *la Flûte allemande*²⁷. (См. *Principes de la Flûte Traversiere, ou de la Flûte allemande*, par Mr. Hotteterre le Romain.)²⁸

§ 3.

Михаэль Преториус в своем *Theatro Instrumentorum*, который был напечатан в Вольфенбюттеле в 1620 году, в то время, когда на флейте еще отсутствовали ныне всем привычные клапаны, называет эту флейту *die Querflöte*²⁹. Другой инструмент, который вплоть до наших дней используется солдатами в сочетании с барабаном, он называет, подчеркивая тем самым различие, *die Schweizerpfeife*³⁰.

§ 4.

Итак, раньше поперечная флейта изготавливалась иначе, чем в наши дни. Из-за отсутствия клапана, необходимого для извлечения полутона *dis*, играть на ней можно было не во всех тональностях. У меня есть один из таких инструментов, сделанный в Германии около шестидесяти лет назад и настроенный на кварту ниже, чем обычная поперечная флейта. Французы были первыми, кто, добавив в конструкцию флейты клапан, сделал ее инструментом более приемлемым для игры, чем прежде у немцев.

§ 5.

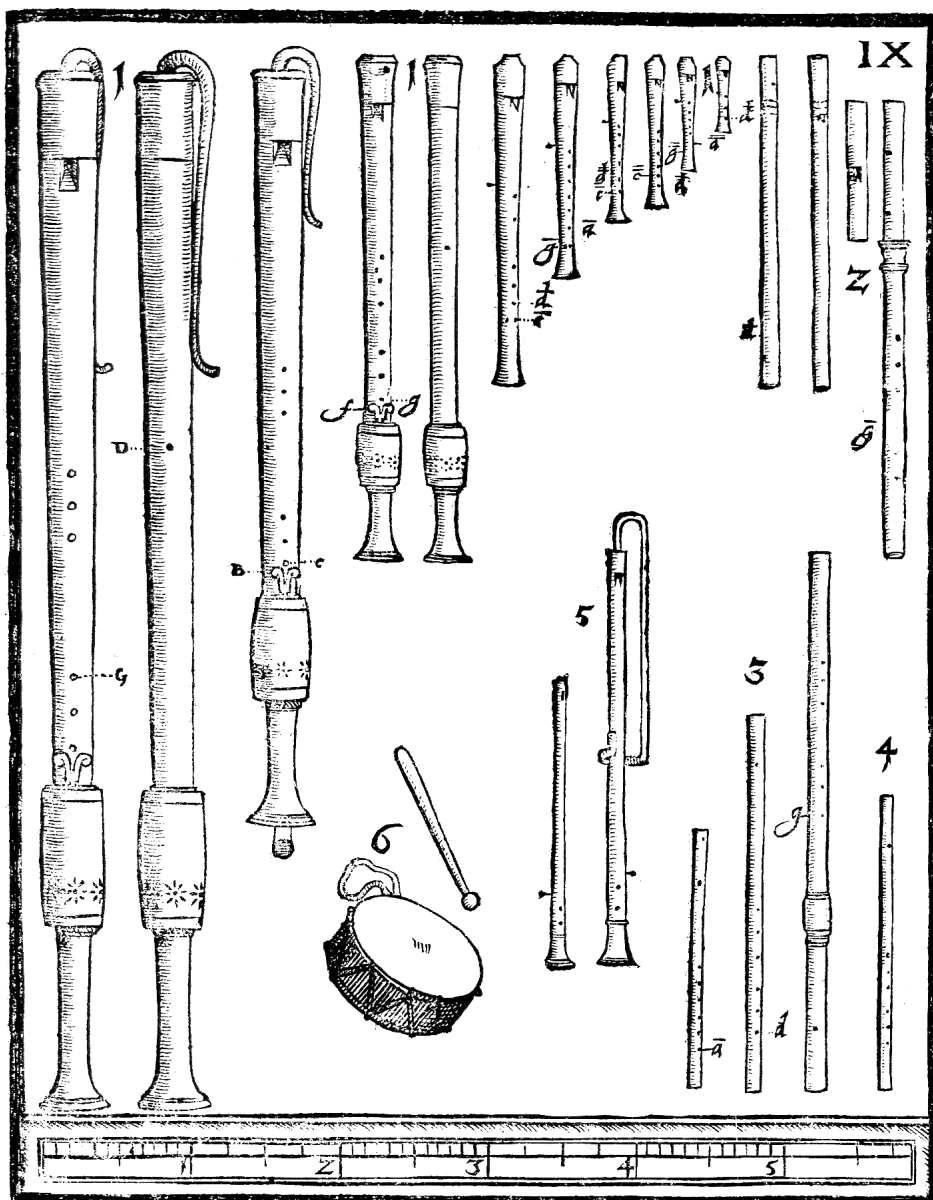
О точном времени, когда произошло это усовершенствование, и об имени его автора трудно что-то утверждать с уверенностью, несмотря на то, что я

²⁷ The german flute — немецкая флейта (англ.), la Flûte allemande — немецкая флейта (франц.).

²⁸ «Принципы игры на поперечной флейте, или немецкой флейте, изложенные господином Оттетером Римским». Кванц ссылается на название трактата Оттетера [17]. Указания же на то, что немцы причастны к формированию принципов игры на поперечной флейте, в этом трактате нет.

²⁹ Поперечная флейта (нем.; в написании Преториуса — Querfloete). Сейчас такие флейты называют ренессансными.

³⁰ «Швейцарская дудка» (нем.). Изображение названных инструментов Преториус поместил в правом нижнем углу девятой гравюры «Театра инструментов» [26] — иллюстративного приложения ко второму тому трактата «*Syntagma musicum*», вышедшего в свет отдельно. Ренессансные поперечные флейты представлены у Преториуса консортом из трех инструментов разной тесситуры, тогда как более простая и низкая по своему социальному статусу Schweizerpfeife — лишь одним образцом; см. ил. 1.



1. Blockflöten/ ganz Stimwerck. 2. Dolckflöit D g. 3. Quersflöten/ ganz Stimwerck
4. Schweizer Pfeiff. 5. Stamentien-Fläß vnd Discant. 6. Klein Päcklin:
zu den Stamentien Pfeiffen jgebrauchen.
3

Ил. 1. Гравюра IX из «Театра инструментов» М. Преториуса (1620)

приложил массу усилий, чтобы выяснить это достоверно. Предположительно, с тех пор еще не минуло столетие, и, без сомнения, это произошло во Франции примерно в то же время, когда шалмей был преобразован в гобой, а бомбард — в фагот.

§ 6.

Первым из французов достиг большого успеха в игре на улучшенной поперечной флейте, добился любви и признания прославившийся своей необычной судьбой Филибер³¹. Ему на смену пришли ля Барр и Оттетер Римский. За ними последовали Буффарден и Блаве, продвинувшиеся в игре на поперечной флейте много дальше своих предшественников.

§ 7.

Итак, французские музыканты первыми стали играть на этом инструменте хорошо, в соответствии с его особенностями. Около пятидесяти или шестидесяти лет назад немцы получили флейту обратно из их рук в улучшенном виде, а именно, с клапаном. Особое пристрастие и большая склонность немцев ко всем духовым инструментам стали причинами того, что отныне поперечная флейта в Германии столь же широко распространена, как и во Франции.

§ 8.

До последнего времени флейта продолжала существовать с одним лишь клапаном. Однако, по мере изучения свойств этого инструмента, я пришел к выводу, что в интонации некоторых звуков все еще сохраняется небольшой изъян, который нельзя исправить никаким другим образом, кроме как добавлением второго клапана. В 1726 году я снабдил флейту этим дополнительным клапаном*. Таким образом, появилась та поперечная флейта, которую можно увидеть в таб. 1 прим. 1³².

§ 9.

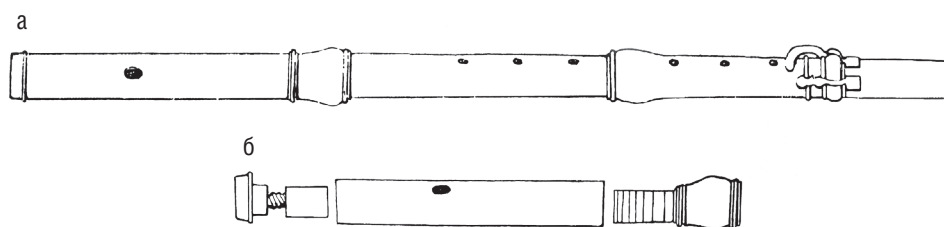
В старые времена поперечная флейта была неразборной, как не вышедшая до сих пор из употребления *Schweizerpfeife*, или так называемая солдатская дудка (*Querpfeife der Soldaten*), только звучала октавой ниже. Когда во Франции флейту оснастили клапаном, чтобы сделать ее, как и другие инструменты, более пригодной для исполнения музыки, она стала лучше на вид — удобства же ради корпус флейты разделили на три части: головку, с расположенным на ней губным отверстием, среднее колено с шестью игровыми отверстиями и нижнее колено с клапаном. Такого деления на три части было бы достаточно, если бы повсеместно использовался одинаковый строй. Однако высота звука, принятая для настройки, была столь разнообразна, что не только в разных странах, но и в каждом крае и даже городе господствовал свой строй; умолчим при этом о невнимательных настройщиках, по чьей вине клавесины в одном и том же городе могли быть

* О причине добавления второго клапана я подробно рассказываю в 8 параграфе Главы III. (прим. И. Кванца).

³¹ Филибер (1639–1717) — придворный музыкант Людовика XIV, исполнитель на духовых инструментах. Скандальная история Филибера, о которой упоминает Кванц, заключалась в том, что он женился на вдове крупного торговца Жана Брюне, которая ради этого отравила своего мужа. После того, как преступление было раскрыто, флейтист был заключен в тюрьму, однако позднее оправдан [11]; подробное, хотя и несколько беллетризованное описание истории отравления Жана Брюне содержится в «Драме о ядах» Ф. Функ-Брентано [15, 141–143].

³² См. ил. 6 на с. 130; для большей наглядности мы дополняем рисунок из трактата современным изображением «флейты Кванца»; см. ил. 2 а, б.

настроены выше или ниже. В силу этих причин, около тридцати лет назад для одной флейты стали запасать несколько средних колен. В конце концов длинное среднее колено с шестью отверстиями было разделено на две части, чтобы было удобнее носить флейту с собой. При этом вместо одной части среднего колена, а именно верхней, стали изготавливать две или три, которые отличались по строю примерно на полтона, для чего каждая следующая часть делалась чуть короче предыдущей, так как большая или меньшая длина флейты является причиной более низкого или высокого ее звучания. Если при этом все же не удавалось подстроиться, так как часто одна средняя часть оказывалась слишком низкой, другая, напротив, слишком высокой, нужно было немного выдвинуть верхнюю часть среднего колена из головки флейты. Поскольку разница между



Ил. 2а, б. «Флейта Кванца».

2а: поперечная флейта целиком, в собранном виде;
2б: головка флейты с выдвинутыми пробкой и нижней частью

средними частями была слишком большой и, следовательно, иногда приходилось раздвигать флейту сильнее, чем позволяла ее конструкция, из-за чего флейта становилась фальшивой, было найдено другое средство — изготовление еще большего количества средних частей, отличавшихся по строю на одну комму, или девятую часть тона³³. Таким образом, шесть средних частей покрывали разницу в строе превосходящую большой полутон, что позволяла конструкция флейты без вреда для настройки. При необходимости к этому количеству можно было добавить еще пару средних частей.

§ 10.

В головке флейты, между крышкой [на конце головки] и губным отверстием, находится пробка из пробкового дерева, которую при желании можно двигать вверх и вниз. Эта пробка — необходимая часть конструкции флейты, выполняющая ту же функцию, которая на скрипке возложена на душку, небольшую деревянную деталь, расположенную между нижней и верхней деками инструмента, прямо под мостиком. От правильного или неправильного ее расположения зависит качество звучания инструмента. Задвинув пробку слишком глубоко или выдвинув ее слишком сильно, можно нанести вред не только звуку инструмента, но и строю³⁴.

§ 11.

Если бы во время укорачивания или удлинения флейты за счет смены средних частей пробка все время оставалась на одном месте, то чистота октав была бы

³³ Телеманова комма. См. выше, во вступительной статье переводчика, с. 102.

³⁴ См. Ил. 2 б.

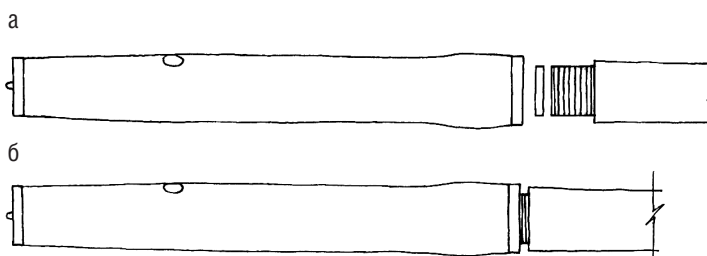
утеряна. Поэтому всякий раз, меняя среднюю часть на более короткую, необходимо выдвигать пробку, перемещая ее дальше от губного отверстия, а меняя на более длинную, — задвигать обратно, приближая пробку к губному отверстию. Чтобы было удобнее это осуществлять, пробка и крышка на конце флейты соединяются винтом, который помогает как выдвигать, так и задвигать пробку.

§ 12.

Чтобы узнать, правильно ли расположена пробка, нужно сыграть нижний звук *d*, затем средний и верхний. Если обе октавы звучат чисто, значит пробка стоит на нужном месте. Если же верхний звук *d* высит, а нижний низит, нужно выдвигать пробку до тех пор, пока октавы не станут звучать чисто. Если, напротив, верхний звук низит, а нижний высит, нужно задвигать пробку, добиваясь чистоты октав.

§ 13.

Необходимо заметить, что флейту нельзя раздвигать слишком сильно, иначе звук *c''*³⁵ и трель на нем, равно как и на *cis*, будет звучать грубо. Поэтому необходимо, чтобы сменные средние части различались по строю не более чем на комму, в ином случае следует заполнять пустое пространство внутри флейты небольшим колечком, по толщине равным втулке³⁶. Раздвигать флейту можно



Ил. 3а, б. Головка поперечной флейты, колечко, равное втулке, и верхняя часть среднего колена изображены по отдельности (флейта разобрана; 3а) и в собранном виде (3б)

только в месте соединения самого широкого участка верхней части среднего колена с головкой. Если раздвинуть флейту в месте соединения верхней и нижней частей среднего колена или в месте соединения с нижним коленом, то из-за увеличения расстояния между игровыми отверстиями некоторые звуки повысятся, и вся флейта будет расстроена.

§ 14.

Не так давно появилось изобретение, благодаря которому нижнее колено флейты стали делать из двух частей, которые можно раздвигать и сдвигать обратно, наподобие [колпачка] на футляре для иголок, тем самым удлиняя или укорачивая нижнее колено на половину дюйма. Нижнее колено раздвигается

³⁵ В книге — *c'*. Однако, в таблице, приведенной Кванцем, такого звука нет и, кроме того, на самой флейте его тоже не существует. Если же попробовать сыграть на чрезмерно раздвинутой флейте *c''*, то звуки *c''* и *cis''* сильно низят и трели на них звучат фальшиво. Поэтому следует расценивать это как опечатку.

³⁶ См. Ил. 3 а, б.

ниже места расположения игровых отверстий, закрывающихся клапанами. Цель этого изобретения, должно быть, состояла в том, чтобы меняя среднюю часть флейты на более короткую и укорачивая одновременно нижнее колено, добиться, используя шесть сменных средних частей, повышения или понижения строя флейты на целый тон. Это изобретение было бы ценным, если бы хорошо показало себя на практике. Однако, вследствие уменьшения длины нижнего колена, повышается только звук *d*, а остальные звуки, такие как *dis*, *e*, *f*, *g* и т. д. по большей части остаются на прежних местах и не повышаются соответственно звуку *d*. Из чего следует, что флейта хоть и повышается на целый тон, но становится фальшивой, за исключением звуков, извлекаемых с помощью игровых отверстий на верхней части среднего колена. По причинам, описанным в этом и предыдущем параграфе, это изобретение следует отвергнуть как вредное и неудачное. Оно может пригодиться только для того, чтобы вынужденно, из соображений экономии, исполнять на плохо настроенной флейте то, для чего обычно необходимы две флейты, высокая и низкая. Тот, кто несмотря ни на что, хочет использовать это изобретение, подвергается опасности сильно испортить себе слух. Создатель же этого усовершенствования показал себя человеком ничего не смыслящим в пропорциональных соотношениях музыкальных звуков и не имеющим музыкального слуха³⁷.

§ 15.

Головка флейты гораздо более пригодна для изменения длины [инструмента], чем нижнее колено. Разделив головку на две части, нужно сделать на нижней части длинную втулку, длиннее, чем на среднем колене. Она вставляется в верхнюю часть головки. Так можно изменять длину головки без вреда для строя флейты и с легкостью достичь результата, которого тщетно пытался добиться автор вышеописанного изобретения. Я сам испытал эту конструкцию и нашел ее стоящей³⁸.

§ 16.

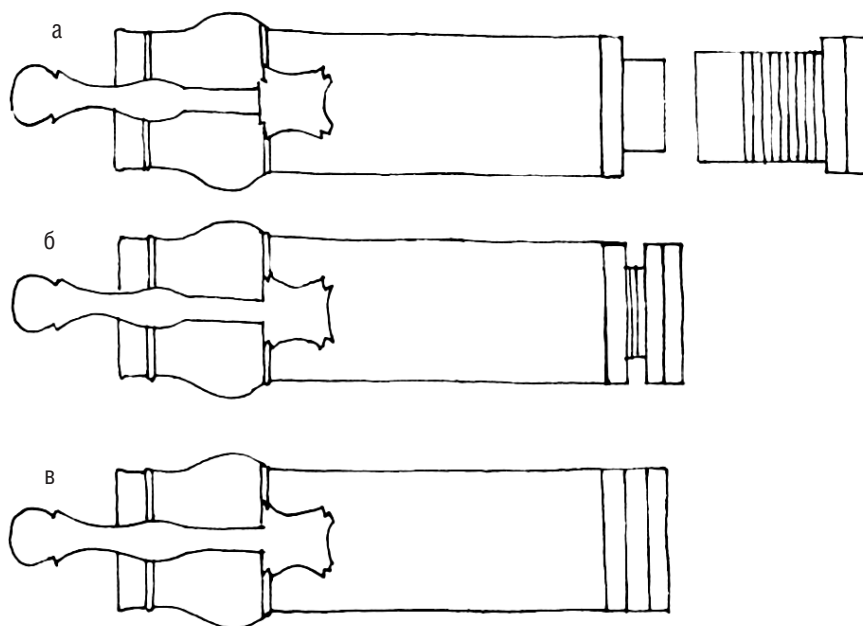
Около тридцати лет назад некоторые пытались добавить на флейту еще один низкий звук, а именно *c*. Для этого они удлиннили нижнее колено на расстояние, которого требует целый тон, и установили дополнительный клапан для *cis*. Но поскольку эти изменения плохо отразились на интонации и звуке флейты, они были отвергнуты и не получили распространения.

§ 17.

Кроме обычной поперечной флейты существует множество других, менее распространенных, больших и малых флейт. Это низкие квартовые флейты,

³⁷ Следует заметить, что, вопреки критике Кванца, раздвижное нижнее колено (*Registerfuß*; см. ил. 4а, б, в) имеется на многих моделях флейт XVIII в. В частности, так устроен знаменитый образец работы Годфрида Адриана Роттенбурга (*Godfridus Adrianus Rottenburgh*, 1703–1768), датирующийся ок. 1760 г. Эта флейта, находящаяся во владении Б. Кёйкена, копируется многими современными мастерами. Согласно сведениям, любезно предоставленным нам Б. Кёйкеном, его инструмент имеет 7 пронумерованных сменных средних частей. Пронумерованные от 1 до 7 штрихи нанесены также на винт, перемещающий пробку, и на раздвижную часть нижнего колена (*Registerfuß*), и именно сочетание определенной сменной части с правильным положением пробки и регистрфуса является наилучшим компромиссом при решении проблем со строем для флейт с несколькими сменными средними частями. Отсутствие же регистрфуса на флейте самого Кванца влечет недостатки в строе при замене «базовой» для этой модели длиной средней части, дающей низкий французский строй ($a^1 = 392$ Гц), на более короткую.

³⁸ См. выше ил. 26.



Ил. 4а, б, в. Регистрфус: части нижнего колена разъединены (а);
нижняя часть задвинута частично (б) и полностью (в).

флейты д'амур, малые квартовые флейты и др. Первые настроены на кварту ниже, вторые — на малую терцию ниже, третьи — на кварту выше обычной поперечной флейты. Флейты д'амур среди них самые лучшие. Но все они на данный момент не могут сравниться с обычной поперечной флейтой ни в чистоте строя, ни в красоте звука. Если кому-нибудь захочется научиться играть на одной из таких флейт, ему достаточно представить себе в нотах другой ключ, а в остальном пользоваться любым инструментом как обычной поперечной флейтой.

§ 18.

Материалом, из которого изготавливаются флейты, является твердое дерево различных пород: самшит, эбеновое дерево, королевское дерево, *lignum sanctum*, гренадилл и др. Самшит — самое универсальное и долговечное дерево для изготовления флейт. Однако эбеновое дерево дарит флейтам наиболее красивый и яркий звук. Тот, кто хочет добиться пронзительного, хриплого и неприятного звучания, может, как некоторые уже пробовали, облицевать флейту латунью.

§ 19.

Во время игры на стенках флейты собирается вредная для дерева влага, которую следует регулярно убирать с помощью лоскута ткани, прикрепленного к палочке. А для того, чтобы влага не проникала внутрь дерева, флейту нужно время от времени смазывать миндальным маслом.

ГЛАВА II

О постановке и о расположении пальцев

§ 1.

Во избежание многословности и для удобства дальнейших объяснений необходимо обозначить пальцы рук цифрами, чтобы читатель видел, о каком пальце я говорю, ссылаясь на изображение флейты в Таблице 1³⁹. Указательный палец левой руки я обозначаю цифрой 1, два следующих — цифрами 2 и 3, мизинец этой руки не используется. Указательный палец правой руки обозначается цифрой 4, два следующих — цифрами 5 и 6. Цифры 7 и 8 относятся к мизинцу правой руки. Когда мизинец обозначается цифрой 7, он прижимает малый клапан, при обозначении цифрой 8 — изогнутый клапан⁴⁰. Впредь, в главе об аппликатуре и во всех других главах, пальцы будут обозначаться таким же образом. Только следует заметить, что пальцы, обозначенные цифрами от 1 до 6, закрывают игровые отверстия, в то время как палец, обозначенный цифрами 7 и 8, прижимает клапаны и, следовательно, открывает отверстия.

§ 2.

Чтобы было удобно держать флейту и играть на ней, нужно, соединяя части флейты, ставить игровые отверстия обеих частей среднего колена и отверстие, закрываемое изогнутым клапаном, на одну прямую линию, чтобы мизинцем правой руки можно было легко дотянуться до обоих клапанов⁴¹. Головку флейты нужно сместить с прямой линии, повернув ее к себе на расстояние, равное размеру губного отверстия.

§ 3.

Большой палец левой руки нужно поставить напротив пальца, обозначенного цифрой 2, загнув кончик пальца внутрь. Флейту следует положить между подушечкой в основании 1 пальца и второй фалангой этого пальца так, чтобы, огибая флейту, палец закрывал игровое отверстие. Такая позиция позволит не только с легкостью удерживать флейту прижатой к губам, используя лишь первый палец и, в качестве противовеса, большой палец левой руки, не прибегая к помощи других пальцев и правой руки, но и играть трели любым пальцем левой руки без помощи правой.

§ 4.

Касательно правой руки. Кончик большого пальца, выгнутого наружу, нужно установить под 4 пальцем. Остальные же пальцы, как правой, так и левой руки, следует, согнув, расположить на игровых отверстиях так, чтобы отверстия закрывались не кончиками пальцев (иначе невозможно будет закрыть их так, чтобы

³⁹ См. далее ил. 6 на с. 130.

⁴⁰ На моделях, использующихся сегодня, этот второй клапан почти не встречается. Используя аппликатуру Кванца при игре на моделях флейт с одним клапаном, следует в обоих случаях нажимать этот единственный клапан. Вообще нужно заметить, что таблицы аппликатур для барочных флейт разных моделей зачастую немного отличаются друг от друга и, естественно, всегда больше подходят именно к той модели, для которой они составлялись. Флейты одной модели также могут отличаться по интонации. Поэтому, играя на старинной флейте, следует творчески подходить к вопросу аппликатуры, немного варьируя ее не только для оптимальной интонации на каждом конкретном инструменте, но и для коррекции интонации в различной динамике.

⁴¹ При отсутствии второго клапана нужно просто ставить малый клапан на удобное для себя место.

они не пропускали воздух). Согнутые пальцы приобретают силу, необходимую для быстрого и ровного исполнения трелей.

§5.

Голову нужно постоянно держать высоко и прямо, но при этом естественно, чтобы не препятствовать току воздуха. Руки должны быть немного развернуты наружу и высоко подняты, причем левая больше, чем правая. Нельзя прижимать их к телу, чтобы не приходилось наклонять голову вправо. Это не только влечет за собой плохую постановку, но и вредит дыханию, так как при наклоне головы сдавливается горло, и вдох не может осуществляться как должно, с легкостью⁴².

§6.

Флейта должна быть все время крепко прижата к губам. Не следует руками приворачивать ее к себе или отворачивать, так как из-за этого звук понижается или повышается.

§7.

Пальцы должны располагаться прямо над игровыми отверстиями. Не нужно прижимать их друг к другу или растопыривать, чтобы не приходилось делать ими ненужные широкие движения. Большой палец правой руки должен всегда оставаться на одном месте не для того, чтобы на него опиралась флейта (для этого предназначена левая рука), а для того, чтобы остальные пальцы всегда оставались в правильном положении и легко находили игровые отверстия. Вообще пальцы должны быть немного напряжены для того, чтобы играть трели ровно и блестяще.

§8.

Необходимо внимательно следить за пальцами, чтобы не привыкнуть во время игры поднимать их слишком высоко или неравномерно, в противном случае невозможно будет быстро, полно и четко исполнять пассажи, а это одно из главных достоинств игры на инструменте. Пальцы не должны опускаться слишком низко над игровыми отверстиями. Их следует держать как минимум на высоте, равной толщине мизинца, чтобы не вредить ясности и чистоте звуков.

⁴² Для сравнения мы приводим отрывок о постановке из школы Оттетера: «Независимо от того, играет [музыкант] стоя или сидя, тело нужно держать прямо; голову лучше высоко, чем низко, ее следует немного повернуть к левому плечу. Руки нужно держать высоко, но не задирая локти и плечи; левое запястье выгнуто внутрь, левая рука близко к телу.

[Играя] стоя нужно хорошо опираться на обе ноги; левая нога немного выдвинута вперед, тело опирается на правое бедро — и все это непринужденно. Особенно надо следить за тем, чтобы не двигать ни телом, ни головой, как это часто происходит у тех, кто отбивает такт.

Такая поза в большой цене и весьма изящна; и вид [исполнителя] не является помехой слуху, наслаждающемуся звучанием инструмента.

Что касается расположения рук, то приведенное здесь изображение красноречивее, чем все, что можно было бы написать по этому поводу. По этой картинке понятно, что нужно поднять левую руку (А), положить флейту между большим и первым пальцем (В) и прогнуть вниз запястье. Пальцы нужно поставить так, чтобы первый и второй были немного согнуты, а третий вытянут.

Пальцы правой руки (С) нужно держать почти прямо, запястье немного прогнуть вниз, большой палец поставить напротив пальца, закрывающего четвертое отверстие или немного ниже. Мизинец стоит между шестым отверстием и украшением на клапане. Все это видно на изображении. Помимо этого флейту нужно держать почти горизонтально и лишь самый конец с клапаном немного склонить вниз (D)» [17, 1–2/9–10]. См. ил. 5 на с. 126.



Ил. 5. Ж. Оттетер Римский. Изображение постановки флейтиста из трактата «Основы игры на поперечной флейте» (1707).

§9.

Следует оберегать себя от того, чтобы правой рукой помогать левой руке держать флейту. Еще более от того, чтобы, с той же целью, оставлять мизинец лежать на каком-либо из клапанов в то время когда клапан должен быть закрыт. Эту ошибку я замечал у многих играющих на этом инструменте. Тем не менее, это вредная привычка. Если во время исполнения быстрых пассажей, когда обе руки работают попеременно, на звуках e' и e'' , а также f' и f'' ⁴³, мизинец остается лежать на клапане и, следовательно, держит его открытым, эти звуки становятся выше на комму, или девятую часть тона, что неприятно для слуха. Звукам fis'' , g'' , a'' , b'' и h'' открытый клапан не вредит.

ГЛАВА III

Об аппликатуры (*Application*) и звукоряде (*Scala*) флейты

§1.

Поскольку в следующей главе, где речь пойдет о постановке губ, в некоторых случаях потребуются знание аппликатуры, без которого невозможно применять описанные там правила, я счел необходимым предварительно рассказать об аппликатуры, а именно о той, которую использую я сам и которую нахожу наилучшей.

§2.

Как известно, главные звуки* имеют названия: c , d , e , f , g , a и h^{**} . Они повторяются во всех октавах. Звук f от звука e , как и c от h , отстоит на полутон. Расстояние между остальными звуками равно тону. Над буквенными обозначениями нижней из октав, входящих в диапазон флейты, в отличие от более высоких, ставится один штрих, и эта октава называется — с одним штрихом. Над буквами, обозначающими следующую октаву, ставят два штриха и называют ее — с двумя штрихами. Буквы следующей за тем октавы обозначаются тремя штрихами, и октава получает имя — с тремя штрихами⁴⁴. Этот способ обозначения нот происходит от немецкой табулатуры, которая издавна использовалась в клавирной музыке. Семь звуков изображаются в виде нот на системе из пяти линеек, которую в партии флейты открывает скрипичный ключ, расположенный на второй линейке. При этом нота, обозначающая один звук, занимает место на линии, а нота, обозначающая следующий звук, — соседний промежуток между линиями. Самый нижний звук флейты, d' , занимает место под первой линейкой. Над

* Я называю эти звуки главными потому, что они используются в первую очередь, и потому, что на системе из пяти линеек, где пишутся ноты, они предстают в чистом виде, до появления знаков повышающих или понижающих высоту звука (*прим. И. Кванца*)

** На протяжении всей книги я буду обозначать звуки заглавными буквами, первыми в немецком алфавите, и, при необходимости, словами уточнять, в какой октаве они находятся. Отчасти это нужно для удобства печати, отчасти для того, чтобы в иных случаях не вводить читателя в заблуждение (*прим. И. Кванца*).

От переводчика: в данной публикации мы не воспроизводим авторские обозначения звуков заглавными латинскими буквами, а используем принятые в отечественной практике строчные.

⁴³ См. аппликатуру для этих нот в Таблице 1 Кванца (ил. 6 на с. 130).

⁴⁴ Чтобы не загромождать текст, для звуков, относящихся к октавам с одним, двумя или тремя штрихами, вместо словесных комментариев около буквенного обозначения будет ставиться соответственный значок. Например, для звуков с одним штрихом — a' , с двумя штрихами — a'' , с тремя — a''' . Эта практика заимствована нами у современных переводчиков трактата Кванца на европейские языки.

ним, попеременно на линиях и в промежутках между линиями, располагаются остальные звуки, вплоть до *g''*. Для более высоких звуков, когда они встречаются, проводят дополнительные линии и, соответственно, оставляют промежутки между дополнительными линиями. И так до самого верха. См. таб. 1 прим. 1⁴⁵.

§3.

Между теми из главных звуков, которые образуют целый тон, располагаются еще пять других звуков, которые делят расстояние между главными звуками на две, иногда неравные, половины и потому отстают от ниже или выше расположенного главного звука на малый или большой полутон*. Именно из-за этого неравенства их называют, обозначают при письме и, согласно требованиям чистого строя, исполняют двумя способами. В немецком языке название этих звуков образуется присоединением к букве, обозначающей главный звук, двух слогов — *es* или *is*. Записываются они на тех же линиях или в тех же промежутках между линиями, что и главные звуки, но сопровождаются либо понижающим, либо повышающим знаком. Если такой звук стоит на полтона ниже главного звука, то к букве, обозначающей главный звук, присоединяют слог *es*, а перед нотой ставят *круглую букву b*, которая обозначает *понижающий знак*. В этом случае следует играть звук на полтона ниже главного. При использовании слога *es* названия звуков *a* и *e* являются исключениями, к ним прибавляется только буква *s*. Звук же на полтона ниже *h* обычно называют *b*. Следовательно, названия этих звуков таковы — *des, es, ges, as, b*. Когда они перемешаны между главными звуками, возникает необходимость распространения подобного неравенства полутонов и на оба полтона натуральной гаммы, вследствие чего появляются звуки *ses* и *fes* (см. таб. 1 прим. 2). Если же нужно взять звук на полтона выше основного, то перед нотой ставят *двойной крест*, или *диез*, который называют *повышающим знаком*. Для обозначения этих звуков к основным названиям прибавляют слог *is*. Следовательно, они называются *cis, dis, fis, gis, ais*. По вышеупомянутым причинам образуются *eis* и *his*. Перед звуками *fis* и *cis* иногда располагается *большой одинарный крест* (см. таб. 1 прим. 3, четвертая и девятая ноты). Этот знак повышает основной звук на два малых полтона. Поскольку основной звук уже был повышен на полтона, дабы не вызывать путаницу и не ставить перед одной нотой два двойных креста, используют этот одинарный крест. Как на клавире, так и на флейте первый звук [после этого] превращается в *g*, а второй — в *d*. Следовательно, первый звук можно было бы называть *g fis*, а второй — *d cis*, ибо, насколько я знаю, для них еще не существует других названий. Для того же, чтобы понизить основной звук на два малых полтона, как иногда бывает со звуками *b* и *es*, еще не установлен специальный знак. Некоторые композиторы в этом случае вместо двух круглых *b* используют одну круглую букву *b* чуть большего размера. На флейте эти звуки берутся как основной звук, расположенный под понижаемым полтоном — *b* как *a* и *es* как *d*. Коль скоро по требованию тональности тот или иной из основных звуков должен быть постоянно понижен или

* Некоторым может совершенно справедливо показаться, что определение большой и малый полутон содержит в себе противоречие. Две части целого, которые не полностью равны, и [тон] в их случае делится не ровно [надвое], не могут в буквальном понимании называться половинами. Между тем, это название употребляется с давних пор, и я думаю, без него мне нелегко будет изъясняться. Я надеюсь, что до тех пор, пока повсеместно не распространится какое-нибудь более точное название, мы допустим эту маленькую незначительную бессмыслицу (прим. И. Кванца).

⁴⁵ См. ил. 6 на с. 130.

повышен, для удобства записи бемоль или диез пишут в самом начале произведения, на первой системе, на той линии или в том промежутке между линиями, которые должны быть понижены или повышены. Если один из этих пониженных или повышенных основных звуков нужно вернуть на их первоначальное место, используется определенный знак, который называют *квадратным b*, *угловатым b*, *отменяющим знаком* или даже, поскольку он восстанавливает перемещенный основной звук на его прежнем месте, *восстанавливающим знаком*. Выглядит он следующим образом (таб. XXI, прим. 3, второй такт)⁴⁶.

§4.

Как все эти звуки берутся на флейте, можно увидеть в первой таблице, в 1, 2 и 3 примерах⁴⁷. В первом примере приведены основные, или диатонические, звуки. Во втором примере — звуки с бемолями, а в третьем — с диезами, те, которые называют хроматическими, или энгармоническими. Как уже говорилось в предыдущей главе, цифры, находящиеся под нотами, обозначают пальцы, закрывающие нужные для каждого звука игровые отверстия. Если вместо цифр стоят прочерки, отверстия остаются открытыми. Мизинец, обозначаемый цифрами 7 или 8, открывает соответствующий клапан; если же стоит прочерк — не касается его. Когда за звуком *his*" следует *cis*" (см. таб. 1 прим. 3), нужно лишь поднять пятый палец и получится совершенно чистый *cis*. В ином случае этот *his* можно также взять 2, 3, 4, 5 и 7 пальцами, и наполовину⁴⁸ закрыть первое игровое отверстие. Однако первый вариант все же лучше второго. Итак, нужно просто посмотреть на цифры, стоящие около каждого игрового отверстия флейты, изображенной в этой таблице, и можно будет сразу увидеть, какие пальцы нужно использовать для каждого звука.

Если *f*" из прим. 1 будет плохо отвечать, можно наполовину открыть пятое игровое отверстие.

Основной *cis*" из прим. 3, со 2, 3, 4 и 7 пальцами, немного высоковат. Если же наполовину закрыть первое отверстие или взять упомянутый *cis* 2, 3, 4, 6 и 7 пальцами, он будет чистым. Однако эта аппликатура используется только в медленном темпе. Дополнительный же *cis*" , при котором открыты все игровые отверстия, напротив, низковат, вследствие чего [для него] нужно отворачивать флейту.

§5.

Из сказанного можно заключить, что звуки с бемолями на одну комму выше звуков с диезами. Следовательно, поскольку тоны с малой терцией, расположенные между *d* и *e* и между *g* и *a*, а также тон с большой терцией, расположенный между *c* и *d*, иногда записываются с бемолем, а иногда с диезом⁴⁹, игратья они должны по-разному, так, чтобы *des* был на комму выше *cis*, *es* на комму выше *dis* и *as* на комму выше *gis*.

⁴⁶ В примере содержится изображение знака бекар. Факсимильное воспроизведение мы сочли в данном случае излишним.

⁴⁷ См. ил. 6 на с. 130.

⁴⁸ Кванц пишет, что отверстие должно быть закрыто «наполовину» (*halb*). Однако, принимая во внимание то, что все флейты немного отличаются друг от друга, в том числе, различны качество и характер дерева, из которого они могут быть изготовлены, вернее будет сказать «частично». Каждому исполнителю необходимо найти оптимальный для себя вариант. Это касается всех подобных случаев в объяснении аппликатуры, трелей и т. д.

⁴⁹ Кванц имеет в виду пары тональностей: *dis-moll/es-moll*, *gis-moll/as-moll*, *Cis-dur/Des-dur* — которые в принятой им телемановой системе температуры энгармонически друг другу не равны.



Ил. 7. И. И. Кванц. Таблица 2, пример 1 а—q
(нотные примеры к §§6–9, 11 Главы III; факсимиле)

из-за встречающихся там *as* и *c*⁵⁰. Однако если взять дополнительный *b*, этот пример можно чисто и четко сыграть в самом быстром темпе. В скачках *e–c* и *d–c* в примере 1(b) легче сыграть *c* вторым способом, чем первым или третьим. В 1(c), напротив, третий вариант *c* будет удобнее, чем первый и второй. Существуют флейты, на которых этот *c* можно сыграть еще одним способом, а именно с третьим пальцем и клапаном⁵¹. Это очень удобно для некоторых поступенно восходящих или нисходящих звуков в быстром темпе, если среди них встречаются *b*, *c* и *d* в верхнем регистре. Пример 1(d) невозможно было бы сыграть в быстром темпе с основным *cis*. Если же взять второй вариант, он оказывается совсем легким. В 1(e) можно взять *d* вторым способом, а в 1(f) — третьим. В первых трех группах 1(g) [звук] *b* можно взять 1 и 3 пальцами, а в четвертой фигуре — 1, 3, 4 и 6; при этом нужно умерить выдох на *b*, иначе он будет слишком высоким. Если вы попробуете противоположное, то найдете, что основной аппликатурой эти пассажи сыграть невозможно.

§7.

Эти несколько примеров могут стать поводом к дальнейшим изысканиям. Нужно всего лишь обращать внимание на сочетание нот и выбирать аппликатуру, которая требует движения наименьшего количества пальцев. Так, если в примере 1(a) мы захотели бы сыграть *b* основной аппликатурой, то между *c* и *b* пришлось бы привести в движение шесть, а между *as* и *b* — четыре пальца. Если же взять *b* вторым способом, то и в первом и во втором случаях нужно привести в движение только один палец (следовательно, имеется большое преимущество в скорости). Если исследовать примеры 1(b), (c), (d), (e), (f) и (g), обнаружатся те же преимущества. Второй, или дополнительный, *fis* по большей части используется в медленных и певучих, а не в быстрых пьесах. Преимущественно он встречается, если такие ноты, как в примерах 1(h) или (i) из таб. 2, при восходящем или нисходящем движении следуют друг за другом, поскольку основной *fis* на флейте относительно *gis* и *eis* звучит слишком низко. Если без [использования] клапана этот *fis* на флейте не звучит, нужно открыть большой клапан⁵² и умерить выдох. С этим дополнительным *fis* следует поступать следующим образом: единожды дав его услышать, продолжайте играть его до тех пор, пока пьеса остается в тонах E-dur, Cis-moll, Fis-moll, Gis-moll, H-dur и Fis-dur. Нельзя в одинаковых местах

⁵⁰ См. ил. 7.

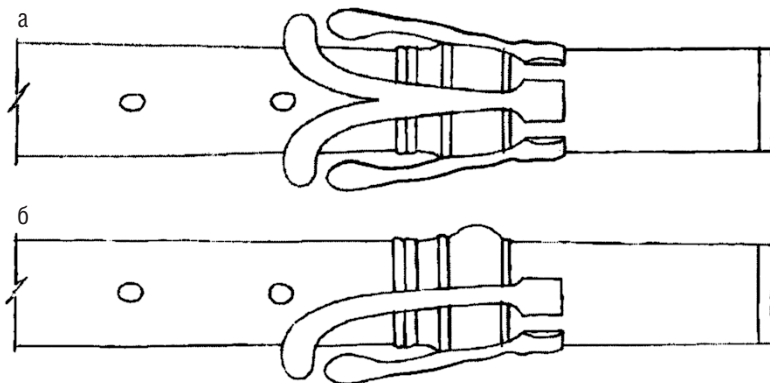
⁵¹ Вероятно, это касается основного варианта аппликатуры. Добавив 3 палец и оставив нажатым клапан, мы получим аппликатуру для *his*“, лишь в некоторых случаях, по мнению Кванца, пригодную для *c*“.

⁵² Под «большим» клапаном Кванц имеет в виду изогнутый.

играть *fis* попеременно то основной, то дополнительной [аппликатурой]. Если же тон меняется, и *gis* сменяется *g*, необходимо вернуться к основному *fis*, причем сначала сыграть его немного выше, чем обычно, чтобы слух снова к нему привык.

§8.

Причиной, побудившей меня снабдить флейту клапаном, доселе отсутствовавшим, является различие между большими и малыми полутонами. Когда одна и та же нота, стоящая на какой-либо линии или в промежутке между линиями, повышается диезом, см. в таб. 2 прим. 1(k), или понижается бемодем, см. 1(l), разница между основным и этим звуком составляет малый полутон. Напротив, когда одна нота стоит на линии, а другая, стоящая на ступень выше, понижается бемодем, см. 1(m), или нота, стоящая на линии, повышается диезом, а другая, стоящая в промежутке на ступень выше, остается натуральной, см. 1(n), разница между ними составляет большой полутон. Большой полутон вмещает пять комм, а малый — четыре. Следовательно, звук *es* должен быть на комму выше *dis*. Если бы на флейте был только один клапан, то оба звука, *es* и *dis*, должны были бы быть настроены с биениями (*schwebend*), как на клавире, где оба они берутся одной клавишей — так, что ни *es*, как винта вниз от *b*, ни *dis*, как большая терция вверх от *h*, не звучали бы чисто. Чтобы подчеркнуть эти различия и играть чистые интервалы, и было необходимо добавить второй клапан. Вследствие этого звуки, образованные понижением главных на полтона с помощью круглого *b*, берутся иначе, чем звуки, обозначенные крестом. Например, *b'* берется иначе, чем *ais'*; *c''* иначе, чем *his'*; *des''* (для исполнения которого нужно отворачивать флейту) иначе, чем *cis''*; *fes* иначе, чем *e*; *ges''* иначе, чем *fis''*; *as''* (с малым клапаном) иначе, чем *gis''* (с большим клапаном); *ces'''* иначе, чем *h''*, и т. д. Однако же подобного рода различия невозможно передать на клавире, где эти различаемые нами звуки извлекаются при помощи одной и той же клавиши, и помочь может только настройка с биением (*Schwebung*). И все же, поскольку различия сии заложены в природе звука и без труда соблюдаются певцами, равно как исполнителями на струнных инструментах, уместно было наделить флейту такой возможностью, что не могло осуществиться без второго клапана. Кто хочет как следует отточить музыкальный слух, тому эти знания пригодятся. Возможно, со временем от этого [изобретения] будет еще больше пользы.



Ил. 8а, б. Малый и изогнутый клапаны флейты Кванца: модель, пригодная как для правши, так и для левши (8а); модель, рассчитанная только на правшу (8б)

§9.

Несмотря на то, что я поведал об использовании двух клапанов уже около двадцати лет назад, они до сих пор не стали общепринятыми. Вероятно, не все увидели пользу этого [изобретения] или подумали, что оно повлечет большие сложности при игре. Но поскольку изогнутый клапан не употребляется ни для каких других нот, кроме четырех с диезами, представленных в таб. 2 прим. 1(q), малый же клапан используется со всеми остальными натуральными, повышенными и пониженными звуками, если только для них вообще нужен клапан, то видно, что эти мнимые сложности — сущие пустяки.

§10.

Как видно на изображении флейты в первой таблице, изогнутый клапан должен находиться на одной прямой линии с игровыми отверстиями, а малый клапан — рядом, напротив мизинца. Для левши изгиб большого клапана должен быть направлен в другую сторону и там же должен быть установлен малый клапан таким образом, чтобы мизинцем было легко достать оба клапана, будь они расположены на той или на другой стороне флейты. Пятка изогнутого клапана должна быть не слишком длинной, чтобы изогнутый клапан был длиннее малого на расстояние примерно равное толщине мизинца. Выступать дальше малого клапана изогнутый тоже не должен, чтобы можно было нажимать малый клапан, не касаясь изогнутого. Если сделать изогнутый клапан с двумя пятками, наподобие клапана С на гобое, и поставить малый клапан также и с другой стороны, то такую флейту смогут использовать и правша, и левша⁵³.

§11.

Чтобы чисто настроить отверстия под клапанами, нужно проверить терцию *g* и квинту *b* для малого клапана, см. таб. 2 прим. 1(о), и *h* и *fis*, для которых *dis* является большой терцией, для изогнутого клапана, см. 1(р).

§12.

Поскольку аппликатура поперечной флейты имеет много общего с аппликатурой гобоя, многие считают, что любой гобоист может самостоятельно научиться играть и на флейте. Отсюда проистекает огромное количество ошибок в аппликатуре и в постановке губ. Как нетрудно убедиться, эти два инструмента по своим свойствам сильно отличаются друг от друга, поэтому не стоит соблазняться приведенным предрассудком.

Использованная литература

1. *Грохотов С. В. И. И. Кванц о свободном варьировании в исполнительском искусстве // Музыкальное искусство Барокко. Стили, жанры, традиции исполнения: сб. статей / Сост. Т. Н. Дубравская, А. М. Меркулов. М.: Московская консерватория, 2003. С. 148–180.*
2. *Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.: монография. Донецк: Юго-Восток, 2008. 311 с.*
3. *Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / Пер. И. Шрайбера и Н. Кравец, коммент. Л. Гинзбурга // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. С. 10–63.*
4. *Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте (фрагменты) / Пер. Э. Симоновой // Старинная музыка. 1999. № 3. С. 25–26.*

⁵³ См. ил. 8а, б.

5. Корсунская С. О музыкальной деятельности короля Пруссии Фридриха II Великого // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: Материалы научно-практической конференции / Ред.-сост. М. Насонова, Р. Насонов. М.: Прест, 1999. С. 166–174.
6. Симонова Э. Иоганн Иоахим Кванц // Старинная музыка. 1999. № 3. С. 23–25.
7. Смирнов Д. В., Неклюдов Ю. И. Цимбалы // Музыкальные инструменты: энциклопедия / Гл. ред. М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2008. С. 652–657.
8. Художникова С. И. Трактат И. Кванца «Опыт наставления по игре на флейте traversiere» (с исполнительскими комментариями) // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 60–64.
9. [Anonymus] [Über Moldenits Schreiben an Quantz] / Seltsame Erfindungen // F. W. Marpurg. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd. 4. St. 1. Berlin: 1758–1759, G. A. Lange. S. 91–93.
10. Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert: in 2 Th. Th. 1. Berlin: C. F. Henning (in Verlegung des Auctoris), 1753/R. [VI], 135 S.
11. Bowers J. M. Philbert [Rebillé, Philbert; Rebillé, Philibert] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. XIX / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 557.
12. [Burney Ch.] Carl Burneys der Musik Doktors Tagebuch seiner musikalischen Reisen, Dritter Band. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland. Aus dem Englischen übersetzt [von Chr. D. Ebeling]. Hamburg: Bode, 1773. [VI], 314, [XXIV] S.
13. [Corrette M.] Methode pour apprendre aisément à jouer de la flute traversiere. Avec des principes de musique, et des brunettes a I. et II. parties. Ouvrage utile et curieux, qui conduit en très peu de tems à la parfaite connoissance de la musique et a jouer a livre ouvert les sonates et concerto. Par mr. Corrette. P.: l'auteur, [ca. 1735].
14. Drummond P. Pisendel, Johann Georg Baptiste // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. XIX / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 787–788.
15. Funck-Brentano Fr. Le Drame des poisons: études sur la société du 17e siècle et plus particulièrement la cour de Louis XIV d'après les archives de la Bastille. P.: Hachette, 1899; Quatrieme edition: P.: Hachette, 1900. [XX], 309 p.
16. Härtwig D. Volumier [Woulmyer], Jean Baptiste // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. XXVI / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 890–891.
17. Hotteterre J. Principes de la Flûte Traversière, ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte à Bec, ou Flûte Douce et du Haut-Bois. P.: Christophe Ballard, 1707; Faksimile-Reprint der Amsterdamer-Ausgabe von 1728 / Mit deutscher Übersetzung von H. J. Hellwig und einer Einleitung von Vera Funk. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1998. XII, 47, 51, [XII] S.
18. Hotteterre J. L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instrumens de dessus. Avec des préludes tous faits sur tous les tons dans différents mouvements et différents caractères, accompagnés de leurs agréments et de plusieurs difficultés propres à exercer et à fortifier. Ensemble des principes de modulation et de transposition; en outre une dissertation instructive sur toutes les différentes espèces de mesures. Œvre VIIe. P.: l'auteur et Boivin, 1719/R. 76 p.
19. [Kircher A.]. Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Iesu presbyteri Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Qua Universa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur; admirandae Consoni, & Dissoni in mundo, adeoque Universâ Natura vires effectusque, uti nova, ita peregrina variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, cum in omni poenè facultate, cum potissimum in Philologiâ, Mathematicâ, Physicâ, Mechanicâ, Medicinâ, Politicâ, Metaphysicâ, Theologiâ, aperiuntur & demonstrantur. 2 t. in 1. Roma: ex typographia haeredum Francisci Corbelletti, 1650. [22], 690, [2]; [2], 462, [36] p.
20. Koch H. Chr. Deutscher Baß // H. Chr Koch. Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält. Frankfurt am Mein: August Hermann der Jünger, 1802. Sp. 417.
21. Lescat Ph. Boismortier, Joseph Bodin de // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. III / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 808–809.

22. *Mozart L.* Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg: Verlag des Verfassers, 1756/R. 264 S.
23. [*Quantz J. J.*] Johann Joahim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusikus, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752/R. [XIV], 334, [19], [1], [26] S.; Traduct. en français: Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière: avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique le tout éclairci par des exemples et par xxiv. tailles douces. Berlin: Chretien Frederic Voss, 1752. [XVI], 336, [18] p.; Nederl. overzetting: Grondig Onderwys Van den Aardt en de regte Behandeling der Dwarsfluit; Verzeld met eenen treffelyken Regelenschat van de Compositie En van de Uitvoering der voornaamste Muzykstukken, op de gebruikelykste Instrumenten; Door lange ondervinding en sckrandere opmerking, in der Groote Muzykaale Wereld. Uit het Hoogduitsche vertaald door Jacob Wilhelm Lustig, Organist van Martini Kerk te Groningen. Amsteldam: A. Olofsen, 1754. [XVI], 240, [16] S.; Traduz. italiano: [*A. Lorenzoni*] Saggio per ben sonare il flauto traverso con alcune notizie generali ed utili per qualunque strumento, ed altre concernenti la storia della musica: opera del Dr. Antonio Lorenzoni. Vicenza: Francesco Modena, 1779. 91 p.; Engl. transl.: Easy and Fundamental Instructions Whereby either vocal or instrumental Performers unacquainted with Composition, may from the mere knowledge of the most common intervals in Music, learn how to introduce Extempore Embellishments or Variations; as also Ornamental Cadences, with Propriety, Taste, and regularity. Translated from a famous Treatise on Music, written by John Joachim Quantz, Composer to his Majesty the King of Prussia. L.: Welcker, [ca. 1775]. Title and 32 p.
24. *Quantz J. J.* On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction // Translated with notes and introduction by E. R. Reilly. 2nd edition. L.: Faber and Faber, 1985. XLIII, 412 p.
25. *Quantz J. J.* Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen // F. W. Marpurg. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd. 1, St. 3 Berlin: G. A. Lange, 1755. S. 197–250.
26. *Praetorius M.* Theatrum instrumentorum seu sciagraphia Michaëlis Praetorii: darinnen eigentliche Abriß und Abconterfeyung fast aller derer musicalischen Instrumenten, so jtziger Zeit in Welschland, Engeland, Teutschland und andern Orten ublich und verhanden seyn, wie dann auch etlicher der alten ind indianischen Instrumenten recht und just Maßstabe abgerissen und abgetheilet. Wolfenbüttel: [Elias Holwein], 1620. XLII pl.
27. *Sorge G. A.* Anmerckungen zu Quantzens Dis- und Es-Klappe auf der Querflöte // F. W. Marpurg. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd. 4. St. 1. Berlin: 1758–1759, G. A. Lange. S. 1–17.
28. [*Telemann G. Ph.*] Georg Phil. Telemanns neues musikalisches System // Mizler L. Chr. [Neu eröffnete] Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musicalischen Schriften und Büchern, worinn alles, was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschaften zur Verbesserung und Erläuterung so wohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird. 4 Bde in 3. Bd. 3. T. 4. Lpz.: Mizlerischen Bucherverlag, 1752. S. 713–719.
29. *Theodorsen C.* Moldenit und Quantz. Musikalische Streitkultur um 1750 // Nordlit: Tidsskrift i litteratur og kultur. № 18 (2005). S. 259–285.
30. *Tromlitz J. G.* Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. Lpz.: Adam Friedrich Böhme, 1791/R. XXIV, 376 S.
31. *Walther J. G.* Harmonia, Harmonie // J. G. Walther. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neueren Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt geworden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten Signaturen erläutert werden. Lpz.: Wolfgang Deer, 1732. S. 300.

ОТЧЕТ О МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ В ПАМЯТЬ О ГЕНДЕЛЕ В ВЕСТМИНСТЕРСКОМ АББАТСТВЕ И ПАНТЕОНЕ 26, 27, 29 МАЯ, 3 И 5 ИЮНЯ 1784 ГОДА, СОСТАВЛЕННЫЙ ЧАРЛЬЗОМ БЁРНИ

Перевод¹ и комментарии *Анны Лосевой*

Фестиваль памяти Генделя
Четвертое представление
Вестминстерское аббатство
3 июня 1784 года.
ПО ПРИКАЗУ ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА

Духовная музыка², избранная для четвертого представления фестиваля:

ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Увертюра [из оратории] «Эсфирь»
Деттингенский *Te Deum*

ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Увертюра из [оперы] «Тамерлан» и Похоронный марш из [оратории] «Саул»
Фрагменты Похоронного антема
When the ear heard him
He delivered the poor that cried
*His body is buried in peace*³
Gloria Patri из *Jubilate*

ТРЕТЬЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Ария *Jehovah crown'd with glory bright* и хор [*He comes, he comes to end our woes*]
из [оратории] «Эсфирь»
Первый концертто гротто
Хор *Gird on thy sword* из [оратории] «Саул»
Четвертый гобойный концерт
Антем *O sing unto the Lord all the whole earth*
Хор *The Lord shall reign for ever and ever* [из оратории] «Израиль в Египте»
Коронационный антем *Zadoc the priest*⁴

ВСТУПЛЕНИЕ

Предыдущие концерты, послужив к полному удовольствию всех, кто их посетил, и сделавшись, бесспорно, главным предметом разговоров и похвал, возбуждали во всех любителях музыки — а равно и великолепных зрелищ, — на них не присутствовавших, горячее желание составить суждение и высказаться о делах столь достопамятных на основании собственных впечатлений. Однако даже они не могли бы сильнее жаждать повторения концертов, нежели те, кто на них уже побывал. Ко всеобщему удовлетворению, желания Их Величеств и подданных совпали; и поскольку подмости еще не убрали, а оркестр не распустили, были предоставлены еще две возможности явить удивительные дарования Генделя и вознаграждать любознательность публики.

В последний день мая, понедельник, о сих двух дополнительных представлениях объявлено было в газетах, с почетнейшим и непреложным свидетельством монаршего покровительства:

«По приказу Его Величества.

В память о Генделе, под руководством

графа Эксетера	сэра Уоткина Уильямса Уинна, баронета
графа Сандвича	сэра Ричарда Джебба, баронета
графа Аксбриджа	

в будущий четверг, 3-го июня, в Вестминстерском аббатстве состоится дополнительный концерт духовной музыки из нижеследующих произведений великого мастера:

ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Увертюра [из оратории] «Эсфирь»

Деттингенский *Te Deum*

ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Увертюра [из оперы] «Тамерлан» и Похоронный марш из [оратории] «Саул»

When the Ear heard him

He delivered the Poor that cried

*His Body is buried in Peace*⁵

Gloria patri из *Jubilate*

} Из Похоронного антема

¹ Окончание. Начало и продолжение — в № 1, 2010, с. 82–102 и № 2, 2010, с. 5–51.

Перевод выполнен по изданию: *An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3rd, and 5th, 1784, in Commemoration of Handel.* By Charles Burney. London, 1784.

² Определение «sacred music» действительно применимо к большинству сочинений, вошедших в программу четвертого дня фестиваля — за вычетом двух инструментальных концертов, которые, вероятно, мыслились составителями программы как своего рода интермедии. Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, примечания принадлежат переводчику.

³ В основе антема — библейские тексты из разных книг. Все три приведенные здесь инципиты содержат ошибки — по отношению как к библейским первоисточникам, так и собственно к тексту антема. В Библии короля Якова: *When the ear heard me* (Job 29:11); *I delivered the poor that cried* (Job 29:12); *Their bodies are buried in peace* (Eccles 44:14). В антеме же, сочиненном в память супруги короля Георга II королевы Каролины (ум. 20 ноября 1737 года), в первых двух из цитируемых здесь стихов заменено местоимение: *When the ear heard her*; *She delivered the poor that cried*; третий остался в неизменном виде. Эти неточности в анонсе данного концерта, который был напечатан во множестве газет (см. [5; 6]), а равно в анонсе первого концерта фестиваля (см. [4]), возможно, были воспроизведены и в печатных программках. Очевидно, они не были замечены Бёрни, поскольку он не дает никаких комментариев на сей счет.

⁴ Так в большинстве случаев пишет имя первосвященника Бёрни (два раза встречается вариант «Zadock»), хотя в Библии короля Якова (1611) — официальном английском переводе Библии, использовавшемся англиканской церковью, — это имя пишется иначе: «Zadok».

⁵ См. прим. 3.

ТРЕТЬЕ ОТДЕЛЕНИЕ⁶

Первый концерт grosso

Хор *Gird on thy Sword* из оратории «Саул»

Четвертый гобойный концерт

Антем *O sing unto the Lord all the whole Earth*

Хор *The Lord shall reign for ever and ever* из оратории «Израиль в Египте»

Коронационный антем *Zadock the priest*

Двери откроют ровно в 9 часов, представление же начнется в 12, в каковое время двери закроют.

Билеты на представление будут продаваться по одной гинее в таверне Сент-Альбан на Сент-Альбан-стрит, и нигде более, во вторник, 1-го июня, и в среду, 2-го июня, между десятью часами утра и десятью часами вечера; после же названного времени продажу билетов и взимание денег надлежит прекратить; если же число проданных билетов сочтено будет достаточным для заполнения мест, предназначенных публике, продажа их будет прекращена [еще] до наступления 10-ти часов вечера среды.

Средства, вырученные от этого представления, равно как и от предыдущих, будут направлены на благотворительные цели».

«По приказу Ее Величества.

В будущую субботу, 5-го июня, в последний день фестиваля памяти Генделя, в Вестминстерском аббатстве, под руководством графа Эксетера сэра Уоткина Уильямса Уинна, баронета графа Сандвича сэра Ричарда Джебба, баронета графа Аксбриджа

[будет исполнена] духовная оратория «Мессия».

Двери откроют ровно в 9 часов, а представление начнется в 12, в каковое время двери закроют.

Билеты можно будет приобрести в таверне Сент-Альбан, и нигде более, в будущую пятницу, от восьми часов утра до десяти вечера.

Средства, вырученные от этого представления, равно как и от предыдущих, будут направлены на благотворительные цели».

Опыт — превосходный учитель, ибо все незначительные затруднения и непредвиденные препятствия, ранее причинявшие мелкие неудобства и беспокойство публике при подходе к аббатству и в дверях, были полностью устранены согласованными действиями руководителей и их помощников, так что, вероятно, никогда еще и ни по какому иному случаю общество столь многочисленное не собиралось с подобною легкостью.

Хотя сочинения, что звучали в аббатстве в первый день фестиваля, были исполнены восхитительно и получили всеобщее одобрение, в программу все же внесли некоторые изменения и дополнения по личному указанию Его Величества; на публичной репетиции, назначенной на среду, присутствовали более восьмисот человек, кои, заплатив по полгинеи за вход, значительно повысили чистую прибыль, предназначенную на благотворительные цели.

⁶ В газетном объявлении, которое приводит Бёрни, пропущен первый номер в третьем отделении — ария *Jehovah crown'd with glory bright* и хор *He comes, he comes to end our woes* из оратории «Эсфирь» (см., например, [5; 6]).

Порядок исполнения произведений в этот день был таков:

ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

УВЕРТЮРА [К ОРАТОРИИ] «ЭСФИРЬ» (1722)⁷
ДЕТТИНГЕНСКИЙ ТЕ ДЕУМ (1743)

О сих прекрасных творениях мне нечего прибавить к уже сказанному в отчете о первом дне фестиваля⁸ — кроме того, что, будучи исполнены безукоризненно и произведя грандиозное впечатление, сегодня они заслужили еще больше похвал.

ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

УВЕРТЮРА К [ОПЕРЕ] «ТАМЕРЛАН» (1724)
И ПОХОРОННЫЙ МАРШ ИЗ [ОРАТОРИИ]
«САУЛ» (1740)

Единственное изменение в программе второй части сегодняшнего представления [по сравнению с открытием фестиваля] состояло в том, что вместо первого раздела увертюры к «Саулу» были исполнены первые два раздела увертюры к «Тамерлану»; это было весьма разумно и произвело превосходное впечатление. Начало увертюры к «Тамерлану» само по себе необычайно величественно; и мощь исполнения, [присущая] всем без исключения партиям в этот день, подчеркнула его благородство и значительность. Фуга написана столь тщательно и искусно, что тема ее — яркая, живая и мелодичная — постоянно слышна то в одном, то в другом голосе; ибо, даже когда гобои остаются одни, то порученные им эпизоды происходят из темы либо ее обращения. Сочинение прозвучало удивительно лаконично; оно было сыграно дважды⁹ — столь точно, как если бы

⁷ Очевидно, опечатка — ниже, равно как и в рассказе о первом дне фестиваля, Бёрни называет дату 1720. Эта датировка в течение долгого времени была общепринятой и основывалась, вероятно, на ошибочных сведениях о дне первого представления «Эсфири» — 29 августа 1720 года, — опровергнутых Ричардом Стритфилдом (см. [47, 82–83]). Современные исследователи считают, что первая редакция «Эсфири» была создана двумя годами ранее — в 1718 году (см. [23, 751; 24, 150; 44, 14]). Этот год указан на одном из манускриптов (см. [45, 189]). Как известно, Гендель сочинил свою первую английскую ораторию, работая придворным композитором в Кэннонсе — имении Джеймса Бриджеса, графа Карнарвона (ставшего в 1719 году герцогом Чандосом; см. прим. 26), для которого были написаны также «Ацис и Галатея» и так называемые Чандосские антемы. В опубликованном вместе с данным «Отчетом...» «Жизнеописании Генделя» (см. [11, 13]) Бёрни не сообщает точных сведений о сроках пребывания композитора в Кэннонсе. Фактически, он повторяет за первым биографом Генделя Джоном Мейнуэрингом, что после «Амадиса», сочиненного в 1715 году, Гендель не писал опер вплоть до 1720 года, и что первые три года из указанного временного промежутка (1715–1720) он провел у лорда Барлингтона, а оставшиеся два — в Кэннонсе (итого пять лет; см. [36, 92–96]). Однако, если включать в счет 1715 год, когда был написан «Амадис», то выходит не пять, а шесть лет. Вероятно, и Мейнуэринг, и Бёрни имеют в виду период *после* 1715 года; таким образом, они считают, что в Кэннонсе Гендель находился в 1719–1720 годах, в то время как уже летом и осенью 1719 года, в связи с учреждением Королевской академии музыки, Генделю пришлось совершить путешествие на континент, дабы пригласить в Академию иностранных певцов; да и по возвращении в Англию он, будучи назначен руководителем оркестра Академии, вряд ли мог надолго отлучаться из Лондона.

⁸ Перевод рассказа Бёрни о первом дне фестиваля см. в настоящем журнале, № 2, 2010, с. 5–17.

⁹ Непонятно, что имеет в виду Бёрни. В издании Кризандера (G. F. Händel's Werke: Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft. Bd. 69. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1876.) предписано

его исполняли лишь несколько избранных [солистов], но [в то же время] с силой неисчислимого множества; свою минорную тональностью и оживленным движением оно прекрасно оттенило усладительную яркость гармонии, а равно и благородство неспешной торжественной поступи Похоронного марша из «Саула».

ТРЕТЬЕ ОТДЕЛЕНИЕ

АРИЯ И ХОР [ИЗ ОРАТОРИИ] «ЭСФИРЬ» (1720)¹⁰

Jehovah crown'd with glory bright,	Господь Саваоф, увенчанный сияющей славой,
Surrounded with eternal light,	Окруженный вечным светом,
Whose ministers are flames of fire,	Повелитель молний,
Arise, and execute thine ire.	Восстань и яви свой гнев! ¹¹

повторение лишь первого раздела увертюры (перед фугой, а не после). Возможно, подобным же образом могла повторяться и fuga, либо речь идет о ее исполнении на бис.

¹⁰ Хотя оратория эта была сочинена еще в 1720 году для герцога Чандоса в Кэннонсе, она не исполнялась публично вплоть до мая 1732 года, когда состоялись десять ее представлений подряд (*прим. автора*).

Как уже говорилось выше в прим. 7, «Эсфирь» была написана в 1718 году. Бёрни здесь не уточняет, что в 1732 году Гендель создал новую редакцию оратории, значительно отличающуюся от первоначальной, — именно ее премьеры состоялась 2 мая 1732 года (см. [23, 754; 22, II, 98–99]).

¹¹ Текст этой арии весьма сильно напоминает следующие строки из последнего хора II акта «Эсфири» Расина:

O Dieu, que la gloire couronne!	О Господь, увенчанный славой!
Dieu, que la lumiere environne!	Господь, окруженный светом!
Qui voles sur l'aile des vents, —	Парящий на крыльях ветров,
Donne à ton nom la victoire.	Даруй Имени Твоему победу.

(*прим. автора*).

В этом примечании Бёрни допустил ряд неточностей. Во-первых, цитируемые им строки взяты из заключительной — пятой — сцены I, а не II акта «Эсфири». Во-вторых, — вероятно, цитируя по памяти, — вместо последней строки данного четверостишия (включающего строки 353–356), он приводит строку из другого. Кроме того, Бёрни не везде верно передает знаки препинания.

У Расина четверостишие 353–356 (порученное, кстати, не хору, а двум юным иудейкам) выглядит следующим образом:

O Dieu, que la gloire couronne!	О Господь, увенчанный славой!
Dieu, que la lumière environne,	Господь, окруженный светом,
Qui voles sur l'aile des vents,	Что парит на крыльях ветров,
Et dont le trône est porté par les anges!	И чей трон несут ангелы!

(см. [40, 22–23]).

Строка же, помещенная Бёрни в конец четверостишия, входит в «припев» (строки 359–362, повтор — 369–372), исполняемый хором:

Tu vois nos pressants dangers!	Ты зришь терзающие нас опасности!
Donne à ton nom la victoire.	Даруй победу Имени Твоему.
Ne souffre point que ta gloire	Не допусти, чтобы слава Твоя
Passe à des dieux étrangers!	Перешла к чужим богам!

(см. [ibid., 23]).

He comes, he comes, to end our woes, Он идет, Он идет, чтобы избавить нас от горестей
 And pour his vengeance on our foes. И обрушить мщение на наших врагов.
 Earth trembles, lofty mountains nod, Земля дрожит, колышутся горные выси,
 Jacob arise, to meet thy God¹². Вставай, Израиль, навстречу Богу своему!

Взывание к Божеству в арии, равно как и возвешение [пришествия] Его в следующем за ней хоре, положены на музыку в стиле столь величественном, что заслуживают много большего, нежели простое признание их достоинств.

Начало этой сцены в первой из духовных драм, что положил на музыку Гендель, несет на себе печать величия и совершенства [его] гения. Он достиг тридцати шести лет¹³ и — после работы с ведущими исполнителями Европы, певцами и инструменталистами, — был уже достаточно опытен и рассудителен, не утратив, притом, пыла и вдохновения. И хор сей заслуживает восхищения качествами иными, нежели те, что присущи многим другим ораториальным хорам Генделя, — коим мы внимаем, удивляясь учености, изобретательности,

¹² Arme-toi, viens nous défendre.
 Descends tel qu'autrefois
 la Mer te vit descendre.
 Que les mechants apprennent aujourd'hui
 A craindre ta colère.
 (см. [ibid.]).

Вооружись, приди нас защитить.
 Явись таким, каким некогда
 узрело Тебя море,
 Дабы злодеи научились ныне
 Бояться гнева Твоего.

Мне так и не удалось выяснить, кто написал английское либретто этой оратории; на основании утверждения автора *Bibl. Brit.* (Tom. XV, 1740) оно приписывалось Поупу и Арбутноту; однако, кем бы оно ни было создано, во многих стихах его несомненно есть нечто, заслуживающее наименования поэзии (прим. автора).

В этом четверостишии (строки 363–366), которое у Расина произносит опять-таки не хор, а одна иудейка, содержится аллюзия на другой ветхозаветный сюжет — о чудесном переходе израильтян, преследуемых египетской армией, через Красное море (Исх 14:15–31). В оригинале «Отчета...» в данной цитате из Расина допущено несколько опечаток, которые здесь исправлены без комментариев.

«На основании утверждения автора *Bibl. Brit.*» — неясно, на какое издание ссылается Бёрни. Подходящий по названию библиографический труд епископа Томаса Таннера (Tapner; 1674–1735) *Bibliotheca Britannico-Hibernica*... был опубликован в 1748 году, однако там содержатся сведения о писателях только до начала XVII века. Следующая подобного рода энциклопедия — *Bibliotheca Britannica: or, A General Index of British and Foreign Literature* Роберта Уотта (Watt; 1774–1819) вышла лишь в 1824 году.

Драма Расина «Эсфирь» была переведена на английский Томасом Бриретоном (Brereton; 1691–1722) незадолго до появления оратории Генделя — в 1715 году. Перевод этот лег в основу первого либретто. Предполагаемые авторы последнего — поэт-сатирик и переводчик Гомера Александр Поуп (Pope; 1688–1744) и Джон Арбутнот (Arbuthnot; 1667–1735), поэт, математик и сатирик, — входили в *Scriblerus Club* — группу друзей-литераторов, членами которой были также Джонатан Свифт, Джон Гей, Генри Сент-Джон и Томас Парнелл. Целью Клуба было создание сатиры на невежество. Именно с этим намерениями были написаны «Путешествия Гулливера» Свифта — пародия на популярные тогда повествования о путешествиях, и в то же время сатира на пороки человечества. Результатом деятельности клуба стали «Мемуары Мартина Скриблера» — неоконченное сатирическое произведение, опубликованное впоследствии в собрании сочинений Поупа. Мартин Скриблер (Martinus Scriblerus) — коллективный псевдоним членов клуба; им подписано, в частности, предисловие (введение) к поэме Поупа «Болваниада» (*Dunciad*; от англ. *dunce* — болван, тупица) в издании 1732 года.

¹³ 23 февраля 1720 года Генделю, родившемуся в 1685 году, исполнилось тридцать пять лет. Однако, поскольку в Англии вплоть до 1752 года Новый год отмечался в день Благовещения — 25 марта, — то на момент его рождения там еще шел 1784 год. Этот год указан на надгробной плите и памятнике композитору в Вестминстерском аббатстве.

контрапунктическому искусству и богатству гармонии, каковыми достоинствами они обладают в избытке, — ибо его отличают живость и энергия произведения истинно театрального. Непрестанное волнение в инструментальных партиях замечательно соответствует выразительности слов.

В самом деле, сопровождение столь полнозвучно, что кажется сочиненным прежде хоровых партий, написанных по большей части в простом контрапункте; они складываются в незатейливую гармонию, кою и клавесинист смог бы сыграть одной правой рукой, сопроводив ею бас. В хоре сем нет ни фуги, ни имитаций, за вычетом лишь нескольких тактов — на словах *to end our woes / And pour his vengeance on our foes*. Во втором же разделе — *Earth trembles, etc.* — заключена выразительность необычайная; он произвел на меня исключительное впечатление, ибо исполнение этого сочинения я услышал впервые.

Поскольку кое-кто из моих читателей, возможно, пожелает узнать о некоторых обстоятельствах, относящихся к истории сей *перво-оратории*, — сверх того, о чем поведано в Жизнеописании Генделя на странице 22¹⁴, — я почерпнул нижеследующие сведения у Доктора Рэндалла¹⁵, профессора музыки в Кембридже, и м-ра Бэрроу¹⁶, участвовавших в первой театральной постановке «Эсфири».

На первом представлении «Эсфири» — со сценическим действием — в доме м-ра Бернарда Гейтса¹⁷, руководителя детского хора Королевской капеллы, в 1731 году¹⁸ партии распределили следующим образом:

Эсфирь	м-р Джон (ныне Доктор) Рендалл
Артакеркс, а также первый израильтянин	м-р Джеймс Батлер
Аман	м-р Джон Мур
Мардохей, а также израильский мальчик	м-р Джон Браун
Израильский жрец	м-р Джон Бирд ¹⁹
Харбона	м-р Прайс Кливли

¹⁴ Здесь Бёрни ссылается на свой биографический очерк о Генделе, который в оригинале «Отчета...» предпослан рассказу о фестивале.

¹⁵ Джон Рэндалл (Randall, у Бёрни — Randal; 1717–1799) — английский органист и композитор. Учился, а затем преподавал в Кембридже, где в 1756 году получил докторскую степень (см. [26]).

¹⁶ Томас Бэрроу (Barrow; 1722?–1789) — известный певец (контратенор), хорист Королевской капеллы. В 1744 году участвовал в премьере «Празднества Александра»; в 1754, 1758 и 1759 годах — в благотворительных представлениях «Мессии» в капелле Воспитательного дома (Foundling Hospital). Также участвовал в фестивале памяти Генделя в 1784 году (см. [25, I, 312–313]). В 1785 году был секретарем Общества музыкантов (подробный рассказ об этом Обществе см. в Приложении).

¹⁷ Бернард Гейтс (Gates; 1686–1773; см. [43]) — руководитель детского хора Королевской капеллы с 1727 по 1757 год, сменивший на этом посту Уильяма Крофта (Croft; 1678–1727).

¹⁸ Бёрни не приводит точную дату представления, а указывает лишь год согласно английскому календарю того времени (см. прим. 13). Его сообщение о том, что первый из трех спектаклей состоялся в доме Бернарда Гейтса, расходится с другими источниками, где утверждается, что все три представления оратории прошли в таверне Короны и Якоря, причем первое — в день рождения композитора 23 февраля 1732 года (см. [23, 754; 22, II, 98]).

¹⁹ Джон Бирд (Beard; ок. 1717–1791) стал впоследствии знаменитым певцом (тенором) и актером; он сотрудничал с Генделем с 1734 года, когда исполнил роль Сильвио в «Верном пастухе». Пел под управлением Генделя в десяти его операх, а также во всех ораториях, исключая лишь «Выбор Геркулеса», где нет теноровой партии. См. о нем: [18; 25, I, 400–406].

Персидский воин, а также второй израильтянин	м-р Джеймс Аллен
Израильтяне	м-р Самюэль (недавно умерший Доктор) Ховард ²⁰
и	м-р Томас Бэрроу
воины	м-р Роберт Дэнэм

Вскоре после этого она была дважды исполнена теми же детьми в [Обществе] Короны и Якоря по желанию Уильяма Хаггинса, эсквайра, обеспечившего костюмы, — члена сего Общества и автора перевода Ариосто²¹, опубликованного в 1757 году. Сам м-р Гендель присутствовал на одном из сих представлений, и когда он упомянул об этом [в разговоре] со своей высокородной ученицей — старшей дочерью короля²², то Ее Высочество изъявила желание увидеть постановку этой оратории в оперном театре Хеймаркет в исполнении тех же юных артистов; однако Доктор Гибсон, тогдашний епископ Лондона²³, не дал позволения поставить ее на сцене, даже при условии, что в руках у детей будут ноты.

М-р Гендель, тем не менее, в следующем году²⁴ поставил ее в театре, с дополнениями к либретто, принадлежащими Хамфрису²⁵, но в концертном исполнении (*in still life*), то есть без сценического действия — в той же манере, в коей

²⁰ Сэмюэль Ховард (Howard; 1710–1782) — английский композитор и органист; совместно с Уильямом Бойсом подготовил трехтомную антологию английской церковной музыки (1760–73; см. [20]).

Бёрни пишет о его сочинениях: «Баллады недавно умершего Доктора Сэмюэля Ховарда, кои долгое время были предметом восхищения простых и неискушенных любителей музыки, хороши своей доступностью; ибо сей почтенный англичанин, воспитанный в Королевской капелле, был столь привержен [музыкальному] стилю своей страны, что никогда не колебался в убеждении о его превосходстве над всеми прочими — [даже] слушая иностранных артистов или их сочинения» [12, II, 1014].

²¹ Выполненный Уильямом Хаггинсом (Huggins; 1696–1761) перевод «Неистового Роланда» Лудовико Ариосто был впервые опубликован в 1755 году в двух томах с посвящением Георгу II, однако подписан именем Темпля Генри Крокера (Crocker; 1730?–1790?), внесшего небольшую лепту в этот труд (как сообщает П. Тойнби, Крокер совместно с некими другими неназванными лицами перевел шесть или семь песен; см. [48, 306–307]). Под именем Хаггинса перевод был издан два года спустя — в 1757 году, с предисловием и комментариями. А еще двумя годами позже Хаггинс опубликовал отдельно песни 21–22, 25–27, 33, 40 и 37 — поскольку, как предполагает П. Тойнби, именно они в первоначальном варианте были переведены не им самим, а Крокером и другими.

Кроме «Неистового Роланда», Хаггинс целиком перевел на английский «Божественную комедию» Данте, однако ни при его жизни, ни после смерти перевод не издавался, за вычетом лишь нескольких строк (*Purgatorio*, IX, 1–21), опубликованных в 1-м номере *British magazine* за 1760 год (р. 266) без указания имени переводчика. Рукопись утеряна (см. [39, 179–180]).

²² Речь идет о старшей дочери Георга II принцессе Анне (1709–1759), в замужестве принцессе Оранской.

²³ Эдмунд Гибсон (Gibson; 1669–1748) — епископ Линкольнский (1716–1723), затем Лондонский (1723–1748).

²⁴ Постановка эта состоялась 2 мая 1732 года.

²⁵ Сэмюэль Хамфрис (Humphreys; ок. 1697–1737) — английский либреттист, переводчик и комментатор Библии. Интересные сведения о том, как он воспринимал историю Эсфири, можно почерпнуть из его комментариев на соответствующую библейскую Книгу (об этом см. [38]).

Во второй редакции оратории было сделано множество добавлений, включающих музыку как вновь сочиненную, так и заимствованную из других произведений, в том числе — из двух коронационных антемов [23, 754].

оратории с тех пор всегда исполняются. Пьеса же, представленная детьми, состояла всего из двух актов и начиналась с речитатива *Tis greater far, etc.*, как было сочинено вначале для герцога Чандоса²⁶.

Первые оратории, поставленные в Италии в начале прошлого века, были духовными драмами (*sacred Dramas*), или *Representations*, то есть представлениями со сценическим действием; «Эсфирь» и «Аталия» были показаны во Франции, в женском монастыре Сен-Сир²⁷, в подобном же виде. Это весьма старинный обычай при нашем дворе — привлекать детей из Капеллы к участию в сценических постановках под руководством мастера увеселений (*master of the revels*)²⁸. Из домового книги герцогов Нортумберлендских известно, что подобным же образом использовали мальчиков-певчих из их домашней капеллы. Известно также, что большинство масок Бена Джонсона²⁹, написанных для королевы Елизаветы и короля Якова I, разыгрывались и пелись детьми из Королевской капеллы; среди его эпиграмм мы находим эпитафию для С. П. — мальчика из Капеллы королевы Елизаветы, более известного своим сценическим талантом, нежели певческим³⁰.

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТО ГРОССО [ОР. 6]

Если слово «гроссо» в данном случае понимать не в обычном его смысле — как подразумевающее многочастность или большой состав оркестра, — а как выражение величавости и достоинства, то оно чрезвычайно уместно [по отношению к I части], ибо я не припомню ни одного сочинения более возвышенного и благородного, нежели это. А также ни одного, в коем верхний и нижний голоса [разделов] tutti, или полнозвучных разделов (*full parts*), были бы столь ярки

²⁶ Джеймс Бриджес (Brydges; 1673–1744), граф Карнарвон (Carnarvon; 1714), герцог Чандос (Chandos; 1719) сколотил огромное состояние, будучи главным казначеем армии во время войны за испанское наследство. Кроме Генделя, Чандос оказывал покровительство Александру Поупу, а по учреждении в 1719 году Королевской академии музыки стал одним из основных ее спонсоров.

²⁷ Драмы «Эсфирь» (1689) и «Аталия» (1691) были сочинены Жаном Расином (1639–1699) по заказу мадам Ментенон (1635–1719) и предназначались к постановке в созданной ею в 1686 году в Сен-Сире школе для двухсот пятидесяти девочек из благородных семей, лишенных средств. Музыка к обоим спектаклям написал Жан Батист Моро (Moreau; ?1656–1733; см. [10]), служивший в то время в Сен-Сире музыкальным руководителем (*maître de musique*). Музыка Моро к «Эсфири» и «Аталии» опубликована в издании *Musique d'Esther, d'Athalie et des Cantiques Spirituels par Moreau, maître de musique de Louis XIV*, Paris: Lefèvre, Furne, 1844.

«Эсфирь» Расина действительно была поставлена в Сен-Сире как драматическое представление. Однако и во Франции духовенство косо смотрело на театрализацию Священной истории, так что постановка — при условии ее строгой приватности! — была разрешена только благодаря высокому положению и огромному влиянию мадам Ментенон, морганатической супруги Людовика XIV, имевшей безупречную репутацию. Впрочем, «Аталия» двумя годами позже «Эсфири» исполнялась — опять-таки строго приватно — уже без костюмов и декораций (см. [34, 286]).

²⁸ Детские актерские труппы образовались из детских хоров, которые существовали при соборах еще в Средние века.

²⁹ Маска — английский развлекательный жанр, выросший из костюмированных танцев. Основанные на аллегорических и мифологических сюжетах, маски представлялись при дворе по случаю свадеб, крестин, а также важных политических событий. Придворная маска достигла расцвета в творчестве поэта и драматурга Бена Джонсона (Jonson; 1572–1637); см. [35].

и своеобразны — оба энергичные и контрастируют не только друг с другом, но и с сольными эпизодами — изящными и напевными (*chantant*).

Равным образом я никогда не слышал, чтобы столько событий уместилось в промежуток времени столь краткий — эта часть состоит всего из тридцати четырех тактов, однако же не оставляет впечатления недосказанности; хотя ее начало исполнено горделивости и надменности, в конце она растворяется в мягкости и, в момент перехода в минор, выражает усталость, томность и слабость.

Тема следующей части весела и приятна. Когда первая скрипка играет репетиции в гаммообразном движении, в терцию с басом, вторая скрипка оживляет их терпкими нижнеполутоновыми задержаниями к секстам³¹, то есть *appoggiature*, или украшениями (*notes of taste*).

В *Adagio*, в то время как два верхних голоса поют в стиле вокальных дуэтов той эпохи, то есть партии их изобилуют имитациями, пусть и неточными, бас, с энергией и темпераментом, столь характерными для Генделя, в продолжение всей части развивает, со всей ученостью и изобретательностью, тему первых двух тактов — то в прямом движении, то в инверсии — в манере ясной, четкой и выразительной. Фуга [написана] на тему приятную и грациозную; она тщательно проработана и проводится от начала до конца [части] без контрастных ей эпизодов

³⁰ Weep with me, all you that read
This little story;
And know for whom a tear you shed,
Death's self is sorry.
'Twas a child that so did thrive
In grace and feature,
As Heaven and Nature seemed to strive
Which owned the creature.
Years he numbered scarce thirteen
When Fates turned cruel,
Yet three filled zodiacs had he been
The stage's jewel;
And did act (what now we moan)
Old men so dully,
As, sooth, the Parcae thought him one,
He played so truly.
So, by error, to his fate
They all consented;
But viewing him since (alas, too late),
They have repented,
And have sought (to give new birth)
In baths to steep him;
But, being so much too good for earth,
Heaven vows to keep him.

Со мной рыдайте все, кто прочитает
Короткий сей рассказ;
И знайте — Смерть сама печалится о том,
По ком вы слезы льете.
То был ребенок, столь цветущий
Грацией и красотой,
Что спорили с Природой Небеса,
Кому принадлежит сие творенье.
Он прожил лишь тринадцать лет,
Когда жестокая судьба его постигла;
Но всё ж три года он бриллиантом
Блистал на сцене
И столь искусно старцев представляя
(О том и плачем мы теперь),
Что Парки, обманувшись, стариком его считали —
Столь правдиво он играл.
Вот так — ошибкою! —
Они позволили беде свершиться;
Когда ж прозрели, было поздно.
И в сожаленьях тщетных
Пытались воскресить они его
Купанием в воде [целебной];
Но чересчур хорош он был для мира нашего —
[Теперь же] храним он Небесами.

(прим. автора).

С. П. — Соломон Пейви (Pavy; 1590–1603), певчий Королевской капеллы с 1600 по 1603 г.

Смысл предпоследнего двустипия эпитафии неясен; по мнению одного из зарубежных исследователей, Джонсон говорит о том, что Парки пытались вернуть мальчику жизнь, омывая в потоке своих слез [9, 206]. В русском переводе В. Лунина (см. [1, 136]) данное двустипие получило иное истолкование: «В живой воде им искупать / Хотелось тело...». Думается, однако, что Джонсон мог говорить о «купаниях» и в прямом смысле, имея в виду лечение водами, не принесшее эффекта.

³¹ Следуя практике basso continuo, Бёрни говорит о секстах от баса.

или разделов³², гармония же строго ограничена рамками основной тональности и ее [верхней] квинты. Лишь те, кому известны достоинства и трудности данного рода композиции, могут ясно представить себе изобретательность и превосходство нашего автора [над всеми остальными], о какой бы фуге ни шла речь.

Заключительное *Allegro*, в темпе быстрого менуэта, содержит много изящных и приятных пассажей (*passages*)³³, особенно в сольных фрагментах. Я часто слышал этот концерт в Вокс-холле, Ренил³⁴ и других местах вскоре после его публикации — в хорошем исполнении большими, как тогда считалось, составами; однако мощь, благородство и значительность, кои приданы были каждому пассажи и [их] сочетанию (*combination*)³⁵ этим бесподобным собранием музыкантов, подарили мне новое наслаждение, превзошедшее всё то, что он доставлял мне дотоле.

ХОР, [ЗАКЛЮЧАЮЩИЙ ОРТОРИЮ] «САУЛ» (1740)

Gird on thy sword, thou man of might,	Препояшься мечом, о муж могучий,
Pursue thy wonted fame;	Добейся славы, что тебе привычна.
Go on, be prosperous in fight,	Спеши, удачлив в битве будь,
Retrieve the Hebrew name.	Спаси доброе имя Израиля!
Thy strong right hand with terror arm'd,	Твоя могучая десница, вселяющая ужас,
Shall thy obdurate foes dismay;	Приведет в смятение жестоких врагов;
While others, by the virtue charm'd,	Другие же, усмиренные твоей доблестью,
Shall crowd to own thy righteous sway.	Толпою придут признать твою праведную власть.

Этот хор — в высшей степени оживленный и энергичный, предназначенный вдохновить героя на победу, как то и подразумевают слова, — казался в исполнении великого множества музыкантов выражением настойчивой мольбы всего народа. Фраза *retrieve the Hebrew name* в середине хора создает восхитительный контраст с искусно и преднамеренно созданной «сумятицей» в начале; безыскусная же простота последнего раздела — *while others by thy virtue charmed* — начало которого, подобное хоралу (*canto fermo*), спели в унисон более шестидесяти хористов-альтов, произвела впечатление, слуху нашему совершенно непривычное.

³² Это не означает, впрочем, отсутствия в фуге интермедий. Бёрни лишь подчеркивает, что в них развиваются мотивы темы.

³³ Это слово во времена Бёрни имело совсем иное значение, нежели теперь. В частности, английский композитор Чарльз Ависон (Avison; 1709–1770; см. [46]) в своем трактате *An Essay on Musical Expression* пишет:

«Пассажи в музыке <...> подобны предложениям или абзацам на письме (*in writing*). [Также] термином сим иногда обозначали форшлагги (трели), или же только импровизируемые украшения (*extempore flourishing*). Но <...> первое определение строже и точнее соответствует его первоначальному значению <...>» [8, V].

³⁴ Vaux-hall (Vauxhall) Gardens, Ranelagh (Ranelagh, Ranleigh) Gardens — популярные места общественных увеселений в Лондоне.

³⁵ Слово *combination* употреблялось в значении контрапунктического сочетания двух или нескольких мелодий. У Ависона оно встречается в статье, разъясняющей значение термина «гармония»:

«Гармония есть способ соотнесения (*ranging*) двух или более музыкальных звуков, *пребывающих в согласии (concording)*, то есть приятное их *слияние* в нескольких голосах, что поют или играют вместе. Стало быть, как связанная последовательность единичных музыкальных звуков образует *мелодию*, так и связанное *сочетание (combination)* [мелодий] сих образует *гармонию*» [ibid., IV]. В данном контексте Бёрни употребляет термины *passage* и *combination* как оппозицию в широком смысле: мелодия — гармония, одноголосие — многоголосие.

И конечно, мощь, с которой та же тема была исполнена другими [хоровыми] партиями по отдельности, а равно и оригинальность сопровождения, и сила всего ансамбля в целом, умножаемая постоянным участием тромбонов — когда задействован каждый голос и каждый инструмент, — все это должно было изумить новизною впечатлений не только несведущих любителей музыки, но также ученых и опытных музыкантов.

ЧЕТВЕРТЫЙ ГОБОЙНЫЙ КОНЦЕРТ³⁶

В юности я получал такое удовольствие от всех шести восхитительных концертов, в числе которых и этот, что, не слышавши их много лет, возрадовался весьма, увидев два из них в программе фестиваля, и еще более того — когда их услышал, ибо нашел, что они ничуть не потеряли для меня притягательности.

Заявить, что никогда дотеле они не исполнялись столь удачно, даже под управлением самого автора, — значит сказать очень мало, ибо никогда ему не доводилось руководить оркестром столь многочисленным и хорошо организованным. В самом деле, сила хорошего исполнения такова, что оно наполняет смыслом и привлекательностью [даже] музыку заурядную; сочинения же превосходные сами по себе — богатые гармонически и мелодически, написанные с выдумкой, — и подавно возвышает и возвеличивает.

Вступительная часть Четвертого концерта — яркая, смелая и энергичная, в стиле увертюры; вторая часть построена на одной из самых грациозных тем

³⁶ В период, когда во главе Оперы стояла Королевская академия [музыки], руководство, обнаружив финансы в конце сезона в состоянии лучшем, нежели обычно, решило пожертвовать вечер к выгоде оркестра. Доктор Арбутнот взялся устроить концерт, каковой оказался бы прибыльным, Гендель же — сочинить увертюру по этому случаю. Именно тогда он создал Четвертый концерт, который, сообразно поводу, по которому он был написан, называли Оркестровой Увертюрой (прим. автора).

Существовала традиция именовать *Concerti grossi* op. 3 гобойными концертами, что отражено в их изданиях 1780-х — 1790-х годов (H. Wright, ca. 1785; S. Arnold, ca. 1796); см. [22, III, 62]. Об этом говорится также в предисловии Кризандера к изданию op. 3 («Они были известны и популярны под названием гобойных концертов, каковое между тем подходит лишь некоторым из них»; см. [16, III]) и в статье Ханса Фердинанда Редлиха, специально посвященной Четвертому концерту («Шесть *Concerti grossi* для флейт, гобоев, фаготов, струнных и континуо op. 3, называемые иногда гобойными концертами, дабы отличать их от большего цикла [*Concerti grossi*] op. 6 <...>»; см. [41, 409]).

Концерт был написан Генделем в начале июня 1716 года для бенефисного представления «Амадиса Гальского», состоявшегося 20 июня (см. его анонс в [3]), хотя Бёрни во «Всеобщей истории музыки» приводит дату 13 июня [12, II, 699]).

«Когда во главе Оперы стояла Королевская академия...» — очевидно, ошибка Бёрни; Королевская академия была учреждена лишь в 1719 году. Во «Всеобщей истории музыки», в отличие от «Отчета...», Королевская академия музыки не упоминается: «Тем летом, 13 июня [1717 года] в пользу оркестра (*Instrumental Music*) представлена была опера, кою Его Величество также почтил своим покровительством и присутствием. Опера сия была — «Амадис»; возможно, именно по этому случаю Гендель сочинил свой восхитительный гобойный концерт в фа мажоре, который долгое время был известен как оркестровый концерт» [ibid.].

Сказанное историком, однако, относится лишь к Увертюре, ставшей впоследствии I частью Концерта № 4 из op. 3 (впервые опубликован около 1734 года; см. [22, III, 62]). Вероятно, именно с этим связана описка Бёрни выше в данном примечании — «Оркестровая увертюра» вместо «Оркестровый концерт». Две из трех других его частей являются оркестровыми обработками более ранних сочинений: II часть — II части клавирного концерта HWV 487; I-й раздел IV части — менуэта F-dur HWV 516a-c или V части сонаты HWV 363a-b op. 1 № 5, второй раздел той же части — менуэта F-dur HWV 517. III же часть позднее послужила основой IV части триосонаты HWV 402 op. 5 № 7 B-dur (1739) [ibid., 67–68].

среди всех, что когда-либо служили основой фуги; кроме того, музыке этой придают разнообразие и живость различные пассажи³⁷.

Третья часть — ария, приятная весьма, в темпе менуэта, *alla caccia*³⁸. В самом деле, данный раздел написан в манере, столь характерной для валторны, что кажется, будто здесь требуется [именно] этот инструмент. Четвертая часть — краткая fuga в миноре с сольными эпизодами для двух скрипок. Финал — менуэт, очень приятный, с соло фагота. Миллер³⁹ — прославленный фаготист, ныне покойный — обычно вознаграждаем был овацией во время публичных выступлений за прекрасный звук и манеру исполнения этой части. На сей раз ее играли двадцать четыре фагота, создавая впечатление единства поистине изумительного. Виолончелям же в этой пьесе весьма благоразумно поручено исполнение лишь басовой партии.

Здесь по справедливости необходимо заметить, что м-р Фишер⁴⁰ исполнил гоубойное соло в этом концерте со вкусом и мастерством поистине отменными, и, уж наверное, убедил всех слушателей, что искусство его не ограничивается исполнением [только] собственных — весьма своеобразных и незаурядных — творений⁴¹. Несомненно, одним из чудес фестиваля было то, как приятный и усладительный звук одного лишь его инструмента совершенно заполнял огромное [пространство] здания, где исполнялся сей прекрасный концерт.

Я столь подробно останавливаюсь на этом концерте, ибо это одно из самых приятных и искусных инструментальных произведений Генделя. При его жизни принято было считать его скрипичные сочинения значительно уступающими Корелли и Джеминиани — весьма несправедливо, по моему мнению. Ежели сии два великих мастера лучше Генделя разбирались в аппликатуре и ощущали «дух» своего инструмента, то должно признать, что он, со своей стороны, обладал неизмеримо бóльшим пылом и изобретательностью, чем любой из них.

Корелли — от природы изящный, соразмерный и утонченный — был, однако, робок; Джеминиани же — более смелому, изобретательному и страстному — частенько недоставало [чувства] ритма и мелодического [дара]. В самом деле, музыка его столь нескладна (*little phrased*), что молодой исполнитель, играющий второстепенную партию, ежели собьется, то уж ни за что не сможет вступить вновь; тогда как у Корелли мелодия столь выверенна,

³⁷ Части, обозначаемые Бёрни как «вступительная» и «вторая», вместе составляют французскую увертюру (то есть трехчастную форму, где после фуги следует повтор первого раздела) — о ней уже шла речь в предыдущем примечании. Увертюру целиком сейчас принято считать I частью Концерта. Если же следовать логике Бёрни, то получается пять частей — исходя из того, что Увертюра включает два контрастных раздела (*movements*).

³⁸ Английский композитор Томас Басби (*Busby*; 1754–1838; см. [31]) в своем «Теоретическом и практическом музыкальном словаре...» дает такое пояснение данному термину: «Это словосочетание пишут в начале пьес — все равно, вокальных или инструментальных, — подражающих музыке егерей; оно означает, что их следует исполнять в духе охотничьей музыки» [14, 13].

³⁹ Речь идет о Джоне Миллере (ум. 1770; см. [25, X, 231]), которого Бёрни во «Всеобщей истории музыки» называет лучшим фаготистом, какого он только знал [12, II, 1012].

⁴⁰ Иоганн Кристиан Фишер (*Fischer*; 1733–1800) — знаменитый немецкий гобоист, с 1768 года живший и работавший в Англии (см. [32]).

⁴¹ Перу Фишера принадлежат гоубойные концерты и камерные произведения.

О его музыке Бёрни писал: «Фишер, несомненно, сочинял для себя, в манере столь новой и причудливой, что за изобретательность, а равно и за [красоту] звука, вкус, выразительность и мастерство исполнения, пьесы его всегда считались гвоздем программы и воспринимались слушателями с подобающим восхищением» [12, II, 1018].

что количество тактов [в каждом построении], подобно числу стоп в поэзии, одинаково и согласуется [одно с другим], так что и неопытный исполнитель со слухом сносным, ежели потеряется, то снова присоединится [к остальным] без особых затруднений⁴².

Каждый из сих трех достойных восхищения авторов, в течение столь долгого времени радовавших слух англичан, обладает, безусловно, собственными характером и манерой письма, совершенно отличными друг от друга; все они, без сомнения, выиграли бы от исполнения таким оркестром, как сей недавно созванный, — но Гендель в наибольшей степени, ибо богатство его воображения, смелые замыслы, насыщенная гармония и контрасты, коими изобилуют его сочинения, требуют для [своего] раскрытия и выявления средств более мощных, нежели спокойные напевы Корелли или бурные излияния чувств Джеминиани.

Гендель играет с оркестром, извлекая множество неожиданных выгод, в коих ни Корелли, ни Джеминиани никогда не испытывали ни малейшей нужды, и даже не имели о них представления. Сочиняя в течение долгого времени для певцов и оперного оркестра, он, безусловно, приобрел более опыта и знаний о возможностях [инструментов], нежели любой из сих превосходных скрипачей; так что, полагая их гении равными, ему следует отдать пальму первенства, учтя названные обстоятельства. Несомненно, Гендель в своих партитурах и в оркестровке всегда стремился к большим масштабам, и его грандиозные замыслы способен выразить лишь оркестр всесильный; в большинстве своем его творения в руках малочисленного ансамбля подобны палице Геркулеса или луку Улисса в руках карлика.

АНТЕМ *O SING UNTO THE LORD, ETC.*

ХОР *THE LORD SHALL REIGN FOR EVER AND EVER, ETC.*

[ИЗ ОПЕРАЦИИ «ИЗРАИЛЬ В ЕГИПТЕ»]

После антема и хора, исполненных столь же безукоризненно и прослушанных с тем же неослабным вниманием, что и прежде, на первом представлении в аббатстве,

КОРОНАЦИОННЫЙ АНТЕМ

ZADOCK THE PRIEST, AND NATHAN THE PROPHET, ETC.

завершил изысканнейшее представление сего дня, каковое, хоть и сделавшись продолжительнее за счет добавления двух концертов и двух хоров, было все же столь далеко от того, чтобы производить впечатление затянутого, что, казалось, не было ни единого слушателя, не пожалевшего об его окончании. Было бы неблагодарностью не признать, что из разнообразной программы сего дня все дополнительные пьесы отобраны были столь разумно и исполнены столь превосходно, что воздали наивысшую честь великому Музыканту, не только давшему повод к торжеству, но и обеспечившему «угощение для пира».

⁴² Достоинства и недостатки Корелли и Джеминиани обсуждаются в переписке Бёрни с преподобным Томасом Туайнингом (Twining; 1735–1804), которая подробно освещена в [15].

Фестиваль памяти Генделя.

Пятое представление.

«Мессия».

По приказу Ее Величества.

Вестминстерское аббатство,

суббота, 5 июня 1784 года

Хотя сие возвышенное творение исполнялось здесь же всего неделей ранее, в манере столь величественной и с таким совершенством, что никакая репетиция перед повтором не требовалась, всё же, дабы удовлетворить желания многих застенчивых и нерешительных любителей музыки, кои страшились толпы, ожидавшей на представлении, а равно и для сбора денег на благотворительные цели, еще одна репетиция, без сомнения, была бы назначена на пятницу — когда бы ее проведению не воспрепятствовало празднование дня рождения Его Величества⁴³, ибо не было сомнений, что в сем событии примет участие бóльшая часть музыкантов и публики.

Посетители сего представления в аббатстве принадлежали, по всей видимости, к слоям общества более высоким, нежели приходившие сюда до сих пор, и потому, невзирая на то, что толпа была несколько меньше, чем на предыдущем представлении упомянутой оратории, выглядела она еще более ослепительно. В самом деле, зрелище поражало взгляд своим великолепием, музыка же была так сладкозвучна и так ласкала слух, что тем, кто не присутствовал [на представлении], трудно [лишь] по описанию составить правильное о нем понятие — увидеть его мысленным взором и вообразить звучание. Каждый из присутствовавших имел возможность полностью занять оба [органа] чувств, что доставляют нам изысканнейшие из удовольствий; ибо именно зрение и слух дают рассудку пищу и обогащают ум.

Хор *Lift up your heads, O ye gates* [на сей раз] исполнялся иначе, что заслуживает упоминания. В прошлый раз в диалоге разных групп хора участвовали все хористы, принадлежащие к каждой партии; сегодня же — дабы усилить контраст [полного хора и его групп] — лишь по три корифея, вплоть до тридцать третьего такта, когда весь хор, [расположенный] по обе стороны сцены, поддерживаемый всеми инструментами, возгласил: *He is the king of glory*. Это произвело поистине восхитительное впечатление и тронуло до слез некоторых исполнителей. Несомненно, ежели судить по полноте удовольствия, выразившегося на лицах всех присутствовавших, впечатление это было глубоким, и возникло оно не только [у выступавших] на сцене.

Еще одно новое сильное впечатление произвело сегодня исполнение *Hallelujah* и заключительного хора *Worthy is the Lamb* с тромбонами, не исползовавшимися в сих хорах в прошлый раз.

На первом представлении «Мессии» Его Величество высказал графу Сандвичу желание послушать поистине величественнейший из всех хоров — *Allelujah! for the Lord God omnipotent reigneth* — еще раз; о сем милостивом изволении Его Светлость известил [музыкантов] на сцене взмахом своего жезла. Нынче же, на втором исполнении сей несравненной оратории, Его Величество соблаговолил лично подать знак — легким движением правой руки, в которой держал

⁴³ Георгу III, родившемуся 4 июня 1738 года, исполнилось тридцать шесть лет.

либретто — к повторению не только названного хора, но и заключительного из последней части, чем привел в восторг всех своих подданных, там присутствовавших; наверное, никогда до того ни один государь в мире не доставлял столько радости подданным своим монаршим волеизъявлением.

Так завершилось пятое и последнее представление сего достопамятного торжества; столь велико и истинно было удовольствие, полученное публикой, что те, кто посетил все пять концертов, казалось, более других сожалели об его окончании. Остается, однако, надежда, что подобное представление устроимо будет ежегодно, под покровительством Их Величеств, тем же руководством в пользу Музыкального фонда⁴⁴.

План еще не вполне продуман; однако утверждаю авторитетно, что Их Величества любезно удостоили Общество сие и благотворительную организацию своего королевского патроната и попечительства; что знатные господа и баронеты, столь превосходно управлявшие прошедшим фестивалем, соблаговолили стать особыми покровителями сей организации, приняв должности почетного президента и вице-президентов Общества; и что разрабатывается [проект] ежегодного широкомасштабного представления, на котором избранные фрагменты сочинений бессмертного Генделя, ныне освященные временем, разумом, наукой и всеобщим одобрением, будут исполняться в манере столь совершенной и величественной, сколь это возможно.

Эти сведения, вероятно, несколько умерят отчаяние тех любителей музыки, кто полагал, что жажду прекрасного, порожденную прошедшими грандиозными и изысканными представлениями, им никогда уж более не утолить, — расценивая стечение благоприятных обстоятельств, приведших такую публику на такие представления, как совершенно недостижимое никакими материальными затратами и неподвластное случаю.

В самом деле, впечатления от прошедших концертов столь сильно превосходили таковые от выступлений оркестров, ранее всегда считавшихся самыми значительными, что многим из оркестрантов Оперы, после участия в двух субботних фестивальных представлениях в аббатстве, вечерами [во время спектаклей] казалось, что половина их собратьев отсутствует, другая же — предается сну.

И хотя могут, вероятно, существовать разные мнения касательно того, какие именно фрагменты сочинений каждого дня более всего достойны восхищения, равно как и о выступлениях отдельно взятых музыкантов, — однако эффекты и совершенство целого, выверенность движений сего музыкального легиона, весомость и достоинство, которые он придавал каждому ходу мелодии

⁴⁴ Все доходы от концертов фестиваля были переданы Обществу музыкантов (Society of Musicians) — благотворительной организации, созданной в 1738 году с целью помочь пожилым и больным музыкантам и семьям. Основателями Общества стали знаменитые в то время музыканты: скрипач и композитор, ученик Джеминиани Майкла Кристиана Фестинга (Festing; 1705–1752; см. [21]), немецкий флейтист и композитор Карл Фридрих Вайдман (Weidman; нач. XVIII в. — 1782?; см. [19]), с 1720-х годов работавший в Англии, и гобоист Томас Винсент (Vincent; ок. 1720–1783, см. [28]). В Общество, в числе прочих, входили Томас Арн, Уильям Бойс, Генри Кэри, Иоганн Кристоф Пепуш, Георг Фридрих Гендель. Кроме ежегодных взносов членов Общества, источником дохода служили ежегодные благотворительные концерты, на которых в первые годы существования организации звучала в основном музыка Генделя: «Празднество Александра» (1739), «Ацис и Галатея» (1740), «Праздник на Парнасе» (1741), «Мессия» (1743). В 1790 году хартией Георга III Общество стало именоваться Королевским обществом музыкантов Великобритании (Royal Society of Musicians of Great Britain; см. [42]).

и контрапунктическому сочетанию, может оспаривать либо полный невежда, либо человек изумительно бесчувственный.

Если же, помимо таковых, найдутся люди, кои из желания казаться более тонко чувствующими и щепетильными в выводах, чем все прочие, не расположены оценить по справедливости сии представления, то их, несомненно, следует спросить, что же есть, в таком случае, хорошая музыка и хорошее исполнение, ежели то, что производит подобной [силы] впечатление, не заслуживает сего названия? Да будет позволено нам, по крайней мере, прежде узреть тот образец наивысшего совершенства, ради которого мы, отринув чувствительность, предадимся нещадной суровости беспринципных критиков, объявивших войну не только справедливости, истине и хорошему вкусу, но и собственным удовольствиям.

Преисполненный желанием узнать, что думают о сих представлениях рассудительные иностранцы, в особенности итальянцы, привычные к хорошей музыке в своих церквах, а равно и в театрах, я обратился к графу Бенинказа⁴⁵ — знатному венецианцу, находившемуся в то время в Лондоне и посетившему представление «Мессии» в Вестминстерском аббатстве, — за сведениями касательно того, можно ли сравнить величину и совершенство данного состава с теми, что ему когда-либо приходилось слышать у себя на родине, или же с теми, о коих история либо предание сохранили память.

Когда об этом впервые зашла речь в беседе (*viva voce*), мы не располагали достаточным временем для обсуждения сего предмета, поэтому синьор Бенинказа был столь любезен, что удостоил меня письмом, коего фрагмент я, до его отъезда, испросил у него разрешения предложить вниманию читателей⁴⁶. Оно тем более лестно будет для вдохновителей и исполнителей сего грандиозного плана, что граф — истинный ценитель музыки, слушающий, читающий, размышляющий и пишущий на эту тему с чувством и умом, делающими честь в равной мере ему самому и названному искусству⁴⁷.

Лондон, 7 июня 1784 года

Дорогой сэр!

Фестиваль памяти Генделя, прошедший в Лондоне в мае-июне 1784 года, есть одно из тех событий, кои всякий поборник человечности может [лишь] почитать и превозносить как делающие честь

⁴⁵ Бартоломео Бенинказа (Benincasa; 1746–1816) — итальянский писатель и либреттист. Родился в Модене, в молодости жил в Вене в качестве наставника детей посла Модены Монтекуколи. В 1780 году переехал в Венецию, где посвятил себя занятиям литературой. В 1784 году написал либретто для оперы Франческо Бьянки (Bianchi; 1752–1810) «Перебежчик» (*Il disertore*), а в 1788 году в соавторстве с Джустинианой Уинн — роман *Les Morlacques*. С 1791 по 1793 год жил в Лондоне в качестве наставника сына леди Крэвен. На склоне лет, вернувшись в Италию, увлекся идеями ризорджименто; примкнув к патриотическому движению, стал заниматься публицистикой. См. о нем [7, 343–344].

⁴⁶ Письмо графа Бенинказа написано по-французски; Бёрни приводит оригинал, сопроводив его своим переводом на английский.

⁴⁷ См. третий том «Очерков о музыке» (*Essai sur la Musique*), Париж, 1780, in quarto, — он содержит множество статей об итальянских композиторах и певцах, коими граф Бенинказа снабдил составителя, и в коих явлены истинный вкус, тонкость чувств и воодушевление (прим. автора).

Бёрни имеет в виду четырехтомный труд *Essai sur la musique ancienne et moderne* («Очерки о музыке старой и новой»), составленный французским композитором и историком музыки Жаном Бенжаменом де Ла Бордом (La Borde; Laborde; 1734–1794) с использованием, в том числе, материалов других авторов (однако без указания последних) — см. [33].

всему людскому роду. К счастью для Вас, сэр, поборник человечности в названном смысле должен быть в особой мере другом англичан. Лишь ваш великий и весьма уважаемый народ способен затевать и осуществлять подобные предприятия, коих пышность и великолепие переносят нас в героические времена.

Как истый итальянец, коему собственная впечатлительность досаждала, ежели ей не давать выхода, я не могу хранить молчание — но не могу и найти подходящих слов, чтобы высказать Вам, сколь огромно мое уважение к [сему] замыслу и как меня поразило величие его свершения.

Почтить таким образом память автора, хоть и иностранца, столь многим себя отметившего в божественном искусстве музыки, автора, чьей заслугой стало освоение целины и засевание ее нетленными семенами учености и гения — каковы, впрочем, время и предел, что природа положила нашему [земному] существованию, не позволили ему увидеть возросшими до их нынешнего совершенства, — есть событие почетнейшее для народа, столь согласно и бескорыстно чтящего скромное и безмолвное достоинство великого смертного, коего нет [с нами] более. Увы! Отчего тень его не витала вокруг портрета, наслаждаясь триумфом?⁴⁸

Долго будет стоять пред моим [мысленным] взором тот прекрасный храм, чьи стрельчатые своды возносятся к небесам, то великое множество самых прекрасных и состоятельных обитателей первого города мира, приковывающее взгляд зрелище королевской семьи, чья красота очаровывает, а любезность пленяет взоры и сердца, и огромная сцена, какой не бывало еще на земле — из-за ее восхитительного расположения казалось, будто она, как и сама музыка, спускается с небес.

Вотще я терзал свою память в поисках какого-либо праздника, напоминающего сие, будь то правда или вымысел. Быть может, вавилоняне огулаемы были множеством труб, колоколов, арф и барабанов⁴⁹, когда [по городу] проезжал царь Навуходоносор⁵⁰, со всей своею азиатской пышностию; возможно, мудрый царь Соломон, всяческими благами [одаренный] в изобилии, заставлял своды храма оглашаться [звуками] неисчислимых медных тарелок, пастушеских флейт и бронзовых треугольников.

Однако я уверен, что никогда доселе — с тех пор как впервые явлены были неисчерпаемые богатства и разнообразие гармонии, — не собирались вместе свыше пятисот музыкантов; но что еще более

⁴⁸ Портрет Генделя был помещен перед сценой (прим. автора).

⁴⁹ Здесь Бёрни допустил неточность в переводе с французского: в оригинале письма говорится о площадях (places) Вавилона, оглашаемых музыкой, а не о его жителях. Кроме того, в письме графа Бенинказа всего три наименования инструментов — *trompettes*, *tymbales* и *guitarres* (именно в такой орфографии). Впрочем, они явно условны, то есть обозначают, в широком смысле, духовые, ударные и струнные, что и передано в вольном переводе Бёрни.

⁵⁰ Здесь французский оригинал письма передан с ошибкой или опечаткой: «<...> lorsque la bonne bête du roi Nabuchodonosor les traversoit <...>», которую Бёрни слаживает: «<...> when the good king Nabuchodonosor visited them <...>». Такой вариант, впрочем, вызывает неменьшее недоумение, ибо эпитет «good» («добрый», «добродетельный») совершенно несовместим с библейским образом царя Навуходоносора II, разрушившего Иерусалим.

необычайно — их многочисленность не стала помехой точности и совершенству исполнения.

Никто не осведомлен о музыкальных празднествах Италии лучше, нежели Вы сами, сэръ. Но среди самых великолепных из них при дворах Флоренции, Феррары, Пармы и Неаполя за последние два столетия нет ни единого, что по численности [музыкантов] было бы равно представлению в Вестминстерском аббатстве.

Вы изволили задать мне вопрос, не было ли в Венеции, во все времена славившейся пышностью публичных представлений, в недавнее время какого-нибудь музыкального события, по великолепию сравнимого с фестивалем памяти Генделя.

И я откровенно признаюсь Вам, что мы не можем похвастать ничем подобным. В самом деле, я убежден, что необходимо около миллиона жителей — имеющих столь же великую страсть к музыке, как нынешние лондонцы, — дабы обеспечить более пяти сотен профессиональных музыкантов. Следовательно, какими бы музыкальными дарованиями ни обладали итальянцы, не имея городов столь многонаселенных, мы не можем собрать толикое множество музыкантов-профессионалов, не созывая их из разных стран и столиц⁵¹.

Однако венецианцы с гордостью хранят память о следующих событиях: во время пребывания в Венеции в 1782 году Их Светлейших Высочеств графа и графини Северных⁵² республика для их развлечения устроила несколько роскошных празднеств; любопытное и весьма точное описание последних, коему придают разнообразие национальные детали⁵³, опубликовала одна английская леди, живущая в Венеции⁵⁴. Среди прочего, представлена была кантата, сочиненная неаполитанцем Мортеллари и исполненная сотней музыкантов — мужчин и женщин. Также в честь высоких гостей даны были

⁵¹ Хотя более пятисот музыкантов участвовали в представлении «Мессии» на фестивале памяти Генделя, число их в нашей стране в настоящее время столь значительно, что возможно было бы обеспечить столько же для другой половины аббатства, будь в этом надобность — во главе с Джардини, Бартлемоном, Саломоном или другими (прим. автора).

Феличе Джардини (Giardini; 1716–1796; см. [27]) — итальянский скрипач и композитор, работавший в Англии с 1751 по 1784 год и в начале 1790-х. Как сообщает Бёрни, Джардини принадлежала скрипка Корелли [12, II, 223]. Забавный анекдот о Джардини, его скрипке и некоем эксцентричном аристократе рассказывает Томас Басби (см. [13, 172–173]).

Франсуа-Ипполит Бартлемон (Barthélemon; 1741–1808; см. [50]) — французский скрипач и композитор, работавший в Лондоне с 1764 года.

Иоганн Петер Саломон (Salomon; 1745–1815 см. [49]) — немецкий скрипач, композитор и импресарио; с 1781 года жил и работал в Лондоне.

⁵² Под псевдонимом графа и графини Северных (du Nord) по Европе путешествовали инкогнито наследник русского престола великий князь Павел Петрович (будущий Павел I) и его супруга великая княгиня Мария Федоровна. Они находились в Венеции с 18 по 25 января 1782 года. О некоторых событиях этого визита см. [2, 99–102].

⁵³ Здесь Бёрни вновь не вполне точен, переводя *detail* (деталь, подробность — фр.) как *anecdote* (забавный случай, эпизод — англ.).

⁵⁴ Джустиниана Уинн (Wynne), графиня Орсини-Розенберг (Orsini-Rosenberg; 1737–1791) — писательница англо-венецианского происхождения, вдова австрийского посла в Венеции графа Филиппа Йозефа Орсини-Розенберга. Бенинказа имеет в виду ее письмо на французском языке, адресованное брату, Ричарду Уинну, жившему в Лондоне (*Du séjour des comtes du Nord à Venise en Janvier MDCCLXXXII: Lettre de Mme la comtesse Douairière des Ursins, et Rosenberg à Mr. Richard Wynne, son frère, à Londres*), где оно и было издано в том же, 1782 году.

концерт и бал в театре Сан-Бенедетто. Ансамбль музыкантов, одетых в богатые ливреи, числом превышал сотню и произвел прекрасное впечатление.

Но самым необычайным событием было увеселение, устроенное для нынешнего императора⁵⁵ по его первом приезде в Италию — представление столь же выдающееся, сколь и лондонское. Были собраны все девушки из четырех консерваторий, или школ музыки, способные петь и играть. Синьор Бертони, *maestro di Capella* одной из сих консерваторий⁵⁶, сочинил по этому случаю кантату⁵⁷; в огромном зале палаццо Реццонико был собран ансамбль из ста двадцати девушек, одетых в одинаковые — скромные и изящные — наряды.

Все партии — инструментальные и вокальные, включая контрабасы и духовые, тенора и басы, — поручены были девичьим рукам и голосам. И не было меж ними ни единого мужа, за вычетом композитора, молча их слушавшего. Это правда, что число их кажется весьма небольшим рядом с пятью сотнями, но необычайность такого собрания Сирен и сложность его организации разве не прибавляют ему ценности и значительности? Двадцать золотых слитков могут быть бесконечно ценнее ста слитков серебряных; так и в настоящем случае, думается, есть качественная разница, уравнивающая эти два числа. И Вы, сэр, надеюсь, не станете отрицать, что в музицировании сотня девушек может составить достойную конкуренцию пятистам мужам.

Прошу Вас также принять во внимание отменную стройность их исполнения, что особенно примечательно, учитывая их живость, перебранки, недавнее знакомство друг с другом, отсутствие опыта и всегдашнюю ревность между соперничающими школами. Заметьте также, что подобный ансамбль, независимо от его музыкальных достоинств, весьма примечателен, и что очарование пола не уступает самым сильным эффектам.

Вот и все, дорогой друг, что память моя в настоящее время способна предоставить в ответ на Ваши вопросы; но, поскольку я

⁵⁵ Речь идет об Иосифе II (1741–1790), который был избран императором в 1765 году.

⁵⁶ Фердинандо Бертони (Bertoni; 1725–1813; см. [29]) — итальянский композитор, ученик падре Мартини. Автор ок. 50 опер, духовной музыки, инструментальных сочинений. Руководил хором *Ospedale dei Mendicanti* (с 1753 года). После смерти Галуппи в 1785 году стал *maestro di capella* собора Сан-Марко в Венеции. Бёрни писал о нем: «Хотя изобретательность этого мастера и не слишком велика, его мелодии изящны и привлекательны; и хотя он, вероятно, никогда не обладал достаточной одаренностью и пылом, чтобы достичь высшего, зато он всегда естествен, правилен и рассудителен, часто приятен, а временами жизнерадостен» [12, II, 890]. «Немногие мастера владеют техникой своего ремесла лучше, нежели сей достойный профессионал: его мелодии плавны и грациозны, хоть обычно и не отличаются новизной; голоса [в его партитурах] написаны ясно и хорошо продуманы; его контрапункт безукоризненно правилен. Но временами тихая безмятежность его музыки доходит до апатичности. В самом деле, он по природе столь бесстрастен и незлобив, что его друг Паккьеротти не в силах был побудить его предпринять какие бы то ни было хлопоты или энергичные действия в вопросах профессиональных. Ежели что-то шло не так, это столь же мало его задевало, сколь мало радовало преуспевание. И сей единый дух спокойствия наполняет все его сочинения; они умиротворяют и доставляют удовольствие изяществом и легкостью, но не способны привести слушателей в волнение бурными страстями» [ibid., 911].

⁵⁷ Исполнение кантаты Бертони *La reggia di Calipso* («Дворец Калипсо») состоялось в палаццо Реццонико 15 июля 1769 года (см. [29, 469]).

нахожусь сейчас далеко от мест, где все это происходило, а Вы не оставили мне времени чтобы раздобыть более надежные сведения в письменном виде, то я не отвечаю за точность своего рассказа.

Я, впрочем, с величайшим удовольствием пользуюсь возможностью засвидетельствовать свое почтение и уверить Вас в том, что почитаю за честь, сэръ, быть Вашим покорным слугою и другом.

Граф Бенинказа

Сборы, полученные от пяти представлений фестиваля:

Выручено	Фунты стерлингов	Шиллинги	Пенсы
За первое представление в Вестминстерском аббатстве в среду, 6 мая 1784 года	2966	5	0
За второе представление в Пантеоне в четверг, 27 мая 1784 года	1690	10	0
За третье представление в [Вестминстерском] аббатстве в субботу, 29 мая 1784 года	2626	1	0
За четвертое представление в четверг, 3 июня 1784 года	1603	7	0
За пятое представление в субботу, 5 июня 1784 года	2117	17	0
За три [открытые] репетиции в Вестминстерском аббатстве и в Пантеоне	944	17	10
Его Величества всемилостивейший дар	525	0	0
От продажи печатных книжек со словами	262	15	0
Итого	12736	12	10

Расходы на выплаты и благотворительные цели:

Выплачено	Фунты стерлингов	Шиллинги	Пенсы
М-ру Джеймсу Уайатту, за строительство в аббатстве и Пантеоне	1969	12	0
М-ру Эшли, для расчетов с музыкантами	1976	17	0
Арендная плата и освещение Пантеона	156	16	0
За размещение объявлений в городских и сельских газетах	236	19	0
За печатание книжек со словами	289	2	0
Привратникам	102	1	6
За использование органа	100	0	0
Высшим и низшим чинам полиции	100	5	0
Чаевые	167	5	0
Печатание билетов, чеканка медалей, за чертежи, постовым, швейцарам, разное	351	8	10
Обществу музыкантов-инвалидов	6000	0	0

Вестминстерскому госпиталю ⁵⁸	1000	0	0
Редмонду Симпсону, помощнику казначея, для последующих расчетов	286	6	6
Итого, исключая ошибки	12736	12	10

Редмонд Симпсон⁵⁹

ПРИЛОЖЕНИЕ

Размер суммы, вырученной в течение столь краткого времени за [исполнение] сочинений одного единственного композитора — притом через столько лет после его кончины, когда почти не осталось в живых его друзей и знакомых, чья заинтересованность могла бы повлиять на ситуацию, — может считаться одним из проявлений *чудесной силы* музыки в наши дни.

И поскольку основная часть дохода от представлений фестиваля пожалована Фонду помощи музыкантам-инвалидам и их семьям (*Fund for the support of Decayed Musicians and their Families*), что может возбудить любопытство относительно сущности, размера и пользы сей организации и ее прав на щедрость столь значительную, я помещаю здесь фрагмент устава Общества, сопроводив его некоторыми размышлениями касательно его дальнейшего преуспеяния и целей.

Выдержка из Правил и Постановлений Фонда помощи музыкантам-инвалидам и их семьям

8 мая 1738 года

«Поскольку в начале прошлого месяца была начата подписка на пожертвования с целью учреждения Фонда помощи музыкантам-инвалидам и их семьям, каковая подписка прошла с необычайным успехом, подписчики провели два общих собрания, дабы сформировать постоянное Общество под названием “Общество музыкантов”, и избрали на текущий год двенадцать управляющих, а также приняли следующие постановления.

1. Каждый подписчик сей благотворительной организации будет платить не менее полукроны ежеквартально; первый взнос должен быть сделан не позднее предстоящего Иванова дня (*Midsummer-day*)⁶⁰;
2. Ежегодно, в воскресенье перед Ивановым днем, будет проводиться общее собрание упомянутых подписчиков для проверки счетов и избрания

⁵⁸ Вестминстерский госпиталь, основанный в 1719 году, стал первым в Лондоне благотворительным лечебным учреждением; подобно Фонду поддержки музыкантов-инвалидов, он существовал за счет подписных взносов и пожертвований.

⁵⁹ Сэру Уоткину Уильямсу Уинну, взявшему на себя бремя трудной и хлопотливой должности казначея и обязанному, по долгу службы, получать и расходовать суммы денег, достаточные, чтобы занять работой штат солидной банковской конторы, оказал неоценимую поддержку м-р Симпсон, маститый профессионал, не менее известный своим мастерством и неподкупной честностью, нежели разнообразной деятельностью, служащей ко преуспеянию Фонда и чести его профессии (прим. автора).

Редмонд Симпсон (Simpson; ок. 1730—1787) — гобоист и литаврист, член Королевского общества музыкантов. Играл в оркестре театра Ковент-Гарден, а также в камерном ансамбле королевы Шарлотты. На Фестивале памяти Генделя был ассистентом главного дирижера и организатора концертов Джоа Бейтса (см: [25, XIV, 94–95]).

⁶⁰ С 1766 года все новоизбранные члены [Общества] обязаны были платить [уже] не по десять, а по двадцать шиллингов в год. И тогда вступившие [в Общество] ранее практически единогласно решили платить столько же (прим. автора).

Иванов день (День летнего солнцестояния) — 24 июня.

- путем голосования двенадцати управляющих; упомянутые управляющие, или же любые пятеро из них, будут уполномочены собирать все средства, скопленные на благотворительные цели, и передавать их так скоро, как возможно в руки м-ру Эндрю Драммонду, банкиру⁶¹, на счет и в распоряжение Общества, дабы они оставались там до тех пор, пока сумма не будет достаточной для внесения под процентную ставку в какой-либо фонд, гарантированный парламентом.
3. Упомянутые управляющие, или же любые пятеро из них, уполномочены будут обращаться к м-ру Эндрю Драммонду за суммами, необходимыми на благотворительность, и (с теми ограничениями, каковые Общество сочтет нужным установить) распоряжаться ими, ведя строгий отчет, доступный по требованию любому подписчику.
 4. Ни одно лицо (а равно и члены его семьи), не будучи профессиональным музыкантом, а также не являясь подписчиком этой благотворительной организации в продолжение, по меньшей мере, одного года, не получит пособия от Фонда; и упомянутое лицо должно будет предъявить свидетельство, заверенное десятью подписчиками, не состоящими в должности управляющих, что оно таковым является, прежде чем получит право на какую-либо помощь упомянутого Фонда;
 5. Ни один человек, не имеющий семьи, не будет получать от Фонда более десяти шиллингов в неделю, кроме как в случае болезни — пособие для оплаты консультации врача и лекарств по усмотрению [действующих] на тот момент управляющих.
 6. Вдовам музыкантов (бывших подписчиками Фонда), испытывающим нужду, полагается содержание, не превышающее семи шиллингов в неделю; однако упомянутое содержание прекращается в случае повторного замужества.
 7. [Фонд] будет заботиться о детях музыкантов (которые были его подписчиками), оставшихся без опеки.
 8. Пособие, не превышающее пяти фунтов стерлингов, будет выплачиваться на похороны всякому музыканту (бывшему подписчиком Фонда), который умер, не оставив достаточных средств для оплаты издержек на благопристойное погребение, — при условии, что он оставался подписчиком этой благотворительной организации до самой своей кончины.
 9. Каждое первое воскресенье месяца будут проходить собрания управляющих с целью очередного распределения [средств] благотворительной организации — в таверне Cardigan-head возле Чаринг-Кросса или в любом другом месте по соглашению [действующих] на тот момент управляющих; на сих собраниях управляющие уполномочены будут принимать в подписчики Фонда лиц, о которых они рассудят, что те, *скорее всего*, не станут в ближайшее время его подопечными; и никто не может быть принят подписчиком без одобрения упомянутыми управляющими либо большинством из них.

⁶¹ Эндрю Драммонд (Drummond; 1688–1769) — основатель Драммондс-Банка (1717), бывшего в собственности семьи Драммондов вплоть до 1924 года. В описываемую эпоху он, очевидно, имел безупречную репутацию — в числе его вкладчиков были сам король Георг III и члены королевской семьи.

10. На проведение упомянутых ежемесячных собраний управляющим не будут выделяться никакие средства, и все эти собрания будут проводиться за их собственный счет.
11. Все подписчики, являющиеся профессиональными музыкантами, будут платить свои взносы управляющим в руки (либо препоручат это делать [другим лицам от своего имени]) на любом из упомянутых ежемесячных собраний; пожертвования же от тех, кто не является профессиональным музыкантом, будет собирать специально назначенное лицо (с годовым окладом в пять фунтов стерлингов)⁶².
12. В случае, если подписчик в течение трех кварталов пренебрегает уплатой взносов, он и его семья навсегда теряют право на какое бы то ни было пособие от Фонда.
13. Управляющие обязаны созвать общее собрание, если того потребуют любые двадцать [человек] из числа подписчиков.
14. В ситуациях, не предусмотренных вышеизложенными Правилами, [действующие] на тот момент управляющие уполномочены самостоятельно принимать решения сообразно возникающей необходимости; однако они обязаны докладывать обо всех подобных решениях на следующем общем собрании, дабы те были утверждены⁶³.

В 1739 году было заключено соглашение с Корпорацией сыновей духовенства⁶⁴, по которому Общество взялось обеспечивать ансамбль из своих подписчиков для двух ежегодных представлений в соборе Св. Павла за вознаграждение в пятьдесят фунтов стерлингов, каковое Корпорация обязалась выплачивать Обществу каждый год; эта сумма всегда направлялась в Фонд и предназначалась на благотворительные цели.

Сверх колеблющихся и подверженных воле случая доходов от подписных взносов и бенефисов, Общество удостоилось нескольких пожертвований по завещаниям, о которых рассказано далее.

В 1758 году м-р Клаудио Роджере (Rojere), подписчик-музыкант, завещал Фонду сто фунтов стерлингов; в 1760 году м-р Бойс Уолдрон (Waldron), также музыкант, оставил Фонду пятьдесят фунтов; в 1782 году Джеймс Матиас (Mathias), купец, почетный подписчик⁶⁵ — такую же сумму.

⁶² В 1751 году годовой оклад сборщика [пожертвований] был увеличен до 25 фунтов стерлингов (прим. автора).

⁶³ Поскольку строжайшая экономия была совершенно необходима на начальном этапе существования Фонда, сии основополагающие правила, какими бы односторонними и противоречивыми они ни казались сейчас, были, вероятно, лучшими из тех, что можно было [в то время] придумать и принять; теперь же капитал Фонда стал столь значителен, а виды на будущее столь многообещающи, что правила, без сомнения, требуют скорейшего пересмотра и расширения (прим. автора).

⁶⁴ Корпорация сыновей духовенства — благотворительная организация, основанная в 1655 году священнослужителями и коммерсантами, происходившими из семей духовенства, с целью финансовой поддержки священства англиканской церкви, страдавшего от гонений и лишений в период диктатуры Кромвеля.

⁶⁵ Сей достойный любитель (*Dilettante*), постоянный жертвователь Фонда с момента основания этой организации и до своей смерти, кроме ежегодных взносов, в качестве почетного члена [Общества] на бенефисах часто делал денежные пожертвования на благотворительные цели.

О замечательно полном, густом басы м-ра Джеймса Матиаса, [отличавшемся] широким диапазоном, долго еще будут скорбеть друзья, но особенно члены Общества Короны и Якоря

Но самое значительное наследство, какое Фонд когда-либо получал от индивидуального благотворителя, было от его великого благодетеля Георга Фридриха Генделя, оставившего Фонду тысячу фунтов⁶⁶.

Касательно этого наследства [мне] был предоставлен следующий отчет из протоколов Общества.

«Доктор Басуэлл, бывший хорист Королевской капеллы, входящий в состав бухгалтерской комиссии Общества, доложил, что капитал в тысячу двести пятьдесят четыре фунта стерлингов от сниженных выплат по консолям (Bank Annuities)⁶⁷, ныне в бухгалтерских книгах Банка Англии записанным на имя м-ра Томаса Вуда, м-ра Питера Гиллиера и м-ра Кристиана Райха, был перечислен им Джорджем Эмиендом, эсквайром, одним из душеприказчиков покойного Георга Фридриха Генделя, эсквайра, во исполнение обязательства по выплате наследства в тысячу фунтов стерлингов, оставленного упомянутым м-ром Георгом Фридрихом Генделем — [как о том сказано] в одном из добавлений к его завещанию — Обществу, именуемому *Обществом помощи музыкантам-инвалидам и их семьям*, дабы [упомянутая сумма] размещена была наивыгоднейшим образом для материального обеспечения данной благотворительной организации».

Благодаря сим пожертвованиям, а также ежеквартальным взносам членов Общества в первые годы существования этой организации и позднее, когда сумма их возросла вдвое, благодаря годовым взносам, почетным подписчикам и [ежегодным] бенефисам — с 17 июня 1739 вплоть до 20 июня 1784 года, — не считая шести тысяч фунтов стерлингов, [полученных] от руководства Фестиваля памяти Генделя, оказалось, что за сорок пять лет [своего существования] Общество не только накопило сумму, достаточную для приобретения трехпроцентных облигаций Компании южных морей⁶⁸ [номиналом] в двенадцать тысяч фунтов стерлингов, но и выплатило своим больным и нуждающимся собратьям и их семьям двадцать четыре тысячи восемьсот сорок четыре фунта шиллингов и три четверти.

и его завсегдагаи, столь долгое время им глубоко восхищавшиеся (прим. автора).

⁶⁶ Соответствующее распоряжение идет первым пунктом в четвертом (и последнем) дополнении к завещанию Генделя, сделанном 11 апреля 1759 года, за три дня до его кончины. Полный текст завещания композитора приводит Уильям Каммингс (см. [17, 66–72]).

⁶⁷ Консоль (англ. *consol*, сокр. от *consolidated annuity*) — бессрочная ценная бумага, по которой производятся периодические фиксированные платежи без погашения ее номинальной стоимости. Эта форма британских ценных бумаг была впервые выпущена в 1752 году, когда канцлером казначейства Великобритании и премьер-министром Генри Пелэмом все подлежащие погашению обязательства были конвертированы в один вид ценных бумаг, Английский консолидированный 3,5 % аннуитет. Номинальная стоимость консоли была равна ста фунтам стерлингов. В течение следующих двух столетий парламент последовательно уменьшал купонные платежи по консолям.

⁶⁸ Компания южных морей (South Sea Company) — акционерное общество, основанное в 1711 году лордом-казначеем Робертом Харли, 1-м графом Оксфордом. Функционировавшая вначале как финансовая «пирамида» и не проводившая никакой реальной коммерческой деятельности, компания потерпела крах в 1720 году, причем ее банкротство сопровождалось массовым разорением вкладчиков, общественным скандалом и судом над ее руководством и высшими чинами казначейства. После этого компания была реструктурирована и продолжила существовать до 1850 года.

И эта сумма была распределена самым честным и разумным способом:

	Фунты	Шиллинги	Пенсы
На пропитание, в месяц каждому нуждающемуся члену [Общества]	2	2	0
[Каждой нуждающейся] вдове	1	10	4
Каждому ребенку, чей отец скончался	0	10	0
На обучение [ребенка в возрасте] от пяти до восьми лет, ежеквартально	0	10	0
[На обучение ребенка в возрасте] от восьми до четырнадцати лет	0	15	0
На погребение покойного пенсионера	5	0	0

Общество с самого момента его учреждения получало поддержку не только своего руководства, но и широкой общественности, ибо оказывается, что наименьшие годовые доходы на протяжении многих лет — от подписчиков и бенефисов — превышали четыреста фунтов стерлингов, исключая лишь 1766 год, когда прибыль составила всего лишь сто тридцать четыре фунта; наибольшие же суммы, — например, в 1782-м и 1783-м годах — превысили тысячу сто фунтов.

Из этих денег ежегодно (за исключением первых двух или трех лет существования организации) расходуетея от ста двадцати до восьмисот шестидесяти шести (в 1769 году) фунтов.

	Сумма в месяц		
	Фунты	Шиллинги	Пенсы
Нынешние пенсионеры Общества			
Семь немощных и инвалидов	2	2	0
Двадцать восемь вдов	1	10	4
Одиннадцать детей[-сирот]	0	10	0

Прочие вдовы и сироты получают денежное содержание сообразно их положению и надобностям, что в целом, включая пособие на обучение детей разного возраста, в настоящее время составляет расход в шестьдесят пять фунтов шестнадцать шиллингов и восемь пенсов ежемесячно или же семьсот девяносто фунтов в год.

На ежегодных бенефисах руководителям [этой] благотворительной организации, не занятым в ансамбле, вменяется в обязанность присутствовать у разных входов и в разных помещениях театра; все дела ведутся ими самими в соответствии с предписаниями концертной комиссии (*Committee for the Concert*).

Думается, ни одна благотворительная организация не может быть свободнее от злоупотреблений, растрат и пристрастности и управляться с большим тщанием, честностью и бережливостью, имея доход столь непосредственно зависящий от деятельности и талантов ее членов. За исключением секретаря и сборщика взносов, получающих небольшое жалование, в этой организации нет более оплачиваемых должностей, так что в итоге бенефисы и взносы приносят чистую прибыль, свободную от каких-либо издержек.

М-р Майкл Кристиан Фестинг и Доктор Морис Грин⁶⁹ были во главе Общества в продолжение двенадцати или четырнадцати лет с момента его создания. По-

⁶⁹ Морис Грин (Greene; 1696–1755) — английский композитор и органист, известный в первую очередь своей духовной музыкой. Органист собора Св. Павла (1718), затем органист и композитор Королевской капеллы (1728), доктор музыки (Кембридж, 1730), капельмейстер оркестра Его величества (1735). См. [12, II, 488–489; 30].

сле их кончины другие высокопрофессиональные музыканты, уважаемые своими собратьями за честность и благородство, занимали поочередно эту должность; теперь же, благодаря огромной прибыли, полученной Фондом от прошедшего фестиваля, его капитал становится серьезным и весомым коммерческим предприятием, составляя свыше двадцати двух тысяч фунтов стерлингов в трехпроцентных ценных бумагах Компании южных морей, что составляет 678 фунтов годового дохода, кроме [прибыли от] бенефисов и подписных взносов.

Итак, стезя, коей ныне надлежит следовать управляющим [Фонда] и их помощникам, совершенно пряма и полна радости: в их власти облегчать горести и беды, насыщать голодных, одевать нагих и давать утешение старикам и больным — не тревожась притом о добывании средств [на эти цели].

[Что до] появившейся в газетах несправедливой критики касательно малых размеров денежного вознаграждения, полученного участниками фестиваля за две или три недели труда, а также за присутствие [на репетициях и концертах] — здесь самое место снять с них [управляющих. — А. Л.] обвинения в скаредности и жадности путем точного отчета об их службе и занятиях.

Разумеется, это естественно для жертвователей и друзей других благотворительных организаций — смотреть неблагосклонно на кажущуюся пристрастность по отношению к Музыкальному фонду, в ущерб всем другим учреждениям, основанным на благотворительности. Однако немногие сведения об особых правах Общества, возможно, смогут удовлетворить благоразумных, ежели и не утихомирить настойчивых, кои могут быть сами заинтересованы в праве распорядиться сборами от сего предприятия, порожденного и взлелеянного музыкой.

Нелишне будет напомнить подобным особам, что фестиваль устраивали в первую очередь вовсе не ради получения большой прибыли, а чтобы воздать почести музыкальному искусству и великому, всеми любимому мастеру. И когда еще только забрезжила надежда на осуществление сего замысла, создатели его были бы счастливы, будь кто-либо из тех, кому о нем сообщали, в силах уверить их, что план *окупит себя*.

Когда оказалось, что профессиональные музыканты, в особенности состоящие в Музыкальном фонде, готовы сделать все, что в их силах, для поддержки [замысла], и появилась вероятность, что предполагаемые представления не только покроют расходы — которые будут огромны со всех точек зрения, — но и дадут в их распоряжение некий доход, не было ничего естественнее и благоразумнее для покровителей сего предприятия, нежели подкреплять усердие исполнителей надеждой на то, что они станут благотворителями своего собственного хорошо организованного Фонда.

Однако если вспомнить, что любопытство публики в ходе предприятия все возрастало, соразмерно рвению музыкантов всех званий, добровольно предлагавших безвозмездную помощь (хотя предполагалось, что все торжество пройдет в *один день* и будет состоять [всего] из *двух представлений*), что началом фестиваля, его движущей силой и целью⁷⁰ была Музыка, и что ни в каких других науках, искусствах или профессиях мастера своего дела, сколь бы высокого ранга они ни были и сколько бы пользы ни приносили, не смогли бы, вероятно,

⁷⁰ Здесь у Бёрни аллюзия на учение о причинах Аристотеля (Aristot. Met. V, 1012b–1014a) — в том виде, как оно перешло в средневековую философию. Словосочетание *efficient and final cause* («движущая сила и цель», или — буквально — «производящая и конечная причина») есть не что иное, как точное воспроизведение латинских терминов *causa efficiens* и *causa finalis*.

столь действенно повлиять на общественность, побудив ее поддержать какое-либо другое представление, требующее столь необычайных расходов, — то нет ничего удивительного в том, что музыканты возымели желание — а их покровители его охотно удовлетворили, — дабы основная часть доходов от успеха сего достославного торжества пошла на пользу благотворительной организации, созданной единственно ради помощи их старым, больным и бедствующим собратьям, а равно их женам, детям, вдовам и сиротам, разделяющим их несчастья.

И в отношении музыкантов в целом — кои приняли участие в сем памятном торжестве — можно совершенно правдиво утверждать, что каждый видный мастер, как выступая сам, так и посещая представления, тем самым приносил жертвы во славу Генделя и ради преуспевания Общества.

Даже те, кому было заплачено, получили отнюдь не то возмещение, которое можно было бы считать хоть сколько-нибудь достаточным за многодневный отказ от занятий с учениками и других дел, дабы посещать публичные и закрытые репетиции, равно как и сами представления. В самом деле, те музыканты, что [сами] заплатили за вход на все пять концертов, — а таковых было великое множество — понесли *куда меньший* убыток. Но даже для них расход пяти гиней и потери вследствие перерыва в работе на четыре полных дня⁷¹ в такое время года должны были вызвать существенную перемену [к худшему] в делах.

Почтенные джентльмены и баронеты, удостоившие предприятие своей поддержки и руководства, мудро и великодушно отказались от почетных соблазнов — жезлов, яств, медалей и [внешней] значительности — в пользу тех, кто, не выступая, желал, однако, принять деятельное участие в происходящем; впрочем, справедливо будет сказать, что пыл последних куда сильнее любых других соображений подогревало [желание воздать] честь Генделю и [принести] прибыль любимому ими Обществу.

Совершенное бескорыстие и человечность, кои ведущие музыканты проявили, трудясь на благо сего учреждения, их попечение и их гордость [за него] с самого момента его появления более почетны, нежели [даже] их присутствие в качестве управляющих на общих и ежемесячных собраниях и трата собственных денег — сверх ежеквартальных взносов — на их проведение; бесплатные выступления на ежегодном бенефисе сей благотворительной организации, равно как и на бенефисах [Корпорации] сыновей духовенства, для пользы Общества, есть жертвы, коим подобными не могут похвастаться представители никакой другой профессии, — [и все это] единственно на содержание и помощь их болящим и несчастным собратьям и их семьям — ибо таким способом они перекадывают груз обеспечения потребностей последних с плеч общества на свои собственные.

Сент-Мартин стрит,
июль 1784 года

⁷¹ Очевидно, под «полностью потерянными днями» Бёрни подразумевает первый, третий, четвертый и пятый дни фестиваля, когда представления начинались в полдень (второе представление — в Пантеоне — было вечерним).

Список сокращений:

MT: The Musical Times

NGD: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. Ed. S. Sadie. 29 Vols. L.: Macmillan, 2001.

Использованная литература:

1. Английская лирика первой половины XVII века / Сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. А. Н. Горбунова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 347 с., илл.
2. *Антоненко Е.* К истории отношений Бальдассаре Галуппи и русского императорского двора: новые документы // Научный вестник московской консерватории. № 1, 2011. С. 92–104.
3. [Advertisement for the Benefit of the Instrumental Musick] // Daily Courant. Wednesday, June 20, 1716. Issue 4576.
4. [Advertisement for Commemoration of Handel] // Morning Herald and Daily Advertiser. Monday, May 31, 1784. Issue 1121.
5. [Advertisement for Commemoration of Handel] // Parker's General Advertiser and Morning Intelligencer. Tuesday, June 1, 1784. Issue 2353.
6. [Advertisement for Commemoration of Handel] // Morning Post and Daily Advertiser. Wednesday, June 2, 1784. Issue 3529.
7. *Arnault A. V., Jay A., Jouy E. de, Norvins J.* Biographie nouvelle des contemporains: dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui depuis la révolution française ont acquis de la célébrité... T. II. Paris : La librairie historique, 1820. 476, 2, [2] p.
8. *Avison C.* An Essay on Musical Expression... 3rd Edition. L.: Lockyer Davis, 1775. 223 p.
9. *Blanshard R. A.* Carew and Jonson // Studies in Philology. Vol. 52 № 2 (Apr. 1955). P. 195–211.
10. *Borroff E., Piéjus A.* Moreau, Jean-Baptiste. NGD. Vol. XVII. P. 103–104.
11. *Burney C.* Sketch of the Life of Handel // An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th, and June, the 3rd, and 5th, 1784, in Commemoration of Handel. L., 1784. P. 1–8, [*1–8], 9–20, [*19–24], 21–46.
12. *Burney C.* The General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period, to which is prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients. 4 Vols. Ed. F. Mercer in 2 Vols. L., 1935. 818, 1098 p.
13. *Busby T.* Concert Room and Orchestra Anecdotes of Music and Musicians. Vol. II. L.: Clementi & C, 1825. 288 p.
14. *Busby T.* A Dictionary of Music, Theoretical and Practical. To Which is Prefixed a Familiar Introduction to the First Principles of That Science. L.: Richard Phillips, 1801/R. 331 p.
15. *Careri E.* The Correspondence between Burney and Twining about Corelli and Geminiani // Music and Letters. Vol. 72, № 1 (Feb. 1991). P. 38–47.
16. *Chrysanter F.* Vorwort // G. F. Händels Werke. Instrumental-Concerte. Lieferung XXI. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1865. S. III–IV.
17. *Cummings W. H.* Handel. L.: George Bell & Sons, 1904. [9], 72 p.
18. *Dean W.* Beard, John // NGD. Vol. III. P. 19.
19. *Drummond P.* Weideman, Carl Friedrich // NGD. Vol. XXVII. P. 213–214.
20. *Fiske R.* Howard, Samuel // NGD. Vol. 11. P. 767–768.
21. *Groundsell M., Lamb E. M.* Festing, Michael Christian // NGD. Vol. VIII, P. 732–733.
22. *Händel-Handbuch.* 4 Bde. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978–85. B. I. 540 S.; B. II. 800 S.; B. III. 442 S.; B. IV. 622 S.
23. *Hicks A.* Handel, George Frideric // NGD. Vol. X. P. 747–813.

24. *Hicks A.* Handel and the Idea of the Oratorio // *The Cambridge Companion to Handel* / ed. by D. Burrows. Cambridge University Press, 1997. P. 145–163.
25. *Higfill Ph. H., Burnim K. A., Langhans E. A. (ed.)*. A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660–1800. 16 Vols. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973–94.
26. *Hogwood Chr. Randall, John* // NGD. Vol. XX. P. 818.
27. *Hogwood Chr., McVeigh S.* Giardini, Felice // NGD. Vol. IX. P. 827–828.
28. *Hogwood Chr., Page J. K.* Vincent, Thomas // NGD. Vol. XXVI. P. 650–651.
29. *Hollis G. T.* Bertoni, Ferdinando // NGD. Vol. III. P. 469–471.
30. *Johnstone H. D., Greene, Maurice* // NGD. Vol. X. P. 361–365
31. *Kassler J. C., Trost L.* Busby, Thomas // NGD. Vol. IV. P. 650.
32. *Keahey T. H.* Fischer, Johann Christian // NGD. Vol. VIII. P. 896–897
33. *La Borde J. B. F.* Essai sur la musique ancienne et moderne. 4 Tomes. T. III. Paris: Ph. D. Pierres, 1780. 702 p.
34. *Lang P. H.* George Frideric Handel. L., Toronto: Dover, 1996. 751 p.
35. *Lefkowitz M.* Masque / Jacobean (1603–25) // NGD. Vol XVI. P. 43–48.
36. *Mainwaring J.* Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel. To which is added a Catalogue of his Works, and Observations upon Them. London: R. & J. Dodsley, 1760. 208 p.
37. [Miscellanea] // Morning Herald and Daily Advertiser. Wednesday, June 2, 1784. Issue 1123.
38. *Nott K.* Sacred and Profane // MT. Vol. 136. № 1824 (Feb. 1995). P. 87–90.
39. *Powell L. F.* Willam Huggins and Tobias Smollett // *Modern Philology*, 1934, № 2. P. 179–192.
40. *Racine J.* Esther, Tragédie tirée de l'écriture sainte / Petit Bibliothèque des Théâtres. Contenant un Recueil des meilleures Pièces du Théâtre François, Tragique, Comique, Lyrique et Buffon, depuis l'origine des Spectacles en France jusqu'à nos jours. Tome XIV. Paris : Bélin, Brunet. 1787. P. 1–71.
41. *Redlich H. F.* A New «Oboe Concerto» by Handel. *Musical Times*, Vol. 97 (August 1956). P. 409–410.
42. Royal Society of Musicians of Great Britain // NGD. Vol. XXI. P. 822–823.
43. *Shaw W., Burrow D.* Gates, Bernard // NGD. Vol. IX. P. 571.
44. *Smith R.* Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought. Cambridge University Press, 1995. 484 p.
45. *Smither H. E.* A History of the Oratorio. Vol. II. The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977. xix, 393 p.
46. *Stephens N. L.* Avison, Charles // NGD. Vol. II. P. 254–256.
47. *Streatfield R. A.* Handel. L.: Methuen, 1909. xviii + 366 p.
48. *Toynbee P. J.* Dante in English Literature from Chaucer to Cary (c. 1380–1844). 2 vols. Vol. I. London: Methuen, 1909. lii+683 p.
49. *Unverricht H.* Salomon, Johann Peter // NGD. Vol. XXII. P. 172–173.
50. *Zaslav N., McVeigh S.* Barthélemon, François-Hippolyte // NGD. Vol. II. P. 783–784.



Ил. 1. Чарльз Лорэйн Смит. Воскресный концерт. 1782.

За клавиноом—Фердинандо Бертони, рядом стоит Гаспаро Паккьеротти, держа в руках ноты. Стоит у клавиноа с гобоем Иоганн Кристиан Фишер. Чарльз Бёрни на переднем плане беседует с дамой. Справа от него, возможно, его племянник Чарльз Руссо Бёрни.



Ил. 2. Джошуа Рейнолдс. Портрет Чарльза Бёрни. 1781. Лондон, Национальная портретная галерея.

Анна Лосева

ФЕСТИВАЛЬ ПАМЯТИ ГЕНДЕЛЯ НА СТРАНИЦАХ ПРЕССЫ

Знакомство с откликами на фестиваль к столетию Генделя в многочисленных английских печатных изданиях того времени может значительно дополнить представление о нем современных читателей. Газетные заметки и письма в редакцию, чьи авторы не были связаны никакими обязательствами, способны добавить разнообразных красок к величественной картине музыкального праздника государственного значения, нарисованной его официальным «летописцем». Возможностью узнать, как освещался фестиваль в современных ему периодических изданиях, мы обязаны преподобному Чарльзу Бёрни Младшему¹, собравшему обширную их коллекцию, ныне находящуюся в Британской библиотеке².



Ил. 1. Чарльз Бёрни Младший. Штриховая гравюра Уильяма Шарпа. 1821.
Лондон, Национальная портретная галерея.

¹ Чарльз Бёрни Младший (1757–1817) — сын Чарльза Бёрни от первого брака с Эстер Слип (Sleere; ок. 1725–1762). Филолог-классик, педагог и церковный деятель.

² Коллекция оцифрована и является общедоступным сетевым ресурсом;
URL: <http://resources.library.ubc.ca/fulltextlist/infopage.cfm?id=1717> (дата обращения: 01.09.2011)

Восторженные рецензии в газетах выдержаны совершенно в том же духе, что и «Отчет...». Самые горячие похвалы объявляются недостаточными. Наряду с краткими отзывами наличествуют и весьма развернутые; их авторы, как и Бёрни, кроме музыкальных впечатлений, уделяют немало внимания зрелищности интерьеров, в которых происходят события, выражая восхищение праздничным освещением Пантеона и внутренним убранством Вестминстерского аббатства — сценой, новым органом, — а также расположением хора и в особенности оркестра, «постепенно восходящего на высоту поразительную, так что некоторые [из исполнителей] оказались на одном уровне с изображениями святых, украшающими высокое окно»³. Особо отмечается взаимная вежливость слушателей, в условиях переполненности аббатства на третьем представлении по очереди уступавших друг другу сидячие места⁴. Восхищение корреспондента *Morning Herald and Daily Advertiser*⁵ вызвало оформление и качество изготовления билетов на субботнее представление «Мессии»: на них изображена на фоне Аббатства аллегория Британии — фигура женщины, восседающей на спине льва и указывающей на мавзолей с именем Генделя⁶. Автор заметки с особым энтузиазмом отмечает, что билеты «есть произведение англичан, господ Смёрка и Ховарда, которые сим шедевром несомненно превзошли самого Бартолоцци»⁷.

Но особняком среди хвалебных отзывов стоит чрезвычайно высокопарное анонимное стихотворение, написанное под впечатлением от концерта в Пантеоне. Восхищение его автора выразилось в потоке риторических вопросов и умеренном использовании метафор: *Does some sweet Sappho touch the trembling string? / Some Syren charm! or these young Ladies sing?* («Ужель сладкоголосая Сафо коснулась струн дрожащих? / Сирен то чары? — или пенье сих дам молодых?»)⁸.

Будучи без преувеличения «у всех на устах», Генделевский фестиваль сделался своеобразным эталоном, на который равнялись организаторы концертов — очевидно, в первую очередь с целью привлечения публики. Подражание фестивалю вошло в моду, а сравнение того или иного музыкального события с юбилеем Генделя стало наивысшей похвалой. К примеру, в Дублине, в театре Smock Alley оркестр, игравший песню *Charlie over the water*⁹, был, если верить сообщениям газет, столь же велик, как на Фестивале памяти Генделя¹⁰.

³ *Felix Farley's Bristol Journal*, June 5, 1784; issue 1858.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Morning Herald and Daily Advertiser*, May 28, 1784; issue 1119.

⁶ Репродукции билетов на первое, второе и третье представления Бёрни поместил в своем «Отчете...».

⁷ Франческо Бартолоцци (Bartolozzi; 1725–1815) — знаменитый итальянский гравёр, с 1764 по 1802 год живший и работавший в Лондоне.

⁸ *Public Advertiser*, June 5, 1784; issue 15609.

⁹ Правильно — *O'er the water to Charlie*; стихотворение Роберта Бёрнса (1759–1796), сочиненное им на одну из мелодий, популярных среди якобитов — сторонников Якова принца Уэльского (сына короля Якова II Стюарта от второго брака с Марией Моденской). Речь в стихотворении идет о сыне Якова, принца Уэльского — принце Карле Эдуарде Стюарте (1720–1788), которого называли «Красавчик принц Чарли» — *Bonnie Prince Charlie*. В 1745–46 годах принц при поддержке ряда шотландских кланов предпринял попытку отвоевать английскую корону у Георга II Ганноверского, но потерпел поражение в бою при Куллодене от сына Георга — Вильгельма, герцога Камберленда. Это была последняя попытка Стюартов оспорить титул у Ганноверской династии.

¹⁰ *Bath Chronicle*, July 22, 1784; issue 1239.



Ил. 2. Входной билет на третье представление.

Британия указывает на пирамиду, на которой высечено имя Генделя; гений в память его приносит в жертву плоды; на заднем плане — вид Вестминстерского аббатства.

А на одном из концертов ежегодного музыкального фестиваля в Солсбери, проходившего с 22 по 24 сентября 1784 года, исполнялись «многие прекраснейшие и самые выдающиеся сочинения, избранные из [программы] недавнего прошедшего Фестиваля памяти Генделя»¹¹. Также и в анонсах предстоящего очередного Фестиваля трех хоров¹² сообщалось, что на одном из концертов прозвучит «та же музыка, что в первое утро Генделевского юбилея»¹³. Кроме того, публике было обещано присутствие среди инструментария контрабасовых литавр, «сделанных специально для юбилея Генделя, как-вые, вместе с сакбутами и хором, разбудят и герцога Роберта в его могиле»¹⁴.

Впрочем, наряду с восторгами, по тону созвучными «Отчету...» Бёрни, в пресе высказываемы были и протесты. В *Morning Post and Daily Advertiser* прозвучало серьезное обвинение в адрес организаторов фестиваля: билетов в Пантеон, якобы, было продано больше, нежели наличествовало мест в зале, по каковой

¹¹ *St. James Chronicle or the British Evening Post*, July 29–31, 1784; issue 3651.

¹² Фестиваль трех хоров — старейший из ныне существующих фестивалей — проводится каждый год (начиная, предположительно, с 1715 года) поочередно в кафедральных соборах и концертных залах Глостера, Вустера и Херефорда.

¹³ *General Evening Post*, August 24–26, 1784; issue 7877.

¹⁴ *St. James Chronicle and British Evening Post*, August 5–7, 1784; issue 3654.

В кафедральном соборе Глостера, где в тот год проходил Фестиваль трех хоров, находится могила старшего (никогда не царствовавшего) сына Вильгельма Завоевателя, герцога Роберта III Нормандского (ок. 1054 — 1134), одного из военачальников Первого крестового похода.

причине «многие из приобретших билеты вынуждены были уйти»¹⁵. Насколько это утверждение соответствовало действительности, неизвестно; однако, если вспомнить похвалу взаимной вежливости зрителей в Вестминстерском аббатстве, по очереди уступавших друг другу места, легко допустить, что и здесь для всех желающих не хватало стульев — каковой факт, безусловно, мог вызвать претензии менее покладистой публики.

Прочие выражения неудовольствия куда более субъективны. К примеру, в необычайно желчном письме, адресованном издателю газеты *St. James Chronicle*, корреспондент под псевдонимом «Человек, видевший лучшие дни» (*A Man who hath seen better Days*), изощренно иронизируя над всеобщим восхищением, предлагает устроить в Вестминстерском аббатстве фестиваль памяти м-ра Гаррика¹⁶ — дескать, Их Преподобия епископы не преминут удостоить своей благосклонности того, у кого они научились изящным манерам, им столь потребным, дабы, вещая с кафедр, наставлять человечество. А потом пусть подобающие почести возданы будут королям, принцам, государственным мужам, воителям, и еще, и еще — благо знаменитостей в достатке. Причину же своего негодования он высказывает лишь в самом конце этой цветистой эпистолы: «Позвольте мне, сэр, обратиться с вопросом или двумя к тем достопочтенным особам, коим волею короля назначено совершать богослужения в Вестминстерском аббатстве, деля меж собой внушительный доход. Неужели это возможно для человека или сообщества людей, заявляющих, будто они побуждаемы духом истинной и горячей веры, — допускать, чтобы Дом Божий использовался для подобных целей? Неужели они должны смотреть снисходительно на перерыв в ежедневных церковных службах, к исполнению которых их обязывают узы как гражданские, так и религиозные, ради столь низкой и презренной цели, как прославление сочинителя музыки?»¹⁷.

Как видно, не все англичане были приверженцами культа Генделя. На то могли быть разные причины: если «Человек, видевший лучшие дни» побуждаем оскорбленным религиозным чувством, то еще один (анонимный) обличитель — патриотическим пылом. Комментируя не имеющий прямого отношения к фестивалю слух о том, что король намеревается оказать покровительство Союзу старинной музыки при условии исполнения там только произведений Генделя, он заявляет о вреде, причиняемом искусству столь явным предпочтением «единого из племени певцов» (*one of the Choral Tribe*), и вопрошает, «ужели Пёрселл и Арн — гении, рожденные Англией, — не заслужили к себе уважения?». Если этому вопросу трудно отказать в резонности, то продолжение тирады вряд ли говорит о беспристрастии. Объявляя Генделя выдающимся мастером хорошей музыки и непревзойденным знатоком контрапункта, автор заметки в то же время утверждает, что хоры его по качеству «чрезвычайно неровны, некоторые из них достойны презрения, они не сделают чести и деревенскому органисту!». За этим обвинением следует еще более серьезное: Генделя, дескать, «считают оригинальным, однако в сотне случаев он копировал правильные и совершенные сочинения Корелли»¹⁸. Конкретных примеров якобы имевшего место плагиата,

¹⁵ *Morning Post and Daily Advertiser*, May 28, 1784; issue 3525.

¹⁶ Дэвид Гаррик (Garrick; 1717–1779) — знаменитый английский актер и драматург, похороненный, как и Гендель, в Вестминстерском аббатстве.

¹⁷ *St. James Chronicle*, June 5–8, 1784; issue 3628.

¹⁸ *Morning Herald and Daily Advertiser*, June 18; issue 1137.

однако, не приведено; остается только удивляться, почему в качестве «пострадавшего» назван именно этот композитор, чье творчество ограничивается жанрами инструментальной музыки.

Причина же гнева автора заметки в газете *Public Advertiser* лежит в совершенно иной плоскости. Он досадует на «странные превратности выбора» руководства фестиваля, не позволившие раскрыться в полной мере «исключительным дарованиям» (*transcendent Talents*) Паккьеротти¹⁹. «Слушать таких слабаков, как Корф²⁰, Кларк²¹, Дайн²², Найветт²³ и малые дети — *Довлеют детям детские забавы*²⁴, — занимающих место Паккьеротти, с его непревзойденными возможностями, и притом слушать на праздновании общегосударственного масштаба — есть бесчестие нации, против которого каждый образованный человек, имеющий собственное мнение и независимо его выражающий, должен активно протестовать», — восклицает сей ревностный поклонник таланта итальянской знаменитости²⁵. Лучшее информирован — но оттого ничуть не более хладнокровен — читатель под псевдонимом *Verax*²⁶, опубликовавший в той же газете двумя днями позже ответ на цитированную выше реплику. Он с возмущением констатирует, что «один из недавних корреспондентов попытался ввести общественность в заблуждение относительно распределения вокальных номеров на недавних представлениях в Вестминстерском аббатстве, в особенности порицая руководство превосходных концертов памяти Генделя за то, что некоторые из них [вокальных номеров. — А. Л.] не были поручены божественному Паккьеротти, и за то, что некоторые арии исполнялись мальчиками, в то время как для этого *потребны зрелые силы*». В действительности мальчики были заняты в сольных партиях лишь на одной из репетиций, по причине отсутствия взрослого исполнителя, о чем далее сообщает *Verax*, притом не отказав себе в удовольствии, исходя из

¹⁹ Гаспаро Паккьеротти (*Pacchierotti*; 1740–1821; см. [5]) — знаменитый итальянский певец-кастрат; в 1778–80 и 1781–84 годах работал в Лондоне.

²⁰ Джозеф Корф (*Corfe*; 1741–1820; см. [7]) — органист и певец (тенор), с 1752 года был певчим кафедрального собора в Солсбери, с 1783 года пел в Королевской капелле, с 1792 по 1804 год был органистом собора в Солсбери. Пользовался известностью в качестве преподавателя пения; опубликовал ряд работ — в частности, *A Treatise on Singing* (1799), *Sacred Music* (1800), *The Beauties of Handel* (1803), *Beauties of Purcell* (с. 1805), *Thorough Bass Simplified* (1805) and *Church Music* (с1810); автор песен (*glees*) и антемов.

Поскольку, в отличие от остальных певцов, вызвавших недовольство корреспондента, Корф был тенором (а не контратенором), неясно, как он мог «занимать место Паккьеротти».

²¹ Clarke; в «Отчете...» среди солистов указан «Reverend m-г Clerk» (преподобный м-р Кларк), а в *Felix Farley's Bristol Journal* (June 5, 1784; issue 1558) этот певец назван «m-г Clark».

²² Чарльз Найветт (*Knyvett*; 1752–1822) — органист и певец (контратенор), в детстве был хористом Вестминстерского аббатства, с 1786 года пел в Королевской капелле. С 1796 года и до своей кончины служил также органистом Королевской капеллы, а с 1802 по 1808 — ее штатным композитором. Многие годы был секретарем *Noblemen's and Gentlemen's Catch Club*. См. о нем: [10; 8, 176; 9, 236–237].

²³ Джон Дайн (*Dupe*; ум. 1788; см. [6, IV, 539]) — певец (контратенор), автор песен (*glees*). Пел в Королевской капелле с 1772 года. Входил в *Noblemen's and Gentlemen's Catch Club*, а также в Общество старинной музыки (с момента его основания в 1776 году).

²⁴ *The sports of children satisfy the child*. Корреспондент цитирует строку из стихотворения Оливера Голдсмита «Путник» (*The Traveller*); по-русски она здесь дана в переводе А. Парина (см. [1, 30]).

²⁵ *Public Advertiser*, June 7, 1784; issue 15610.

²⁶ *Verax* — говорящий правду, возвещающий истину; правдивый (лат.).

неосведомленности оппонента, уличить его в отсутствии на представлении, о котором тот взялся судить. Что же до Паккьеротти, то, «не входя в детальное обсуждение касательно божественной природы» названного певца, *Verax* сообщает, что в его неучастии в представлениях в Вестминстерском аббатстве виноват не кто иной, как он сам, ибо на неоднократные настоятельные просьбы он неизменно отвечал отказом, мотивируя это нежеланием петь по-английски²⁷.

Очевидно, при написании ответа *Verax* не дает себе труда свериться с возмущившим его письмом и потому приводит отрывок из него очень приблизительно, перевирая в том числе и цитату из Голдсмита (вероятно, им не замеченную) — «детские забавы» у него превращаются в отсутствие «зрелых сил». Также и эпитет «божественный» (*Divine*), над которым он иронизирует, отсутствует в письме его оппонента (там говорится об «исключительных дарованиях»).

На втором представлении в Пантеоне Гаспаро Паккьеротти действительно спел всего два номера — арию *Va tacito e nascosto* и речитатив *accompagnato Alma del gran Pompeo* из оперы «Юлий Цезарь». Отметим, что в рецензии на этот концерт, напечатанной в *Morning Herald and Daily Advertiser*, — в целом, безусловно, положительной — отзыв о его выступлении весьма прохладен, исполнение арии *Va tacito* названо посредственным: певец, якобы «выглядел испуганным, и голос его расходился с валторновым сопровождением»²⁸. И хотя далее рецензент добавляет, что вторым выходом Паккьеротти «реабилитировал себя», все же приведенное высказывание заметно контрастирует с его отзывами о других солистах, в особенности о мадам Мара — по его мнению, «нет таких слов похвалы, каких профессионализм сей дамы не заслуживал бы»²⁹.

Неожиданно сильное возмущение корреспондента одной из газет вызвала надпись на беломраморной памятной плите, помещенной над бюстом композитора в Вестминстерском аббатстве, где говорится о том, что «чествование Генделя прошло в этих стенах под покровительством Его Всемиловейшего Величества Георга III и под руководством графов Эксетера, Сандвича и Аксбриджа, а также сэров Уинна и Джебба, баронетов; дирижировал Джоа Бейтс, эсквайр». Если в большинстве печатных изданий о водружении этой плиты сообщается без каких бы то ни было комментариев³⁰, либо с пожеланием указать точное число исполнителей, как, например, в *Public Advertiser*³¹, то в номере *Gazetteer and New Daily Advertiser* от 12 июня 1784 года мы встречаем следующий пассаж: «Ничто не может быть нелепее строк, помещенных над бюстом Генделя в Вестминстерском аббатстве. Его достойно почтили сим фестивалем, однако такой памятной надписи еще не видел свет. <...> Вместо перечисления памятных событий фестиваля, единственное, на чем он [автор надписи. — А. Л.] останавливается, есть тот факт, что музыка была отобрана тремя графами и двумя баронетами. Неужели именно это обстоятельство прославило фестиваль? Неужели именно это обстоятельство вселяет гордость и радость в сердце каждого любителя [музыки] в Англии? Неужели именно это обстоятельство возвысило памятное торжество над всеми музыкальными событиями прошлого? Неужели именно за это его восхваляют как триумф искусства? Разумеется, нет. Не руководство,

²⁷ *Public Advertiser*, June 9, 1784; issue 15612.

²⁸ *Morning Herald and Daily Advertiser*, May 28, 1784; issue 1119.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *General Evening Post*, June 5–8, 1784; issue 7844.

³¹ *Public Advertiser*, June 18, 1784; issue 15620.

а [выступавшие] на сцене сделали его незабываемым. Беспрецедентное совершенство музыкантов и великолепное исполнение, а не вкус в выборе сочинений и не знатность имен тех пяти, что были во главе, сделают Генделевский фестиваль знаменитым по всей Европе и заставят потомков дорожить [памятью] о нем»³². Негодование автора, заметим, вызвало лишь перечисление имен руководства фестиваля, но не упоминание его высочайшего патрона — очевидно, журналист все же не посмел усомниться в том, что монаршее покровительство есть наивысший почет для любого из подданных, как здравствующих, так и почивших (а если и усомнился, то втихомолку).

Не обошлось и без скандала на высшем государственном уровне. В *Morning Herald and Daily Advertiser* от 28 мая говорится о том, что граф Солсбери — Лорд Управляющий королевским двором — во всеуслышание жалуется на вопиющее невнимание со стороны руководства фестиваля, не предоставившего ему билетов³³. Подробности необычного инцидента были опубликованы в начале июля в газете *Whitehall Evening Post*. Лорд Управляющий обратился к организаторам концертов, заявив о своем праве получить по две дюжины билетов на каждое представление. Билетов он, однако, не получил, ибо, как отмечено было в ответном письме, вышеозначенное право никак не может распространяться на благотворительные мероприятия. К тому же, как о том не без иронии говорится в послании, Их Величества, удостоившие фестиваль своего покровительства, «собираются сами почтить его своим посещением и, без сомнения, будут иметь честь сделать это в обществе Лорда Управляющего»³⁴.

Разумеется, общественность весьма сильно занимали вопросы финансовые — как то, размер выручки и ее распределение, а также выплата гонораров исполнителям. Только в процессе чтения газетных заметок на эту тему становится ясно, почему Бёрни уделил в «Отчете...» столь пристальное внимание материальной стороне дела — его побудили к тому спекуляции на тему прибыли, появившиеся в прессе еще до окончания фестиваля. Например, в газете *Morning Herald and Daily Advertiser* от 2 июня 1784 года заявлено, что совокупный доход от фестиваля составит не менее 30 000 (!) фунтов, притом о затратах на его организацию ничего не говорится³⁵. Расчеты автора заметки в *Felix Farley's Bristol Journal* более скромны: доходы, якобы, составят не менее 18 000 фунтов, а расходы на выплаты не превысят 4 000³⁶. Диаметрально противоположное мнение высказывает корреспондент *Gazetteer and New daily Advertiser* (автор цитированной выше заметки о негожеей памятной надписи в аббатстве): по его данным, несмотря на успех фестиваля, прибыль от него не составила и 11 000 фунтов, а расходы превысили 6 000, «не считая суммы, которую руководство сочтет нужным выплатить музыкантам, пренебрегшим своими личными делами; а принимая во внимание их количество, и 1 000 фунтов нельзя считать чрезмерной тратой на это. Посему Музыкальный фонд после вычета сей суммы, а также той, что причитается Вестминстерскому госпиталю, не получит и 2 000 фунтов»³⁷.

³² *Gazetteer and New daily Advertiser*, June 12, 1784; issue 17317.

³³ *Morning Herald and Daily Advertiser*, Friday, May 28, 1784; issue 1119.

³⁴ *Whitehall Evening Post*, July 1–3, 1784; issue 5777.

³⁵ *Morning Herald and Daily Advertiser*, June 2, 1784; issue 1123.

³⁶ *Felix Farley's Bristol Journal*, June 5, 1784; issue 1858.

³⁷ *Gazetteer and New daily Advertiser*, June 12, 1784; issue 17317.

Чуть позже появились сообщения о том, что музыкантам было заплачено в общей сложности полторы тысячи фунтов (в частности, в издании *Gazetteer and New Daily Advertiser* с возмущением говорится об исполнителях-лондонцах, согласившихся принять деньги за якобы имевший место материальный ущерб по причине отхода от дел — ибо «если приезжие имеют право на возмещение своих затрат [на проживание], то в отношении жителей Лондона невозможно допустить, что они могли потерять своих учеников в результате присутствия [на представлениях] в аббатстве»³⁸. Однако информация об оплате тут же была опровергнута³⁹: в действительности деньги получили лишь пятьдесят или шестьдесят беднейших музыкантов, для остальных же, выступавших бесплатно, руководство заказало памятные медали с портретом Генделя и девизом *Sub ausp. Geo. III*⁴⁰.

Требование предоставить широкой публике финансовую отчетность было высказано в прессе почти сразу после окончания фестиваля⁴¹. Чуть позже газеты напечатали цифры доходов от каждого из концертов (они, впрочем, не совпадают с официальными, приведенными Бёрни⁴², однако общая сумма близка к истинной), информация же о расходах странным образом отсутствует вовсе. Официальная же отчетность за подписями казначея Уоткина Уильямса Уинна и его помощника Редмонда Симпсона, включающая как доходную, так и расходную статьи, а равно информацию о распределении выручки между благотворительными организациями, поступила в газеты лишь в середине июля⁴³. Отчетность эта, однако, весьма лаконична: в ней приведена лишь общая сумма дохода, без детализации. Очевидно, это удовлетворило далеко не всех интересующихся, поэтому Бёрни счел нужным приложить к своему труду подробную бухгалтерскую роспись, включающую все статьи прибыли и издержек с указанием точных сумм в фунтах, шиллингах и пенсах.

Далеко не все были согласны со столь явным преимуществом Фонда помощи музыкантам-инвалидам в получении денег; очевидно, именно по этой причине Бёрни сопроводил «Отчет...» пафосной апологией Фонда с приложением его Устава. В номере *Felix Farley's Bristol Journal*, где называется цифра доходов в 18 000 фунтов, говорится о том, что они будут распределены между благотворительными организациями — Музыкальным фондом (краткое название Фонда помощи музыкантам-инвалидам), Корпорацией сыновей духовенства и другими⁴⁴ (в действительности долю прибыли получил только Вестминстерский госпиталь, как то было заранее оговорено; соответствующую рекомендацию сделал руководству фестиваля епископ Рочестерский)⁴⁵. Сразу в нескольких газетах говорится о сугубой желательности пожертвования большей части средств на поддержку родильного дома для одиноких женщин⁴⁶, на что корреспондент *Gazetteer and*

³⁸ *Gazetteer and New Daily Advertiser*, June 23, 1784; issue 17326.

³⁹ См. *Whitehall Evening Post*, June 24–26, 1784; issue 5775; *Gazetteer and New Daily Advertiser*, June 25, 1784; issue 17328; *Parker's General Advertiser and Morning Intelligencer*, June 26, 1784; issue 2377.

⁴⁰ Под покровительством Георга III (лат.).

⁴¹ *Parker's General Advertiser and Morning Intelligencer*, June 8, 1784; issue 2360.

⁴² См., например, *Public Advertiser*, June; 17, 1784 issue 15619.

⁴³ См., например, *Whitehall Evening Post*, July 15–17, 1784; issue 5783.

⁴⁴ *Felix Farley's Bristol Journal*, June 5, 1784; issue 1858.

⁴⁵ *Morning Herald and Daily Advertiser*, June 10, 1784; issue 1130.

⁴⁶ См., например, *Public Advertiser*, June 8, 1784; issue 15611, *Morning Chronicle and London*

New daily Advertiser (горячий сторонник Общества музыкантов) энергично возражает: «Пусть устраивают свое собственное представление. Им ли пожинать, чего не сеяли?»⁴⁷, — и с этой репликой трудно не согласиться.

Вскоре после публикации официальной финансовой отчетности в прессе появилась заметка самого Чарльза Бёрни, председательствовавшего на общем собрании Общества музыкантов (присутствовали 73 подписчика). Как в ней сообщается, на собрании было единогласно принято решение «покорнейше благодарить достопочтенных графов Эксетера, Сандвича и Аксбриджа и сэров Уоткина Уильямса Уинна и Ричарда Джебба, баронетов, за то, что они снизили до организации музыкальных представлений в память о Генделе и за их усердие и хлопоты по руководству, благодаря которым Общество выручило 6 000 фунтов на благотворительные цели». Граф Эксетер был единогласно избран почетным председателем Общества, а прочие упомянутые почтенные господа — его заместителями⁴⁸.

Сам по себе «Отчет...» также пользовался вниманием прессы. Автор заметки в *Gazetteer and New Daily Advertiser* от 7 июня 1784 года выражает глубокое удовлетворение назначением Бёрни на должность «летописца»: «<...> мы рады, что обсуждением его [фестиваля. — А. Л.] займется превосходный историк, к чьей компетенции это непосредственно относится. Он справедливо оценит высокие достоинства представлений, а его авторитет послужит к тому, чтобы сей триумф искусства был увековечен, как он того заслуживает»⁴⁹. В подобном же ключе высказался и корреспондент *Morning Chronicle and Daily Advertiser*: «Фестиваль памяти Генделя есть случай, стоящий никоим образом не ниже достоинства Музыки Истории, и мы с удовольствием предвкушаем появление задуманной Доктором Бёрни истории столь необычайного события в музыкальном мире»⁵⁰.

Наконец, в первой половине августа газеты объявили о скором выходе в свет долгожданной книги, «посвященной Его Величеству, с [высочайшего] дозволения»⁵¹, а также о том, что «Джозел Коллиэр»⁵², по слухам, пишет о ген-

Advertiser, June 10, 1784; issue 4701.

⁴⁷ *Gazetteer and New daily Advertiser*, June 12, 1784; issue 17317.

⁴⁸ См., например, *Johnson's British Gazette and Sunday Monitor*, July 25, 1784; issue CCXXVII.

⁴⁹ *Gazetteer and New Daily Advertiser*, June 7, 1784; issue 17312.

⁵⁰ *Morning Chronicle and London Advertiser*, June 7, 1784; issue 4698.

⁵¹ *Morning Herald and Daily Advertiser*, August 9, 1784; issue 1181.

⁵² Джозел Коллиэр (Collier) — псевдоним Джорджа Вила (Veal; fl. 1774–1818; см. [2]). Ранее считалось, что под именем Коллиэра скрывался некто Джон Бикнелл (Bicknell) — так указано, в частности, в Музыкальном биографическом словаре (*Biographie universelle des musiciens...*) Франсуа-Жозефа Фети (Fétis; 1784–1871), см. [4, 336–337].

В 1774 году Коллиэр опубликовал пародию на путевые заметки Бёрни — книгу под названием «Музыкальные путешествия по Англии» (*Musical Travels through England*). Самым остро сатирическим моментом в ней представляется анонс следующего произведения Коллиэра — «Исследования нынешнего состояния музыки сфер» (*An Enquiry into the Present State of the Music of the Spheres*), которое, якобы, скоро выйдет из печати; в аннотации к сему несуществующему труду, в частности, сказано, что его автор провел «тщательные наблюдения над звуком грома, понимаемым как генерал-бас всей небесной гармонии», а также «изучил и сравнил различные движения планет», танцующих «хороводы и котильоны, как то видно на модели Солнечной системы» (см. [3, *нenum. стр. после VI*]).

«Музыкальные путешествия по Англии» пользовались популярностью и выдержали три переиздания — в 1775, 1776 и 1785 годах, — в которых книга была дополнена вымышленным рассказом о кончине Джозела Коллиэра, якобы составленным его кузеном Натаниэлом. В 1818 году Джордж Вил выпустил новое издание «Музыкальных путешествий» под заголовком *Joel Collier*

делевском юбилее, как и Доктор Бёрни»⁵³. Написал ли что-либо Коллиэр, неизвестно, а труд Бёрни вышел из печати лишь в январе 1785 года. В *Whitehall Evening Post* за 20–22 января читаем: «В прошедший понедельник [то есть 17 января. — А. Л.] Доктор Бёрни представил экземпляры Отчета о фестивале памяти Генделя Их Величествам»⁵⁴. Через неделю после презентации «Отчет...» поступил в книжные лавки по цене одна гинейя за штуку, средства от продажи предназначались, опять-таки, Фонду помощи музыкантам-инвалидам⁵⁵. Тираж в объявлении, увы, не указан, зато описаны достоинства издания — твердая обложка, семь красивых гравюр-иллюстраций, оформление выполнено лучшими мастерами, жизнеописание Генделя прилагается⁵⁶.

Использованная литература:

1. *Goldsmith O.* Избранное. Стихи. Векфилдский священник. М.: Художественная литература, 1978. 304 с.
2. *E. H.-A. Collier, Joel* // Dictionary of National Biography. Vol. XI. N. Y: Macmillan & Co., L.: Smith, Elder, & Co., 1887. P. 347.
3. *Collier J.* Musical Travels through England. 2nd edition. L., 1775. VI, [1], 102, 28 p.
4. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Tome II. Deuxième édition. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C^{ir}, 1861.
5. *Hansell K. K.* Pacchierotti, Gasparo // NGD. Vol. XVIII. P. 840–841.
6. *Higfill Ph. H., Burnim K. A., Langhans E. A. (ed.)*. A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660–1800. 16 Vols. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973–94.
7. *Matthews B.* Corfe, Joseph // Corfe // NGD. Vol. VI. P. 463–464.
8. *McGuire C. E., Plank S.* Historical Dictionary of English Music: ca. 1400—1958. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2011. 341 p.
9. *Parke W. T.* Musical Memoirs; comprising an Account of the General State of Music in England, from the First Commemoration of Handel, in 1784, to the Year 1830. Interspersed with Numerous Anecdotes, Musical, Histrionic, &c. 2 Vols. Vol II. L.: Henry Colburn & Richard Bentley, 1830. 333 p.
10. *Temperley N.* Knyvett, Charles // NGD. Vol XIII. P. 704.

redivivus.

⁵³ *London Chronicle*, August 17–19, 1784; issue 4337.

⁵⁴ *Whitehall Evening Post*, January 20–22, 1785; issue 5880.

⁵⁵ *Whitehall Evening Post*, January 22–25, 1785; issue 5881.

⁵⁶ Ibid.

Константин РЫЧКОВ

«ЗВЕЗДНЫЕ ВОЙНЫ» ЛУКАСА-УИЛЬЯМСА: GESAMTKUNSTWERK ВОЗВРАЩАЕТСЯ?

«Звездные войны» – один из величайших мифов нашего времени (М. С. Хендерсон [7, 3])

В кинематографе США к музыке всегда относились с большим вниманием: за вековую историю жанра она прошла через несколько этапов эволюции, всякий раз откликаясь на ключевые тенденции времени. Вместе со сменой музыкальных стилей менялись исполнительские составы, сопровождающие видеоряд; и если сегодня американские кинопродюсеры отдают предпочтение симфонической музыке, ставшей одной из визитных карточек Голливуда, то в середине XX века на пике популярности были легкие танцевальные саундтреки.

Своеобразным катализатором развития американской киноиндустрии (и в частности, киномузыки США) стало повсеместное распространение телевидения и домашней видеоаппаратуры. Еще в 1953 году для привлечения зрителей в кинотеатры там начали использовать синемаскоп (большой экран), над которым первое время посмеивались знатоки и критики. Однако публике это изобретение понравилось, и в итоге именно оно изменило будущее кинематографа. Большой экран боролся с телевидением оружием зрелищности и грандиозности демонстрируемого точно так же, как сегодня с домашними кинотеатрами сражается технология 3D (эффект объемного изображения). В таких условиях каждый элемент кино должен был работать на создание «большого стиля»: панорамные съемки, запоминающиеся игровые сцены, яркие спецэффекты и, конечно, особая, впечатляющая музыка.

Формирование музыкального стиля «большого кино» в США связано с постепенным удалением от камерного джазового звучания, доминировавшего на экране на протяжении шестидесятых и начала семидесятых годов XX века. В итоге одним из важнейших рычагов управления вниманием зрителя стало

Рычков Константин Николаевич — аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

оркестровое сопровождение. Множество лейтмотивов, плотная симфоническая ткань многократно повысили значимость музыки в кинематографическом синтезе. И одним из лидеров, если не основателем нового музыкального направления в голливудском кино стал Джон Уильямс.

Дж. Уильямс родился в 1932 году в Нью-Йорке в семье джазового барабанщика. Сейчас ему 79 лет, но, несмотря на преклонный возраст, он продолжает активно работать как над новыми фильмами, так и над академической музыкой. Получив классическое образование в Джульярдской школе (по классу фортепиано у Розины Левиной), Уильямс начал свою карьеру в качестве джазового пианиста, работая главным образом в ночных клубах. Впоследствии он устроился пианистом в оркестр «XX Century Fox» и одновременно брал уроки у итальянского композитора Марио Кастельнуово-Тедеско (автора музыки почти к ста фильмам). В 1974 году Уильямс познакомился со Стивеном Спилбергом, и в его творческой биографии открылась новая, на редкость успешная страница. К настоящему времени за плечами композитора более сорока номинаций на Оскар, и по этому показателю он занимает второе место после Уолта Диснея. Перу Уильямса принадлежит музыка к таким кинолентам, как «Список Шиндлера», «Империя солнца», «Искусственный интеллект», «Парк Юрского периода», «Челюсти», «Мюнхен», «Мемуары гейши», «Война миров», первые три части «Гарри Поттера».

Благодаря ходатайству Спилберга, Уильямс был привлечен к работе над «Звездными войнами» — грандиозным проектом Джорджа Лукаса, на реализацию которого ушло почти тридцать лет (первый фильм появился в 1977 году, последний — в 2005). Этому произведению было суждено занять центральное место в творческой биографии композитора и стать своеобразной энциклопедией его музыкальных образов. Тем примечательнее влияние режиссера, успевшего еще до знакомства с Уильямсом снабдить киноленту так называемой «предварительной музыкой» (*temporary score*) из произведений П. Чайковского, А. Дворжака, Э. Элгара и Г. Холста. Кроме классических тем присутствовали и фрагменты киномузыки: из «Бен-Гура» М. Рожи, «Битвы за Англию» Р. Гудвина и «Невесты Франкенштейна» Ф. Ваксмана. В целом, Уильямс имел если не руководство к действию, то, во всяком случае, ритмический остов, элементы которого он сохранил в саундтреке. Так, одним из основных лейтритмов партитуры «Звездных войн» стал вариант остинатной фигуры «Марса» из «Планет» Холста¹:

1 Г. Холст «Планеты»: Марс, вестник войны, такты 178–184².

¹ Кроме ритма Уильямс также сохранил интервальную структуру 1.6

² Пример заимствован из издания: *Holst G. The Planets: Suite for Orchestra*. London: Boosey & Hawkes, 1930. 187 p.

2 Дж. Уильямс. «Звездные войны»: Новая надежда, Заглавные титры, такты 82–88³.

Первоначально Уильямс планировал создать сложные сонористические композиции с использованием электроники, но благодаря Лукасу звуковой мир эпопеи оказался полон романтических красок. Уильямс рассказывал об этом так: «По мнению Джорджа, в такой оригинальной во всех отношениях картине (существа, которых никто не знает; места, которых никто не видел; шумы, которые никто не слышал) — музыка должна быть достаточно знакомой и восприниматься на эмоциональном уровне» [17, 78]. И хотя имя Вагнера в списке предварительной музыки не значилось, характер возникшего впоследствии симфонического полотна ближе всего именно ему. Отдельные исследователи склонны преуменьшать роль Вагнера в формировании стилистики голливудской киномузыки (подробнее об этом см. [14]). Но спустя двадцать лет после начала работы над «Звездными войнами» сам Уильямс скажет: «Это была отнюдь не та музыка, которая способна обрисовать terra incognita; наоборот, это музыка, которая обращает нас к знакомым, хранящимся в глубинах памяти эмоциям. Для меня как музыканта все это невольно облекается в использовавшиеся в XIX веке оперные идиомы — если угодно, вагнеровского образца» [5, 20].

Работа над музыкой к фильмам началась с написания отдельных лейтмотивов: тем Силы, Имперского марша, Люка Скайуокера и принцессы Леи (пример 4, лейтмотивы 3, 6, 1 и 4). И уже в процессе сочинения за многими из них закрепились определенные инструменты: так, тема Силы должна была исполняться английским рожком или валторной, принцесса Лея чаще всего появлялась под звуки флейты, а фанфары повстанцев были поручены тромбонам и трубам. Состав оркестра во всех эпизодах «Звездных войн» стандартный, с типичным для американского кинематографа усилением медной группы: 26 скрипок, 10 альтов, 10 виолончелей, 6 контрабасов, деревянные духовые (всего 11), 8 валторн, 4 трубы, 3 тромбона, 2 тубы, 2 арфы, фортепиано, литавры и челеста. Для каждой сессии звукозаписи приглашался Лондонский симфонический оркестр, чье звучание и украшает все фильмы. «Наш голливудский друг, Андре Превин, был тогда главным дирижером Лондонского симфонического, — рассказывает Джон Уильямс, — я позвонил ему и сказал: “Как ты думаешь, можно было бы позаимствовать твой оркестр для записи?”» [5, 18]. С появлением в студии одного из лучших оркестров мира становилось все более очевидным, что в истории киномузыки

³ Пример заимствован из издания: *Williams J. Star Wars. Suite for Orchestra*. Winona: Hal Leonard, 1997. 131 p.

зреет нечто беспрецедентное. Результат потряс весь мир; даже Лукас впоследствии отметил, что «звуки и музыка составляют 50% привлекательности этого кино» [17, 76]. Впредь симфонический оркестр стал нормой для голливудского кинематографа и, по ироническому замечанию одного исследователя, будет использоваться «до тех пор, пока не перестанет приносить доход» [13, 45].

Однако то, что сейчас представляется традиционным, в конце семидесятых было сопряжено с определенным риском. Оркестровое сопровождение тогда считалось анахронизмом, да и сами фантастические фильмы еще не пользовались популярностью [12, 7]. Риск был связан также с тем, что музыка к «Звездным войнам» являлась редким примером так называемого «wall-to-wall scoring» [8, 331] (то есть музыкального сопровождения от первой до последней сцены⁴). Кроме того, «настояв на использовании Dolby Stereo» [3, 335], Лукас впервые в истории кино полномасштабно использовал разработанную Рэем Долби систему шумопонижения, к чему технически не были готовы многие кинотеатры [16, 206]. Непосредственно перед премьерой «Новой надежды» у Лукаса сдали нервы (в прессе уже успели появиться разгромные рецензии на его фильм), и он отправился на Гавайи, где ожидал услышать о провале своего детища, вместо чего узнал о грандиозном успехе.

Учитывая то, что в Голливуде многое решают продюсеры, над сиквелами нередко работают разные композиторы. Так произошло с экранизацией «Гарри Поттера», музыку к которому писали Дж. Уильямс, Н. Хупер, П. Дойл и А. Деспла; к тому же, над Поттерианой трудились в общей сложности четыре режиссера: К. Коламбус, А. Куарон, М. Ньюэлл и Д. Йэтс. Однако продюсером «Звездных войн» являлся сам Лукас — и если режиссеров из-за нехватки времени он еще мог «назначить»⁵, то композитор для него существовал только один. Гексалогия снималась в два этапа: три эпизода в семидесятые-восемидесятые годы и — уже в начале нового тысячелетия — их предыстория в виде трех дополнительных эпизодов. Это позволило создать многосоставное, но при этом целостное произведение искусства.

«Если у всей партитуры и имеется архитектурное единство, то это — чистая случайность. Я относился к каждому фильму как к самостоятельному произведению» [5, 19], — сказал однажды Уильямс, но в других интервью противоречил собственному высказыванию («Я чувствовал, что фильмам требуется тематическое единство» [17, 78]). Думается, что проблема цельности занимала его не в последнюю очередь, ведь при сочинении музыки к Третьему эпизоду (который по сюжету предшествовал созданному двадцать лет назад) Уильямс старался не использовать новых музыкальных образов, перекинув своеобразный «тематический мостик» между прошлым и будущим.

Представим эпизоды в порядке их появления:

IV	1977	Star Wars. Episode IV: A New Hope Звездные войны. Эпизод IV: Новая надежда
V	1980	Star Wars. Episode V: The Empire Strikes Back Звездные войны. Эпизод V: Империя наносит ответный удар
VI	1983	Star Wars. Episode VI: Return of the Jedi Звездные войны. Эпизод VI: Возвращение джедая

⁴ Музыка в гексалогии действительно почти не прерывается — за исключением тех моментов, когда шумы оказываются важнее оркестрового сопровождения (сцена гонок на Татуине из «Призрачной угрозы»).

⁵ Формально режиссером Пятого эпизода (1980) был Ирвин Кершнер; Шестого (1983) — Ричард Маркуэнд. Впоследствии Лукас отказался от подобного сотрудничества и оставшиеся три эпизода режиссировал сам.

I	1999	Star Wars. Episode I: The Phantom Menace Звездные войны. Эпизод I: Призрачная угроза
II	2002	Star Wars. Episode II: Attack of the Clones Звездные войны. Эпизод II: Атака клонов
III	2005	Star Wars. Episode III: Revenge of the Sith Звездные войны. Эпизод III: Месть ситхов

Таблица наглядно демонстрирует нелинейность создания гексалогии. С учетом этого становится ясно, что наиболее сложным для Уильямса оказался именно Третий эпизод, объединяющий в себе элементы совершенно разных в стилистическом и техническом отношении фильмов. Об особенностях этого кино довольно пространно рассказал сам композитор: «В “Мести ситхов” есть три или четыре фрагмента с новым материалом. Они сопровождают мрачные моменты действия в повороте Энакина от света к тьме. В этом фильме гораздо чаще, чем в других пяти, звучат лейтмотивы из предыдущих эпизодов; как представляется нам с Джорджем, это и есть та концепция, которая позволяет рассказать историю также и музыкально. Появляется и то, что мы называем “темой Силы”, или положительной стороны Силы. Есть предвосхищение будущего мотива принцессы Леи и цитата “Имперского марша”, фактически — темы Дарта Вейдера, архизлодея всех времен. Поскольку Энакин переживает значительную эволюцию, в ходе которой становится Дартом Вейдером, — в этом фильме у нас была потребность обратиться к более ранним темам. Таким образом, в саундтреке комбинируется новый и старый материал» [11].

«Звездные войны» родились изначально в совместном творчестве — это плод усилий не только Лукаса с Уильямсом, но и многих других талантливых личностей. Известно, что Лукаса консультировал один из самых авторитетных в XX веке специалистов в области мифологии — Джозеф Кэмпбелл, серьезно повлиявший и на композитора; Уильямс в своих высказываниях не раз ссылаясь на кэмпбелловскую концепцию единого для всех народов мифа. В одном из интервью он буквально воспроизвел мнение исследователя: «Частично успех фильма зиждется на том, что удалось связать различные аспекты мифологии многих народов. Действительно, прототип Дарта Вейдера может встретиться в любой культуре, с различными именами <...> Фильмы удивили всех, включая меня и, думаю, самого Джорджа Лукаса. Они преодолели культурные границы и языковые барьеры, перейдя в сферу мифологии — сферу нашей общекультурной памяти, если хотите — коллективного бессознательного» [5, 18].

В процессе сочинения музыки Уильямс постоянно контактировал с режиссером, который во всем его поддерживал. Об этом композитор поведал в одном из интервью: «Многие люди говорят: “Не делайте то, не делайте это” <...> Джордж, насколько я помню, предпочитал фразу: “Все правильно, продолжайте работать”. Думаю, что именно такое сотрудничество дает наилучший результат» [5, 19]. В итоге появилась сага, в которой музыка звучит практически каждую минуту действия. Для этого оказалось уместно пойти по пути, некогда открытому Рихардом Вагнером, — а именно, скрепить целое разветвленной системой лейтмотивов.

Сходство тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга» с гексалогией Лукаса-Уильямса последовательно рассматривается в статье Кристиана Эвенсена «“Звездные войны” и “Кольцо” Вагнера: структурные, тематические и музыкальные связи». Суммируем некоторые положения статьи, в которой дается сравнение

произведений по многим параметрам. Как отмечает Эвенсен, «Звездные войны», подобно «Кольцу», являются «уникальным музыкальным воплощением беспрецедентно продолжительного мифологического сюжета. <...> Оба произведения предполагают путешествие во времени, но все персонажи кажутся нам знакомыми и современными. <...> Обе вселенные представлены в высшей степени детализированно: различные существа, отношения между ними, описание окружающей обстановки, рассказы о прошлом, новых и старых конфликтах, новых и старых надеждах. <...> В обоих случаях нас без предварительной подготовки погружают в тот мир, который должен быть принят безоговорочно, со всеми своими порядками» [6].

К сказанному можно добавить, что многие лейтмотивы Уильямса напоминают вагнеровские темы, и подобное сходство объясняется использованием вневременных жанровых моделей, таких как торжественная фанфара или лирическая кантилена. Интонационное родство лейтмотивов в данном случае близко родству сюжетов, которые в искусстве и мифологии могут быть сведены к небольшому количеству архетипов.

3

Сравнение лейтмотивов Уильямса и Вагнера

Героические фанфары:

Р. Вагнер, лейтмотив рога Зигфрида



Дж. Уильямс, лейтмотив Люка Скайуокера



Героико-трагические образы:

Р. Вагнер, лейтмотив Зигфрида-героя (звучит, в частности в Траурном марше на смерть Зигфрида)



Дж. Уильямс, лейтмотив Силы и Оби-Ван Кеноби (который в IV эпизоде погибает)⁶



⁶ Эта и две нижеследующих темы Дж. Уильямса транспонированы для большей наглядности их сравнения с вагнеровскими лейтмотивами.

Лирические темы:

Р. Вагнер, Зигмунд и Зиглинда (контрапунктическое соединение лейтмотивов утомленного Зигмунда и сострадания Зиглинды)

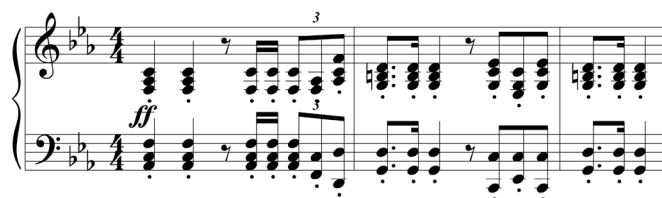


Дж. Уильямс, лейтмотив Люка и Леи



Негативные образы:

Р. Вагнер, лейтмотив Хундинга



Дж. Уильямс, лейтмотив Дарта Вейдера



В своей статье «Звездные войны, музыка и миф» Джеймс Бюлер заметил, что «эти фильмы заставляют нас поверить в “абсолютную реальность нереального»» [4, 56], тем самым процитировав слова Пауля Беккера о музыкальной драме Вагнера. При детальном рассмотрении тетралогии Вагнера и гексалогии Лукаса-Уильямса действительно обнаруживается значительное сходство — как в конструктивном отношении, так и в плане интонационного родства отдельных музыкальных образов. Причем Уильямс не раз подчеркивал, что музыка к фильмам создавалась с изначальной установкой на параллельный план, не просто комментирующий и дополняющий видео, но имеющий свою логику развития. Одним из главных связующих звеньев между двумя сагами является обращение к мифологии, и если по Вагнеру «в мифах почти исчезает условная, объяснимая только абстрактным разумом форма человеческих отношений» [1, 510] — то в мифе космических масштабов она исчезает полностью.

«Условия [современной жизни] таковы, — писал Дж. Кэмпбелл, — что формулы древних истин либо уже не действительны, либо невняты» [2, 375]. Однако в тот момент ученый еще не предполагал, что сам примет участие во вполне действенном и внятном воскрешении этих истин, а его исследование «Тысячеликий герой» станет настольной книгой для Дж. Лукаса. Режиссер, в свою очередь, утверждал,

что только после прочтения книги Кэмпбелла понял, насколько отчетливо его наброски сценария к «Звездным войнам» следовали логике классических мифов. Это говорит в пользу трактовки традиционных мифологических сюжетов как проекции бессознательного — в одном случае вагнеровского и немецкого, в другом — лукасовского и американского. «Джордж Лукас объединил универсальный мотив путешествия героя со специфическими проблемами и образами нашего времени, — пишет М. С. Хендерсон, — он драматизировал вечную тему борьбы добра и зла, создав историю, в которой заключены все элементы мифа <...> Падший ангел [Дарт Вейдер] был некогда средоточием добрых сил, до тех пор пока не исказил их <...> Из глубин тьмы его извлек сын, и в конце концов Вейдер также стал героем» [7, 7]. Таким образом, «Звездные войны» «выполняют базовую функцию мифа: открывают в наших сердцах путь к мистическому измерению и становятся руководством к нашему собственному героическому путешествию» [ibid., 198]. Если учесть, что мир «Звездных войн» явился для целого поколения людей чуть ли не религией, неудивительно появление таких исследований, как «Звездные войны и философия» [9]. Однако диалоги в фильмах посредственные, а актеры порой напоминают героев комиксов; глубина содержания раскрывается во многом именно благодаря музыке. Обратимся к примеру 4, в котором представлены наиболее существенные лейтмотивы гексалогии⁷.



Ил. 1 «Мечь ситхов» («поединок судеб»)

4

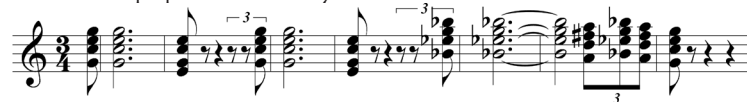
Лейтмотивы гексалогии

1. Лейтмотив Люка Скайуокера



— появляется во всех шести эпизодах, но чаще всего звучит в IV.

2. Фанфара повстанцев



— звучит во всех эпизодах (наиболее активно в IV и VI);
— характеризует союз повстанцев.

⁷ Нотные примеры в данной таблице заимствованы из следующих изданий:

John Williams Greatest Hits 1969/1999. Miami: Warner Bros. Publications, 2000. 140 p. (лейтмотивы 1, 6, 10, 12);

John Williams Anthology. Miami: Warner Bros. Publications, 2002. 63 p. (лейтмотивы 4, 7, 8, 9, 15);

Williams J. Music from Star Wars Episode I: The Phantom Menace. Miami: Warner Bros. Publications, 2000. 40 p. (лейтмотив 11);

Williams J. Star Wars Episode II Attack of the Clones, Selections for Piano Solo. Miami: Warner Bros. Publications, 2002. 40 p. (лейтмотив 13).

Лейтмотивы 2, 3, 5 расшифрованы автором данной статьи по саундтреку (Special Edition Soundtrack: Star Wars: A New Hope (RCA VICTOR 09026-68747-2), 1997).

3. Тема силы и Оби-Ван Кеноби



- звучит во всех эпизодах;
- ввиду активного и многостороннего использования трудно выявить основную функцию. Характеризует Оби-Ван Кеноби, орден Джедаев и светлую сторону Силы;
- иногда используется в значении «темы Судьбы».

4. Тема принцессы Леи



- звучит в эпизодах III, IV, V, VI;
- наиболее активно используется в IV, где Лея — одна из главных героинь;
- в эпизоде III появляется в момент рождения Леи.

5. Тема Звезды Смерти



- звучит в эпизодах IV и VI;
- характеризует боевую космическую станцию и ее будущий клон (Звезда Смерти-II, о которой рассказывается в эпизоде VI).

6. Имперский марш. Тема Дарта Вейдера

Moderately



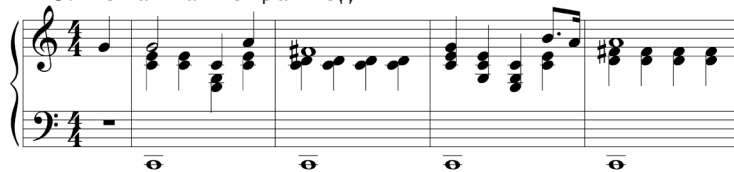
- впервые появляется в эпизоде V (звучит в I, II, III, V, VI);
- характеризует тоталитарный строй галактической империи;
- приобретает статус «темы зла»;
- зарождается в теме Энакина Скайуокера.

7. Тема любви Хана Соло и принцессы Леи



- звучит в эпизодах V и VI;
- тему иногда называют лейтмотивом Хана Соло.

8. Тема Магистра Йоды



- звучит в эпизодах I, II, III, V, VI;
- также появляется в фильме Спилберга «Инопланетянин», когда герой сталкивается с человеком в костюме Йоды.

9. Тема Эвоков



- звучит в эпизоде VI — единственном, в котором участвуют мишки Эвоки.

10. Тема Люка и Леи



- звучит в эпизоде VI;
- в музыкальном отношении является преемницей темы любви Хана Соло и принцессы Леи;
- в фильме тема встречается только два раза, но активно используется композитором в концертной сюите⁸.

⁸ На основе музыки к «Звездным войнам» Дж. Уильямс создал около двадцати популярных оркестровых произведений, партитуры которых издавались как отдельно, так и в виде концертных сюит различного объема (среди них есть пьеса под названием «Люк и Лея»).

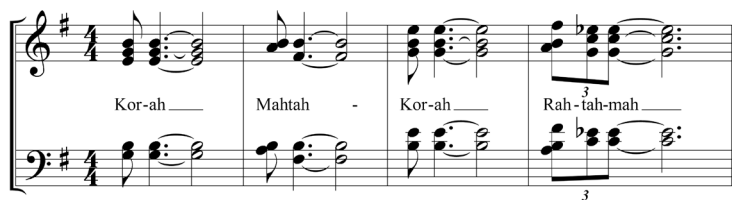
11. Тема Энакина



- звучит в эпизодах I, II, III (преимущественно в I);
- в каденциях темы появляются интонации Имперского Марша.

12. Тема поединка судеб («Duel of the Fates»)

1-й элемент:



2-й элемент:



3-й элемент:



- звучит в эпизодах I, II, III;
- состоит из трех элементов, в первом из которых присутствует хор, поющий на санскрите (текст представляет собой перевод кельтской поэмы «Сражение деревьев»⁹, которую Уильямс знал по английской версии Р. Грейвса);
- характеризует противостояние Темной и Светлой сторон Силы; во втором эпизоде звучит в тот момент, когда Энакин отправляется на поиски матери, и символизирует внутреннюю борьбу между добром и злом в душе героя.

⁹ Уильямс неоднократно обращался к этой поэме в своих инструментальных сочинениях. В частности, она легла в основу его программного концерта для фагота с оркестром («Пять священных деревьев», 1993) и второй части валторнового концерта («Сражение деревьев», 2003). С древесной тематикой также связан его Второй скрипичный концерт («Песнь дерева», 2001).

13. Тема «Через звезды» (тема любви)



- звучит в эпизодах II и III;
- связана с любовью Энакина и Падме Амидалы;
- очевидно сходство темы с лейтмотивом любви из фильма Франко Дзеффирелли «Ромео и Джульетта» 1968 года (музыка Нино Роты).

14. Мотив Dies Irae



- звучит в эпизодах II, III, IV;
- мотив используется в одном из своих традиционных значений: как символ надвигающейся опасности;
- отчасти характеризует судьбу Люка Скайуокера, сознание которого подчиняется темным силам.

15. Тема императора Палпатина

Adagio



- звучит во всех эпизодах, кроме IV;
- характеризует Темного владыку ситхов, одного из главных злодеев саги;
- входит в число музыкальных характеристик Темной стороны Силы.

Эволюция музыкального языка кинокартин происходила не в хронологическом следовании сюжета, а в соответствии со временем создания фильмов. И если саундтреки снятых первыми эпизодов (IV, V и VI) еще приближаются к сюитам, то последние (особенно II и III) уже насыщены сложным симфоническим развитием. Так обнаруживается общая линия развития музыки от сюиты к симфонии, итогом чего стало появление необычного жанра, не имеющего аналогов в истории искусства: «симфонизированная киноэпопея».

Надо сказать, музыка Уильямса в фильмах нередко выходит на первый план, и возникает ощущение, что это видео — иллюстрация к его симфонии, а не наоборот. Диски саундтреков успешно живут самостоятельной жизнью и давно

превысили по продажам уровень платинового альбома¹⁰. Следует предположить, что при более утонченной актерской игре и психологически детализированном сценарии постоянно звучащая музыка непомерно утяжелила бы конструкцию целого. Однако в рамках мифологического сюжета она способна перенять часть смысловой нагрузки, дополняя необходимыми деталями то, что несколько упрощено в диалогах. Ведь у того же Уильямса в более сложных с режиссерской точки зрения фильмах музыка занимает не столь значительное место. В настоящей драме порой требуется тишина для осмысления того, что и как сказано. Но в «Звездных войнах» на размышление попросту нет времени — зрителю необходимо постоянно поспевать за действием.

Вспомним, что особенностью вагнеровских опер является ведущая роль оркестра, исполняющего большую часть лейтмотивов, и именно лейтмотивы в его операх несут главную смысловую нагрузку. Уильямс также обращается к лейтмотивной технике, но то, что у Вагнера представлялось гипертрофированным (когда вокал терял свое значение, превращаясь в один из оркестровых голосов) — в фантастическом кино абсолютно естественно. В «Звездных войнах» количество лейтмотивов исчисляется десятками; все они узнаваемы, каждый неразрывно связан либо с определенными героями, либо с их психологическим состоянием, а иной раз и с идеей судьбы, рока.

В связи с Вагнером принято говорить о «лейтмотивной системе». Лейтмотивы Уильямса также складываются в систему, пусть и не такую многосоставную, как у Вагнера. Наиболее показательным в этом отношении изменение музыкальной характеристики одного из главных героев — Энакина Скайуокера: сначала зритель узнал его как жестокого Дарта Вейдера, и только в предыстории раскрывается, что в прошлом он был чудесным мальчиком... «В теме Энакина, — рассказывает Уильямс, — этакой невинной мелодии молодого человека, есть пара нот, которые при внимательном вслушивании отсылают нас к Имперскому маршу Вейдера» [15]. На деле «пара нот» оказывается почти точной цитатой из Имперского Марша (пример 4, лейтмотив 6), поданной в романтическом ключе (появляется в каденции):

5 Дж. Уильямс. «Призрачная угроза», тема Энакина, заключительная каденция¹¹



Интересно, что задолго до того, как была рассказана предыстория, Уильямс уже использовал прием трансформации темы Дарта Вейдера: в момент смерти жестокого тирана она, словно символизируя очищение его души, звучит у скрипки флажолетами. После завершения всей гексалогии это приобрело еще более

¹⁰ В США под платиновым альбомом понимается 1 млн. экземпляров проданных копий.

¹¹ Пример заимствован из издания:

Williams J. Music from Star Wars Episode I: The Phantom Menace. Miami: Warner Bros. Publications, 2000. 40 p.

глубокий смысл: в герое вновь заговорило человеческое начало, некогда сломленное смертью матери.

Кроме того, Уильямс неоднократно дает темы в полифоническом сочетании. Иногда это продиктовано сюжетом, иногда — музыкальными свойствами тем. Об одном из примеров использования контрапунктической техники композитор рассказал в интервью: «Я предполагал, что тема принцессы Леи будет фигурировать как романтическая в первом фильме, а во втором в качестве таковой предстанет тема Йоды (пример 4, лейтмотивы 4 и 8 соответственно). Таким образом, появилась возможность соединить оба мотива в дальнейшем. Они различны, но очень хорошо контрапунктируют друг с другом» [5, 18].

В отдельных случаях в партитурах Уильямса можно обнаружить примеры обращения к традиционным барочным музыкально-риторическим фигурам. Так, трагическая судьба Энакина Скайуокера заблаговременно предвещается введением в басу хода *passus duriusculus*:

6 Дж. Уильямс. «Призрачная угроза», тема Энакина, такты 22–25¹²

Adagio

Начав карьеру как джазовый пианист, Уильямс не мог не привнести отдельные элементы этого искусства в кинематограф: любая музыкальная тема у него представлена во множестве аранжировок с изменением ритма, характера, стиля и даже размера. Здесь допустима аналогия с методами композиции Г. Берлиоза и Ф. Листа, у которых литературная программа обуславливает изменение характера изложения и музыкального жанра темы-героя. «Звездные войны» построены по принципу частой смены места действия, и музыкальные лейтмотивы иной раз просто необходимы для успешного усвоения сюжетных перипетий. Это связано также с американской эстетикой, согласно которой «все должно быть понято налету», однако и у Вагнера лейтмотив появился не только как часть философской системы, но и как средство, организующее восприятие музыкального произведения.

Принято считать, что со «Звездных войн» в истории киномузыки берет свое начало «неоклассический» период [8, 330] — это проявляется в узнаваемости стилизованных моделей прошлого и во внешнем отсутствии единства стиля. Вспомним, что Уильямс как кинокомпозитор работает в разных жанрах: пожалуй, нет ни одного фильма, который можно было бы назвать копией какого-либо из предшествующих (для осознания этого достаточно сравнить «Мемуары гейши», «Список Шиндлера» и «Войну миров»). Уильямс всегда заботится о соответствии музыки демонстрируемому на экране, и в «Звездных войнах» картина пестра потому, что один стиль был бы здесь неуместен. Образовавшаяся при этом эклектика

¹² Пример приводится по изданию:

Williams J. Music from Star Wars Episode I: The Phantom Menace. Miami: Warner Bros. Publications, 2000. 40 p.



Ил. 2 «Звездные войны» (магистр Йода)

представляется органичной, так как действие «Звездных войн» происходит в разных мирах с совершенно не похожими друг на друга персонажами. В соответствии с этим, в одних эпизодах Уильямс ближе Вагнеру, в других — Стравинскому, в третьих — Дебюсси, в четвертых — минималистам. Он не стремится скопировать манеру Вагнера или Стравинского, скорее — представляет наиболее характерные топосы музыки ряда композиторов «большого» классического стиля. И по меткому замечанию Р. Хикмана, все эти заимствования, «подобно нитям, вплетаются в блестящую новую ткань» [8, 330].

Киноленты Лукаса с музыкой Уильямса созданы по тому же принципу, что лежит в основе вагнеровского понятия *Gesamtkunstwerk*, или «совокупное произведение искусства», подлинным и окончательным воплощением которого, по мнению многих, — в частности, немецкого режиссера Х.-Ю. Зиберберга — является именно кино [10, 1]. Но если в понимании Вагнера все виды искусства в музыкальном театре должны подчиниться воле творца-композитора, то в киноэпопее подобную роль играет режиссер. Показательно, что характер музыки к «Звездным войнам» — пусть и с мягким лукасовским «продолжайте в том же духе» — контролировался при создании киноэпопеи от начала и до конца режиссером, как и все другие составляющие целого.

Традиция многосоставных симфонизированных фильмов получила свое продолжение во второй половине XX и в начале XXI века: это экранизации «Властелина колец» Дж. Р. Р. Толкина и «Гарри Поттера» Дж. Роулинг. В первом случае начинания Уильямса продолжил Г. Шор, во втором — сам мэтр. Слово «традиция» при этом возникло не случайно: Уильямс заложил основы нового стиля музыки «большого кино» и в определенном смысле стал классиком жанра. Но, несмотря на появление ряда последователей, «Звездные войны» остались единственным в своем роде опусом в плане близости к вагнеровскому *Gesamtkunstwerk*. Сравнение «Кольца Нибелунга» с «Гарри Поттером» несостоятельно хотя бы по причине привлечения к проекту нескольких режиссеров и композиторов. «Властелин колец» П. Джексона, конечно, отличается бóльшим единством, но создан по чрезвычайно популярным романам Дж. Р. Р. Толкина, что также противоречит постулату о «едином творце».

После появления технологии 3D стало очевидным стремление кинематографистов добиться максимальной правдоподобности с пошаговым нивелированием всех возможных условностей¹³. При этом кинематограф не только не

¹³ В настоящее время Лукас работает над конвертацией «Звездных войн» в формат 3D. Показ обновленной версии фильмов планируется с 2012 года

уменьшает роли музыкального начала, но напротив — постоянно увеличивает его значение. Конечно, при узком, примитивном понимании слова «реализм» звучание музыки в кино представляется излишним; но истинное положение вещей несколько иное. Для зрителя «реальность» искусства существует только при наличии эмоционального сопереживания, за которое в синтезе искусств более всего ответственна именно музыка. Благодаря способности возбуждать в зрителе эмоциональный отклик, генерировать «эффект сопричастности», она становится — если не концептуально, то по сути дела — одним из важнейших факторов создания «другой реальности».

Одновременно с воздействием на эмоции, музыка выполняет и иные функции, присущие также оперному искусству, — в частности, она способна конкретизировать характеры героев. В ситуации, когда оперные певцы (особенно «вагнеровские») внешне не соответствуют своим прототипам, музыка позволяет нарисовать их портреты с максимальной правдивостью вне зависимости от природных данных артистов. Казалось бы, кинематограф подобных проблем не знает, тем не менее, функция «портрета персонажа» в «Звездных войнах» играет крайне важную роль; в данном случае музыкальный «дубль» требуется из-за недостаточно яркой игры актеров. При этом музыка становится неотъемлемой частью взаимодействия героев на всех уровнях — от отношений между отдельными личностями до межгалактических конфликтов.

В оперных произведениях, благодаря музыке, мы можем услышать покачивающиеся волны, «увидеть» блеск несуществующего золота (Вагнер). Аналогично этому в кино стало возможным изобразить силами симфонического оркестра зной в пустыне, подводный мир или космические просторы (Уильямс). Усиливая наш эмоциональный отклик на происходящее и уточняя его, музыка — наряду с детализацией действия — заменяет своим появлением все то, что мы по объективным причинам не можем ощутить при просмотре: запахи, движение ветра, солнечное тепло и прочее. Неспроста желание управлять большим спектром эмоций зрителя уже сегодня привело к появлению 5D-кинотеатров с движущимися креслами и генерацией запахов.

Таким образом, музыка в кино не столько подчеркивает условность синтетического искусства, сколько способствует образованию многоуровневой реальности. Она заменяет собой все то, чего не хватает для домысливания портрета героя, внешней обстановки, и создает необходимый эмоциональный фон. В этом отношении музыкальное сопровождение предельно органично и ожидаемо. Более того, чем масштабнее и эффектнее действие (а это в первую очередь касается фантастических киноэпопей), тем сильнее эмоциональное переживание зрителя, а следовательно — грандиознее музыкальное сопровождение. Если попытаться распределить элементы кинематографического целого на чашах весов, то на одной следовало бы поместить диалоги действия и зрелищность со всеми составляющими, на другой — музыку, эмоционально «заряженный» литературный текст и наполненную психологическими нюансами игру актеров. Для достижения наилучшего результата эти чаши должны быть уравновешены; и если литературная часть или актерская игра страдают недостатком эмоционального посыла, но имеется гигантское количество спецэффектов — тогда музыкальная составляющая неизменно прибавляет в весе.

«Звездные войны» открывают историю особого жанра кинематографического искусства, в котором роль музыки столь велика, что при знакомстве с ним невольно возникают ассоциации с оперной, а порой и балетной эстетикой. В конце концов, музыка к таким фильмам пишется в самый последний момент, и черновой монтаж киноленты вполне уподобляет либретто оперы, но с уже готовым сценическим воплощением. При создании подобного рода кино роль «истины в последней инстанции» играет, что закономерно, режиссер¹⁴, но иногда по его же воле композитор получает такую степень чисто музыкальной свободы и влияния на конечный результат, что можно говорить о «закадровом» делегировании ему полномочий по управлению душами зрительской аудитории. Во всяком случае, сегодня вагнеровские идеалы живут не только в Байрёйте.

Использованная литература:

1. Вагнер П. Музыка будущего // П. Вагнер. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 494–539.
2. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. Киев: Ваклер, Рефл-Бук, АСТ, 1997. 378 с.
3. Biskind P. Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood. N. Y.: Simon & Schuster, 1998. 512 p.
4. Buhler J. Star Wars, Music and Myth // Music and Cinema / ed. by J. Buhler, C. Flinn and D. Neumeier. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 2000. P. 33–57.
5. Byrd C. L. John Williams: Interview // Film Score. 1997. February. P. 18–21.
6. Evensen K. The Star Wars series and Wagner's Ring: Structural, thematic and musical connections. 2004. URL: <http://www.trell.org/wagner/starwars.html> (дата обращения: 27.08.2011).
7. Henderson M. S. Star Wars—The Magic of Myth. N. Y.: A Bantam Spectra, 1997. 224 p.
8. Hickman R. Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music. N. Y.: W. W. Norton, 2006. 526 p.
9. Irwin W., Decker K. S. Star Wars and Philosophy. Illinois: Open Court, 2005. 320 p.
10. Joe J. Why Wagner and Cinema? // Wagner and Cinema / ed. by J. Joe and L. Sander. Bloomington: Indiana University Press, 2010. P. 1–26.
11. Johns I. More scores to settle // The Times. 2005. May 19. URL: http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/article523850.ece (дата обращения: 27.08.2011).
12. Matessino M. A New Hope for Film Music: Linear notes // Special Edition Soundtrack: Star Wars: A New Hope (RCA VICTOR 09026-68747-2), 1997. URL: <http://lightsabre.org.uk/albums/starwarsspecialedition.htm> (дата обращения: 27.08.2011).
13. Meremaa T. The Sound of Movie Music // New York Times Magazine. 1976. March 28. P. 45–46.
14. Paulin S. D. Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity: The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music // Music and Cinema / ed. by J. Buhler, C. Flinn and D. Neumeier. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 2000. P. 58–84.
15. Roy R. John Williams: Interview // WBZ NewsRadio 1030: 60 minutes. 1999. March 29. URL: http://www.theforce.net/latestnews/story/john_williams_tv_interview_81276.asp (дата обращения: 27.08.2011).
16. Wierzbicki J. Film Music: A History. N. Y.: Routledge, 2009. 312 p.
17. Wolkenfeld S. George Lucas' Space Opera *Star Wars* und ihre Bezüge zu Musikdrama und Orchestersprache des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft. Jg. 10 (2007). S. 71–98.

¹⁴ Или продюсер, который в США почти всегда делает окончательный монтаж киноленты перед ее выходом в прокат.

Елена Ровенко

ИСКУССТВО КЛОДА ДЕБЮССИ И ОДИЛОНА РЕДОНА В КОНТЕКСТЕ «ФИЛОСОФИИ ВРЕМЕНИ» АНРИ БЕРГСОНА

В середине XIX—начале XX века в науке, философии и искусстве формируется новый тип мышления. Одним из наиболее ярких его представителей стал выдающийся французский философ Анри Бергсон; он создал неповторимую реальность и вывел специфические закономерности мироустройства. Его соотечественники—Клод Дебюсси, Стефан Малларме, Марсель Пруст, Клод Моне, Поль Сезанн, Одилон Редон—также воплощают в своем искусстве новые модели мира. А в случае с Дебюсси, Редоном и Бергсоном можно говорить о подобии сотворенных ими систем мироздания. Главные особенности художественного мира названных мастеров искусства можно описать с помощью фундаментальных категорий философии Бергсона (таких, например, как жизненный порыв и знаменитая *la durée*). Способы развития звуковой или живописной материи, принципы организации формы, как будет показано в статье, находятся в согласии с законами, открытыми Бергсоном. Задача этой статьи состоит в том, чтобы выявить свойства категорий времени, пространства, материи в творчестве Дебюсси и Редона и рассмотреть их в контексте бергсоновской философии¹.

СТИХИЯ И СТИХИЙНОСТЬ. ÉLAN VITAL

Уникальные характеристики пространства и времени и специфические качества материала в творчестве Дебюсси и Редона обусловлены во многом особенностями понимания и восприятия мира в целом. Как Дебюсси, так и Редона привлекало проявление *стихийных сил природы*². «Музыка—искусство свободное, бьющее ключом, искусство, овеянное вольным воздухом, искусство, родственное силам природы—ветру, небу, морю!»—читаем высказывание композитора [9, 187]. Подобные мысли встречаются «между прочим», словно бы «по ходу» размышлений. «По существу, наши художники-симфонисты не уделяют достаточно

Ровенко Елена Владимировна—аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. младший научный сотрудник НИЦ методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки

ревностного внимания красоте времен года. <...> Между тем музыка — как раз то искусство, которое ближе всего к природе, то искусство, которое расставляет природе самые хитрые ловушки» [9, 223]. Внутренняя связь музыки и природы обретает у Дебюсси новое качество, поскольку музыка, по мнению композитора, способна претворить стихийный ритм жизни природы.

Фантазия Редона тоже искала поддержки и обоснования, обращаясь к Природе как к творящему началу. «Я выполнил несколько фантазий с цветочным стеблем, или с человеческим лицом, или пользуясь элементами скелета; эти фантазии, я верю, нарисованы, сконструированы и построены как должно. Они таковы, потому что у них есть *организм*. Всякий раз, когда человеческая фигура не дает иллюзии, что она собирается, образно говоря, выйти из рамы, чтобы *ходить, действовать или мыслить*, это, действительно, не современный рисунок. Никто не может отрицать мою заслугу в том, что я придаю иллюзию *жизни* моим самым ирреальным созданиям», — так характеризовал свои графические работы Редон [20, 28]. «Выслушивание сокровенных изгибов *жизни*» — вот что самое главное для художника [12, 158].

Однако и композитор, и художник не просто созерцали природу, а сосредоточивались на *законах становления, роста и эволюции* в природе и претворяли в своем творчестве эти закономерности. Интересный нюанс: согласно Бергсону, существуют особые свойства эстетического постижения мира, «эстетической способности». «Наш глаз замечает черты живого существа, но как рядоположенные, а не сорганизованные между собой. *Замысел жизни*, простое *движение*, пробегающее по линиям, *связывающее* их друг с другом и придающее им смысл, ускользает от нас. Этот-то замысел и стремится постичь художник, *проникая путем известного рода симпатии внутрь предмета*, понижая, усилием *интуиции*, тот барьер, который пространство воздвигает между ним и моделью» [4, 185].

¹ Привлекая необходимые для раскрытия заявленной темы тексты Бергсона, Дебюсси, Редона и других авторов, мы выделяем наиболее важные, с нашей точки зрения, мысли и выражения курсивом. Во всех приводимых далее цитатах курсив принадлежит автору данной статьи.

² Нельзя забывать, какое место стихии занимают в *образном мире* названных мастеров. Прежде всего, это морская стихия. «К морю я навсегда сохранил истинную страсть» [8, 100], — писал Дебюсси А. Мессаже. По воспоминаниям М. Лонг, Дебюсси говорил: «Море — это всё, что есть самого *музыкального* в мире» [13, 13]. Что касается Редона, то он — «среди немногих европейских художников, которого интересовали необычные живописные качества подводного мира» [15, 71]. «Реальные, визуально воспринимаемые картины моря словно подсказывают художнику образные характеристики для живописного пространства его картин, — пишет исследователь о Редоне. — Интерес к тайнам морских глубин еще раз подчеркивает существенный аспект в мировосприятии Редона — ощущение тотального органического единства Универсума <...> Художник находит для этого единства визуальное выражение во *всех фундаментальных стихиях*, создающих мир: земле, воде, огню и воздухе. Образы этих четырех элементов, сотканые цветом, составляют символическое пространство живописи мастера во всех его измерениях — семантическом, ценностном, эстетическом» [15, 70–71].

Думается, все сказанное с необходимыми поправками можно отнести и к творчеству Дебюсси, с той лишь оговоркой, что стихию пламени он ощущал именно как стихию света. «*Ощущение цвета и света у Дебюсси* — иногда почти зримое, и свободное и непринужденное движение звуковых потоков в “Море”, “Ноктюнах” или “Играх” гораздо ближе к непосредственному ощущению живой природы, нежели все звукообразительные эффекты Рихарда Штрауса», — замечал Э. Денисов [10, 111]. М. Лонг так характеризует «Отражения в воде»: «Поэма агонии света, — как сказал Андре Сюарес, — света, рассеянного волной, где поют три ноты, напряженно-поэтические» [13, 15]. Лонг пишет о «лучистости звука Дебюсси» [13, 34].

И Дебюсси, и Редон действительно постигали замысел жизни и претворяли постигнутое в своем искусстве.

Каковы же условия этого постижения? Какие факторы, согласно Бергсону, необходимы, чтобы наше сознание совпадало с существом какой-либо вещи? Нужно, чтобы оно отвлекалось от готового (*tout fait*) и сосредоточивалось на созидаемом (*se faisant*). Нужно, чтобы, возвращаясь к себе самой, способность видения совпадала с актом воления³. Последнее можно назвать одной из возможных интерпретаций творческого метода и, шире, видения как композитора, так и художника: оба мастера стремились постичь прихотливую игру *созидающих сил мироздания*, то самопроизвольное течение потока жизни, для определения которого Бергсон использовал метафорический образ *жизненного порыва* – *élan vital*.

По Бергсону, жизненный порыв — это *творящая* реальность, являющаяся основой жизни⁴. Жизненный порыв — это усилие самой жизни в ее самораскрытии. Однако напряженное усилие предполагает направленное воздействие, а значит, векторно устремленную энергию⁵, спешащую вырваться наружу, за пределы личного состояния. В одной из бесед Бергсон говорил: «<...> во всяком жизненном движении всегда есть возможность продолжить это движение за пределы актуального состояния. Вот что я хотел выразить “образом”, и я выбрал образ “жизненного порыва” <...>. Этот образ <...> освещает неясный момент факта жизни и дает почувствовать, что движение “продолжается” в самом себе» (цит. по: [5, 311]). Итак, жизнь выплескивается за собственные границы, выплескивается *стихийно* и *непредсказуемо*⁶.

«Каждое новое явление жизни есть *новое творение, изобретение*, осуществляемое *élan vital*, так сказать, путем *гениального вдохновения*...» [14, 85], — этот комментарий Н. О. Лосского можно было бы предпослать любому произведению

³ Н. Лосский комментирует эту формулировку: имеется в виду, что способность видения должна возвращаться к себе самой для самосозерцания и самопостижения [14, 19–20].

⁴ Сам Бергсон уже в конце жизни свидетельствовал, что понятие жизненного порыва — не более чем метафора, но она совершенно необходима; вообще говоря, философ зачастую предпочитал образы и метафоры понятиям. В одном из его писем можно найти этому объяснение: «В такой книге, как “Творческая эволюция” или “Два источника”, образ чаще всего выступает посредником: он необходим, поскольку ни одно из существующих понятий не могло бы выразить мысль автора и автору приходится поэтому ее внушать» (цит. по: [5, 310]). Размышляя о проблеме эволюции, Бергсон заметил, что философия предлагает только два принципа ее объяснения: механицизм или телеологию. Но, говорит Бергсон, «я не принимал ни одну из этих точек зрения, которые соответствуют понятиям, сформулированным человеческим духом с совершенно иной целью, чем объяснение жизни. Нужно расположиться между двумя этими понятиями. Как определить это место? Нужно, чтобы я указал его пальцем, поскольку не существует понятия, промежуточного между “механицизмом” и “целесообразностью”. Образ порыва и есть только это указание. Сам по себе он не имеет никакого значения. Но он его обретет, если читатель захочет расположиться вместе со мной в этом пункте, чтобы выяснить, что можно узнать относительно жизни, а что нельзя. <...> Стало быть, моя так называемая метафора в действительности есть точное и вместе с тем всеохватывающее указание возможных констатаций» (цит. по: [5, 310–311]).

⁵ В «Творческой эволюции» Бергсон связывает понятия энергии (не конкретной энергии, имеющей определенный носитель, а энергии вообще) и напряжения, рассматривая данные понятия как самоценные. Источник энергии Бергсон ищет «во внепространственном процессе» [4, 241], неявно указывая на время как генератор энергии.

⁶ «Нужно <...> с самого начала отвести случайному его долю, и долю весьма значительную», — замечает Бергсон [4, 124] в связи с непредсказуемостью развития жизни.

как Дебюсси, так и Редона, с той лишь оговоркой, что «явление жизни» нужно было бы заменить на «явление искусства». И эта замена совершенно оправдана: ведь любое явление редоновского творчества или творчества Дебюсси создано по непреложным законам природы — законам *развития жизни*, перенесенным в область развёртывания материала и становления формы.

По пронизательному замечанию Э. Ансерме, «музыка Дебюсси всегда идет вперед, не возвращаясь вспять, что не исключает повторений отдельных мотивов, но без репризы, — и творческое начало в этом искусстве действует до самого конца» [1, 137]. Говоря о «музыкальности» солнечного заката, сам композитор добавляет: «Для тех, кто умеет смотреть с волнением, — это самый прекрасный урок *развития материала*, урок, записанный в книге, недостаточно изучаемой музыкантами, — я имею в виду книгу Природы <...> Композиторы читают книги глазами старших мастеров и благоговейно перебирают старую звучащую пыль. Это хорошо, но искусство может быть где-то дальше» [9, 140]. Итак, Дебюсси пытается *постичь Природу в ее развитии и становлении*, отсюда — живое ощущение музыкального произведения как развивающегося организма. Что касается Редона, то в этюдах он «тщательно копировал натуру, чтобы понять *законы естественного формообразования* и воспроизвести их в собственном творчестве» [12, 150]. В первую очередь это относится к «черным», или «чернотам» (*les noirs*), как сам Редон называл свои офорты, эстампы, рисунки углем и тушью и другие ахроматические работы. Здесь мастер создает причудливые, небывалые формы, но они следуют логике развития природных структур. В «черных» можно встретить несколько типов форм, аналогичных естественным. Это, например, организмы и их элементы: глаз, эмбрион, крыловидные и реснитчатые образования; спиралевидный стебель, мхи, папоротники, ветви деревьев, колючки терновника и т. п. Один из самых распространенных типов формы — глаз. Назовем некоторые из огромного числа работ, где встречается данный тип: «Куб» (1880, уголь; частная коллекция); «Глаз-шар» (1878; уголь; черный карандаш и белый мел на бумаге; Нью-Йорк, Музей современного искусства); «Галлюцинация» (литография из альбома «В мечте», 1879; Париж, Национальная библиотека, Кабинет эстампов); «Зрение, или Глаз» (1881, уголь; Балтимор, Художественный музей); «Глаза Елены, или Глаза возле деревьев» (1882, уголь; Сент-Луис, Художественный музей; см. ил. 1)⁷. Причудливые существа напоминают зародыши или головастики в таких «черных», как: «И затем появляется странное существо...» (без даты, уголь; Нью-Йорк, Музей современного искусства); «Головастик» (1883, уголь и мел; Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер; см. ил. 2); «Химера огляделась вокруг со страхом» (литография из альбома «Ночь», 1886; Париж, Национальная библиотека, Кабинет эстампов)⁸. Крылатые существа населяют многие произведения Редона: таковы женщины-ангелы («Пять этюдов обнаженных женщин», около 1864–1865, графитный карандаш; Париж, музей Орсэ; «Женщина-ангел», около

⁷ «Le Cube» (1880, fusain; collection particulière); «Œil-ballon» (1878; fusain, crayon noir et craie blanche sur papier; New York, The Museum of Modern Art); «Vision» (La lithographie de l'album «Dans le Rêve», 1879; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie); «Vision ou L'Œil» (1881, fusain; Baltimore, Baltimore Museum of Art); «Les Yeux d'Hélène ou Yeux dans des arbres» (1882, fusain; Saint Louis, Saint Louis Art Museum).

⁸ «Ensuite paraît un être singulier...» (Sans date, fusain; New York, The Museum of Modern Art); «Têtard» (1883, fusain et craie; Otterlo, Kröller-Müller Museum); «La chimere regarda avec effroi toutes choses» (La lithographie de l'album «La Nuit», 1886; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie).



Ил. 1. О. Редон. «Глаза Елены, или Глаза возле деревьев»
(1882, уголь; Сент-Луис, Художественный музей)

1875–1880, графит; частная коллекция)⁹, парящие в пространстве головы с крыльями («Отрезанная голова», около 1878–1879; уголь, растушевка; Париж, музей Орсэ; «Гном», литография из альбома «В мечте», 1879; Париж, Национальная библиотека, Кабинет эстампов)¹⁰, пегасы («Бессильное крыло не подняло зверя над этими черными пространствами», литография из альбома «Истоки», 1883; Париж, Национальная библиотека, Кабинет эстампов)¹¹. На стеблях, поднимающихся из хаоса, покачиваются вместо цветков глаз или голова («Возможно, первая попытка зрения осуществилась в цветке», литография из альбома «Истоки»; 1883, Париж, Национальная библиотека, Кабинет эстампов; «Болотный цветок, печальная человеческая голова», литография из альбома «В честь Гойи»; 1885, Париж, Национальная библиотека, Кабинет эстампов)¹².

⁹ «Cinq études de femmes nues» (vers 1864–1865, crayon graphite; Paris, musée d'Orsay); «Femme-ange» (vers 1875–1880, mine de plomb; collection particulière).

¹⁰ «Une tête coupée» (vers 1878–1879; fusain, estompe; Paris, musée d'Orsay); «Gnome» (La lithographie de l'album «Dans le Rêve», 1879; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie).

¹¹ «L'aile impuissante n'éleva point la bête en ces noirs espaces» (La lithographie de l'album «Les Origines», 1883; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie).

¹² «Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur» (La lithographie de l'album «Les Origines», 1883; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie); «La fleur du marécage, une tête humaine et triste» (La lithographie de l'album «Hommage



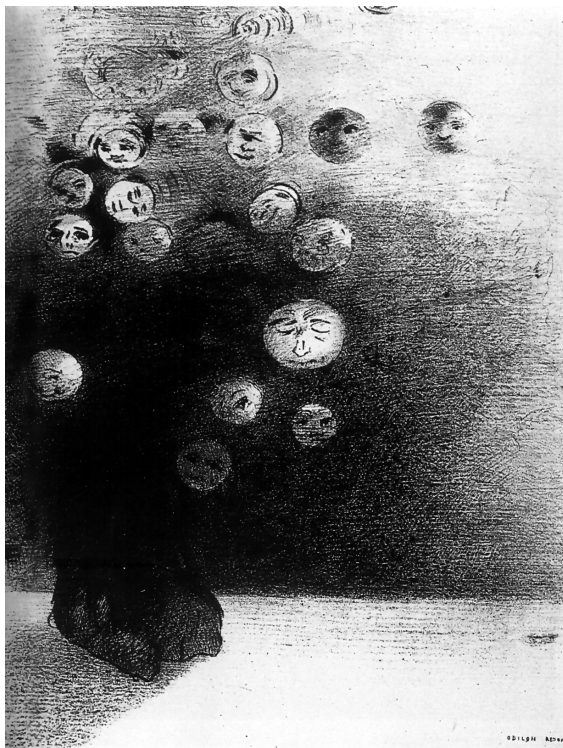
Ил. 2. О. Редон «Головастик»
(1883, уголь и мел; Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер)

Очень важно, что внимание художника привлекала именно *самоорганизация* природных форм, саморазвитие организмов — то есть именно проявление творящей функции Мироздания, *élan vital*. Можно сказать, что сосредоточение на *élan vital* и интуитивное постижение способов осуществления этой функции в *окружающем* мире — вот где источник тех законов, по которым живет *художественный* мир Редона. «<...> мы должны считаться с *невидимым, подвижным и трепещущим* миром, который нас окружает и заставляет нас подчиняться неясным и еще неведомым силам», — говорил художник (цит. по: [16, 185]). Это определение мастера как нельзя лучше характеризует скрытую энергию Мироздания, осуществляющуюся в *élan vital*. «Невидимый мир» — это концентрированная вибрация невидимой воли к созиданию, сама бергсоновская *творящая реальность*. Одна из известных литографий Редона прекрасно отражает сущность интуитивного представления художника об этой творящей реальности. Литография носит соответствующее название: «Почему бы рядом с нами не существовать невидимому миру?»¹³ (см. ил. 3). Она словно бы делает доступным восприятию не воспринимаемое в обычных условиях, позволяет зрению уловить волны непроявленной энергии.

Природные закономерности развития и становления в искусстве Дебюсси и Редона дают о себе знать на разных уровнях — от уровня бытия одного звука или

à Goya», 1885; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie).

¹³ Работа 1887 года. Хранится в Кабинете эстампов Национальной библиотеки Франции (Париж).



Ил. 3. О. Редон. «Почему бы рядом с нами не существовать невидимому миру?» (1887, литография; Париж, Кабинет эстампов Национальной библиотеки Франции)

мазка до уровня организации пьесы или картины. Однако развитие жизни может происходить только во времени. Именно новое ощущение времени обуславливает уникальность искусства обоих мастеров, диктуя особенности развития материала и формы. И характеристики художественного времени в творчестве Дебюсси и Редона удивительным образом совпадают со свойствами знаменитой бергсоновской *la durée*¹⁴.

LA DURÉE И ЖИЗНЬ МАТЕРИАЛА

Во-первых, вспомним, что *la durée* предполагает творческую изменчивость¹⁵, довлеющую самой себе; изменение как изобретение. «Вселенная

¹⁴ Напомним, что понятие это трудно переводимо. Чаще всего в работах на русском языке появляется перевод «длительность», «дление», однако исследователи справедливо отвергают эти распространенные переводы. В частности, Н. Лосский пишет о том, что «слова эти не напоминают о том понятии, которое дорого Бергсону», — и предлагает свой эквивалент: «творческое изменение», «творческое течение» [14, 14]. Что же такое *la durée*? По словам Бергсона, «мы воспринимаем ее как поток, в который нельзя войти вновь. Мы хорошо чувствуем, что она — основа нашего бытия и сама субстанция вещей, с которыми мы связаны» [4, 71]. Итак, Бергсон примыкает к тем философам, кто утверждает субстанциальный подход к проблеме времени. «Реальная длительность», «чистая длительность», «истинная длительность» — таковы качественные уточнения понятия *la durée*, вводимые Бергсоном (в русских переводах).

¹⁵ «Сделаем <...> усилие, чтобы воспринять изменчивость такую, какова она есть в своей неделимости: мы увидим, что она есть сама субстанция вещей» (цит. по: [5, 420]).

длится, — говорит Бергсон. — Чем глубже мы постигнем природу времени, тем яснее поймем, что длительность есть изобретение, создание форм, непрерывная разработка абсолютно нового» [4, 47]. «<...> достаточно оказаться перед истинной длительностью, чтобы заметить, что она означает творчество и что если то, что разрушается, длится, то это может быть только в силу солидарности его с тем, что создается. Так выявилась бы необходимость непрерывного роста Вселенной, я хочу сказать, роста ж и з н и реального» [4, 324]. Бергсон вводит термин *temps-invention* (время-изобретение), в противоположность *temps-longueur* (времени-длине), «спатIALIZED» времени, не являющемуся собственно длительностью, а лишь ее пространственной символизацией.

В искусстве Дебюсси изобретение нового и изменение всех параметров музыкального материала затрагивает даже уровень единичного звука, в тех случаях, когда он предстает как *процесс*¹⁶. Конечно, внутреннюю жизнь звука мы проживаем тогда, когда «временной аспект дления дополняется и спатIALIZEDанным аспектом длительности как длины» [19, 9]. Звук должен длиться примерно 1,5 – 6 секунд. Соответственно, мы входим внутрь долгих длительностей. Таковы, например, истаивающие терции, открывающие «Лунный свет» из ранней «Бергамасской сюиты» для фортепиано, или опорные тоны мелодии английского рожка в «Облаках». Специфика заключается в том, что при быстрых темпах и коротких длительностях ощущение процессуального становления музыкального организма переходит на более высокий иерархический уровень (мотив, фраза). И здесь принципом развития служит «модель-процесс» волны. Принцип волны встречался и раньше и был весьма распространен в разные эпохи, скажем, в эпоху романтизма. Но именно у Дебюсси организация волны на макроуровне соответствует организации звука на микроуровне: ведь фазы развития звука, принятые в акустике¹⁷, очерчивают волнообразный профиль развертывания звука во времени.

В музыкальных пейзажах Дебюсси, скажем, таких, как фортепианные прелюдии «Шаги на снегу», «Мертвые листья», «Вереск», симфоническая «Прелюдия к полудню фавна» «внутри непрерываемой, неделимой на слух длительности происходят важные тембровые и высотные и з м е н е н и я» [19, 18]. Названные

¹⁶ Исследователи рассматривают звук Дебюсси в двух аспектах: как «атомарную точку» и как «процесс». По мысли С. В. Чащиной, в творчестве Дебюсси главным оказывается «последовательное движение от модели звука-атома к модели звука-процесса, что делает композитора “предтечей” многих сонористических поисков в музыкальной культуре второй половины XX века» [19, 19]. У К. В. Зенкина тоже встречается понятие «звукоатомов» как «строительных кирпичиков» [11, 227]. В той же работе прослеживается мысль о двойственном звукоощущении, присущем композитору, и, соответственно, о двойственном характере звука у Дебюсси. «Отталкиваясь от амбивалентности, присущей шопеновскому звукоощущению, Дебюсси намного ее усиливает. Такие состояния фортепианного звука Дебюсси, как педальная иллюзорность или “валторновая” безатаковость, с одной стороны, и, с другой, ударность, “клавесинная” токатность — это лишь крайние участки артикуляционного спектра Дебюсси, в той или иной мере присутствующие в каждом звуке его музыки. Парадоксальную двойственность звука Дебюсси выразить словами очень трудно <...>» [11, 223]. Приведенные характеристики относятся, разумеется, не только к его фортепианной музыке. Кроме того, очевидно, что при двойственности звука *преобладание* тех или иных его качеств («атаковости» или «мягкой затуханности») *напрямую* связано с *преобладанием* в нашем восприятии «атомарных» или «процессуальных» качеств звука соответственно.

¹⁷ Атака, остановка (короткая стабилизация после подъема), спад (звук переходит в установившееся состояние), удержание (постоянный, стационарный уровень), затухание.

фазы развития звука соответствуют последовательным этапам внутризвукового становления: «Формируется целый рисунок развития данной звучности во времени, и это развитие дано в континуальном режиме: его невозможно (или почти невозможно) дискретизировать» [там же]. Действительно, изменение звука Дебюсси во времени *неделимо*, несмотря на то, что мы ощущаем определенные этапы его развертывания. По Бергсону, *la durée* «сама по себе <...> заключается в неделимом и целостном поступательном движении» [2, 43–44]. При этом смена фаз предполагает *качественное* изменение звучания, а не просто количественную разность, скажем, громкости или иных параметров звука. Ведь звук у Дебюсси обладает *неоднородностью*¹⁸, а это возможно лишь при качественном изменении звука. Бергсоновская *la durée* также характеризуется качественностью и неоднородностью. «<...> каждое качество есть изменение», — утверждает философ [4, 288]; и, наоборот, творческое изменение — это качественное изменение, предполагающее трансформацию, обретение новых свойств, что как раз исключает всякую однородность реального времени¹⁹.

Опять же, если темп достаточно быстрый, а фактура образована россыпью «звуков-атомов» или переплетенными гирляндами мелодий-арабесок, то понятие «неделимой звучности» относится уже не к отдельному звуку, а к звуковым «клубам» и «гроздьям», внутри которых единичные звуки, сливаясь, уже не воспринимаются на слух. Такие неделимые звучности зачастую кластеровидны, как в прелюдиях «Туманы» и «Фейерверк», или представляются результатом суммирования в слуховом восприятии нескольких фактурных и тематических пластов, как в некоторых эпизодах «Моря».

Внутреннее саморазвитие звука неотделимо от понятия *жизни звука*, его *жизненного цикла* от рождения и становления до затухания. Это саморазвитие есть процесс²⁰, не только происходящий во времени, но и *творящий само время*, неотделимое от развертывания звука. Вспомним бергсоновскую самоценность процесса, перехода как такового, его субстанциализацию²¹ — и одновременно предельное сближение *élan vital*, реальности и длительности²². А поскольку в концепции Бергсона реальность выступает как изменения *напряжения* или *энергии*, постольку реальность и, в частности, длительность, есть динамическое становление²³. Аналогично, процессуальный звук обладает *энергией*, *неравно-*

¹⁸ С. Чашина указывает, что любой звук обладает гетерогенной природой, иными словами, он неоднороден (см. [19, 6]). Такие параметры, как амплитуда, спектральный состав звукового колебания изменяются во времени. Разумеется, сказанное относится к любому звуку, но именно в звуке Дебюсси ухо различает постепенные изменения указанных параметров.

¹⁹ Время, «рассматриваемое как бесконечная и однородная среда, есть только призрак пространства, неотступно преследующий рассудочное сознание» [3, 92].

²⁰ О процессуальности звука Дебюсси пишут многие исследователи, в частности, С. Чашина и К. Зенкин. Чашина, анализируя концепцию музыкальной длительности в инструментальном творчестве Дебюсси, трактует длительность собственно как дление без четких границ. Такая длительность-дление существует не как эталон меры и даже не мерность как таковая, а как процесс, довлеющий сам себе.

²¹ В «Восприятии изменчивости» Бергсон пишет: «Изменчивость довлеет самой себе, она и есть сама вещь», она есть «нечто самое субстанциальное и самое прочное» (цит. по: [5, 418]). «Есть изменения, но нет меняющихся вещей: изменчивость не нуждается в подпоре» (цит. по: [5, 420]).

²² См. [4, 236, 341].

²³ «Реальность — дух или материя — предстает нам как непрерывное становление. Она создается или разрушается, но никогда не является чем-то законченным» [4, 264].

мерно распределенной во всей длительности звука (ведь происходящие внутри звука процессы непрерывно меняют его качественные характеристики); его развитие обладает динамикой, поскольку его «жизненный цикл» имеет различные фазы и характеризуется нерегулярностью и неравномерностью протекания.

Разумеется, качественное становление и развитие происходит *непрерывно*, так как любая остановка препятствует стихийному жизненному порыву. По словам Бергсона, «реальная длительность означает одновременно и неделимую непрерывность, и творчество» [4, 37]. Однако непрерывность предполагает, что в природе нет обособленных, отграниченных сущностей, отделенных от других и замкнутых в себе. В художественном мире Дебюсси звук также принципиально *открыт*, разомкнут в бесконечность²⁴. «<...> композитор стремится открыть ресурсы, связанные с вуалированием, сглаживанием “границ” звука», — замечает С. Чащина [19, 18]. *Звук оказывается подвижной энергетической единицей, и энергия каждого звука проживает особый жизненный цикл, ничем не прерываемый и преобразующийся в энергетический цикл следующего звука.*

Аналогичные свойства материала выявляются в работах Редона. Материал для художника был своего рода стихией, энергетические всплески которой рождают все многообразие художественных образов; стихией, подобной природным стихиям. Материал — «импровизатор», наделенный волей к созиданию. Известно, что мастер мыслил материал как своего рода партнера, обладающего собственной креативной силой²⁵. Рука художника почти самопроизвольно чертит на листе «углем, карандашом, чем угодно, и он становится *живым*» (цит. по: [16, 187]). Иными словами, нанесение красочного материала на холст подобно прикосновению Демиурга, которое оживляет и одухотворяет, — в этом и есть осуществление функции *élan vital*.

Мазки краски или штрихи угля *постепенно* заполняют живописную поверхность. Первоначальные образы эволюционируют и меняются *в процессе* реализации воли материала к становлению. Движение живописной материи, направляемое стремлением к созиданию, непрерывно, как *непрерывно изменение* ее качеств по мере развития. Как и художественный мир Дебюсси, мир Редона характеризуется *неделимостью изменения*, которое, по Бергсону, обуславливает непрерывность и неразрывность мирового потока; а последние качества придают ему «характер прогрессивного, творческого, жизненного течения» [14, 14]²⁶. Аналогичную картину мы видели в искусстве Дебюсси. В искусстве Редона эволюция материала тоже порождает *время-изобретение*. Мы можем говорить, что развитие материала выражается в его движении, так как, по Бергсону, движение — это вид творческого изменения (*durée*)²⁷. И, как и в мире Дебюсси, у Редона

²⁴ Например, К. Зенкин пишет об «открытости и устремленности в бесконечность», присущей звуку Дебюсси [11, 235].

²⁵ Художник считал, что у материала есть свой гений. Редон прямо говорит о том, что, по его мнению, искусство, основанное на воображении, во многом зависит от *воздействия материала на художника*. Предварительный замысел вообще относителен: те или иные материалы по-своему направляют руку мастера, подсказывая непохожие сюжеты, «потому что действительно чуткий художник по-разному воспринимает разные материалы» (цит. по: [16, 187]). Метод Редона можно назвать *сотворчеством с материалом*.

²⁶ «Сохранение прошлого в настоящем есть не что иное, как неделимость изменения», — замечает Бергсон (цит. по: [14, 14]).

²⁷ «Подобно всякому творческому изменению (*durée*), движение есть акт неделимый; оно не суммируется из множества положений, а есть сплошное течение превращения; бесконечная

мы встречаем самоценность изменения, о которой говорил Бергсон. В произведениях Редона нет меняющихся вещей, а есть лишь поток материала; вернее даже, материал развертывается по мере течения самодовлеющего потока, — вспомним особенности метода «сотворчества с материалом».

Более того, указанная самоценность изменения рождает очень интересный эффект развития материала в произведениях как Дебюсси, так и Редона. Поскольку, по Бергсону, изменение субстанциально, постольку оно осуществляется беспрестанно, иначе его бытие было бы прервано. А значит, покоя и стационарного состояния в мире быть не может. «Изменение происходит непрерывно и *само состояние является уже изменением*» [4, 40]; «<...> нет существенной разницы между переходом от одного состояния к другому и пребыванием в одном и том же состоянии. Но именно потому, что мы закрываем глаза на непрерывное изменение каждого <...> состояния, мы и обязаны, — когда это изменение становится столь значительным, что привлекает наше внимание, — назвать его новым состоянием, появившимся рядом с предыдущим» [там же]²⁸. Из приведенного фрагмента видно, что состояние представляет собой невидимое, подспудное изменение, или, вернее, накопление изменения, приводящее постепенно к обретению нового качества. Близкую картину мы наблюдаем в художественном мире как Дебюсси, так и Редона. То или иное состояние звукового или живописного материала — это определенная фаза в его становлении, по мере прохождения которой едва заметно меняются качественные характеристики материала (лад, ритм, фактура; цвет, плотность, структурированность), — пока вдруг слушатель или зритель с удивлением обнаруживает, что развитие перешло в новую фазу. «С первого взгляда, бросаемого на мир, прежде даже, чем различать в нем *тела*, мы различаем *качества*. Цвет следует за цветом, звук — за звуком, сопротивление — за сопротивлением и т. д. *Каждое из этих качеств*, взятое отдельно, есть *состояние*, которое как бы с упорством остается неизменным, неподвижным в ожидании, пока другое состояние его сменит. А между тем при анализе каждое из этих качеств распадается на огромное количество элементарных движений. Считать ли это вибрациями или еще чем-либо, остается неизменным тот факт, что каждое *качество есть изменение*» [4, 288]. Это исследование понятий качества и состояния прекрасно отражает сущность не только бергсоновской реальности, но и художественных миров Дебюсси и Редона²⁹.

Состояния материала, конечно, *вовсе не фиксированы*, иначе функция *élan vital* не могла бы осуществиться, а творческое течение (*la durée*) оказалось бы раздроблено, и поток становления распался бы. В. П. Бобровский, характеризуя мир Дебюсси, говорит о «развитии, исходящем из одного стимула, при котором контрасты возникают как сменяющие друг друга наплывы, как изгибы в русле единого потока» [6, 243]. В роли темы здесь оказывается, по Бобровскому, мелодическое ядро, понимаемое как «тематический импульс», «тема-эмбрион», «комплекс интонаций, способный дать жизнь новой теме» [6, 21]. Примечательна мысль Денисова о выведении «всех компонентов музыкальной ткани из одного

делимость принадлежит не движению, а существующей в нашем представлении законченной траектории движения» [14, 69].

²⁸ Бергсон здесь говорит о психологическом состоянии, но во многих трудах он распространяет приведенные выводы на особенности жизни природы вообще.

²⁹ В современной Дебюсси живописи аналогичное понимание качества как изменения можно увидеть в произведениях Клода Моне или, например, Огюста Ренуара, который считал, что его полотна созданы вариациями света.

ядра» и о сознательном избегании «возвращения материала в его первоначальной форме» [10, 99].

В работах Редона развитие также исходит из одного стимула, из первоначального движения брошенных наугад штрихов, и, аналогично, одна стадия развития плавно модулирует в другую без резкого перехода. Мы можем проследить лишь общую направленность развития материала и постепенное изменение его *качеств*: ладовой краски, ритмических и метрических параметров у Дебюсси; цвета, яркости и насыщенности тона у Редона; плотности, фактурности у обоих мастеров.

Качественное развитие стихии материала и претворение его энергии в становящийся музыкальный или живописный образ — в этом все искусство Дебюсси, в этом весь творческий метод Редона. Отвердевших, недвижных, стабильных и неизменных структур нет ни в звуковом мире Дебюсси, ни в редоновских произведениях. Ставшее в творчестве этих мастеров — лишь крайняя степень замедления становления, то есть движения материи, понятого как становление. Возможно, и композитор, и художник чувствовали, что в природе нет полного покоя, что, говоря словами Бергсона, с помощью интуиции мы становимся способны «видеть в движении самое простое и ясное, а в неподвижности лишь крайнюю границу замедления движения, границу, может быть мыслимую, но неосуществимую в природе» (цит. по: [14, 19–20]). Подлинное движение, по Бергсону, имеет *абсолютный* характер. «<...> движение нужно считать абсолютным: оно абсолютно как изменение, причем не в отдельных частях материи, а в материи в целом, — комментирует позицию Бергсона И. Блауберг. — И движение это, по Бергсону, не количественно, а качественно» [5, 200].

Движение в художественном мире как Дебюсси, так и Редона всегда есть *внутреннее изменение*, иными словами — это *абсолютное* движение, присущее либо *самим* художественным образам, либо *самому* звуковому или живописному материалу. «Столь частый у Дебюсси эффект полета звука в пространстве (повисающие лиги), его растворение в тишине говорит о том, что отдельный звук понимается как движение — концентрированный, атомарно-первичный символ слияния, совпадения вещной определенности и непрерывной изменчивости, текучести» [11, 229]. Очень интересное ощущение данного феномена у Дебюсси присуще В. Бобровскому. Он говорит о «воплощении движения» как об особой «образной сфере» произведений французского мастера, причем, по мнению музыковеда, «Дебюсси привлекает движение как своего рода интонация — ради воплощения красоты самого движения» [6, 242–243]. Бобровский пишет о стремлении композитора «передавать объект в движении, непрестанном становлении в условиях усиления фонизма гармоний» [6, 243].

ФОРМА КАК РИТМ ЖИЗНИ МАТЕРИАЛА

Понятно, что форма в этом случае возникает спонтанно, как результат стихийного становления материала, зависит от его свойств и не может быть стабильной, устойчивой, детерминированной и *предсказуемой*. «При организации <...> формы Дебюсси опирается не на установленные нормы, а исходит из внутренних потенциальных возможностей материи, порождающего собственную логику развертывания формы», — замечает Э. Денисов [10, 93], опираясь на известное высказывание композитора о «необходимости изобретения новых форм». Это очень похоже на редоновское «сотворчество с материалом».

Отмеченная особенность проявляется на разных уровнях становления живописного или музыкального организма. И как первые, брошенные наугад линии и цветные пятна обуславливают тип и дальнейшее движение материала, а также конкретный вид будущей формы, — так и избранный Дебюсси звуковой первоэлемент определяет путь и метод развития музыкальной формы и звуковой материи.

По словам С. Чащиной, «процессуальное начало, охватывающее организацию микропроцессов внутри звука, распространяется и на организацию формы в целом» [19, 17]. «Открытость (звука, интонации, темы) становится и принципом композиции», — замечает К. Зенкин [11, 233]. «Форма у Дебюсси по своей сущности скорее органично прорастающая, чем архитектурная», — указывает Э. Ансерме [1, 137]. Сам композитор писал Ж. Дюрану: «<...> я все более и более убеждаюсь в том, что музыку, по самой ее сущности, нельзя отливать в строгие и традиционные формы. Она создана из многокрасочных звучаний и ритмизированных размеров» [8, 130].

Аналогичные процессы формообразования наблюдаются в искусстве Редона³⁰. На глазах изумленного зрителя из хаотического скопления мелких точек, штрихов, черточек и мазков вдруг начинают вырастать вполне «осмысленные» линии и фигуры, приобретающие постепенно все более и более узнаваемые очертания. Поток материала самоорганизуется, порождая причудливые структуры. Бергсон говорит о самопроизвольности жизни «в виде непрерывного творчества форм, сменяющих одни другие» [14, 81]³¹. Формотворчество материала в произведениях Редона так же спонтанно; организмы, которые мы видим в его работах, не встречаются в реальности, но они созданы в согласии с законами природы, и появление этих невиданных существ — результат именно «непрерывного творчества форм». *Художник сочиняет формы как сама природа, создает «существа невероятные по законам вероятного, ставя, насколько возможно, логику видимого на службу невидимому»* (цит. по: [12, 150]).

Как видно, и на уровне формы категория *изменения* является важнейшей. Ведь сам Редон неоднократно подчеркивал, что не знает, какие формы, структуры и образы получатся в результате самораскрытия материала. Становящаяся форма возникает буквально на глазах зрителя и трансформируется в зависимости от воли материала, от того пути, по которому он направит руку художника. В отношении Дебюсси примечательно высказывание Ж. Бреле: «у Дебюсси форма рождается от изобретения каждого момента, непрерывного обновления» (цит. по: [10, 92])³².

³⁰ «В моих работах вы не найдете пластических форм, то есть форм, изображенных ради них самих, изображенных с объективной точки зрения, с соблюдением правил распределения теней и света и приемов “моделировки”, — замечал Редон. — Только в начале моего пути, и то потому, что хотелось, по возможности, все уметь, я старался воспроизводить предметы внешнего мира по канонам этой старинной оптики искусства. Я делал это только как упражнение» (цит. по: [16, 181]).

³¹ «...жизнь развивается на наших глазах как непрерывное созидание непредвидимой формы...» [4, 63].

³² Интересно, что Дебюсси в других видах искусства приветствовал качество открытости, незавершенности формы. Например, описывая в письме Ж. Артману здание Комической оперы, Дебюсси недоумевает, «почему архитектура, искусство вообще очень красивое, так упрямо держится за эти сухие и определенные линии, тогда как она могла бы, напротив, создавать линии *незавершенные*» [8, 66].

Отсутствие предзаданной, архитектурной формы в произведениях обоих мастеров приводит к тому, что форма становится не только «вместилищем множества визуальных³³ фактов» [12, 161], но и вместилищем бесчисленного числа структур. Вновь возникают параллели с бергсоновским пониманием развития органического мира, которое, по мнению философа, не может быть предусмотрено во всей его совокупности.

Не будет преувеличением сказать, что рождение формы в искусстве обоих мастеров — это тоже осуществление функции *élan vital*, как и в отношении спонтанного саморазвития материала, но на более высоком уровне. Здесь творящая энергия направлена не на стихийное раскрытие, а на *организацию* материала. Ведь, согласно Бергсону, деятельность жизни есть *организация*³⁴ сопротивляющейся материи. Материя переходит на новую ступень существования, обретает новые качества. Ощущение формы как живого *организма*, внутри которого циркулируют энергетические токи, пронизывающие материю, ощущение непрерывного становления исходной мысли ведет к отсутствию стабильных «композиционных моделей»: модель в искусстве и Дебюсси, и Редона существует исключительно как процесс. В такой процессуальной модели заложена потенциально возможность бесконечного развития и смыслового обновления; поэтому спектр смыслов, излучаемый процессуальной моделью, неисчерпаем.

Действительно, в искусстве Редона можно выделить *несколько типов постепенной организации форматворческой стихии*. Становление образа, его формирование следует определенной модели развития. Она характеризуется особыми параметрами, такими как: скорость развития материи (ощущаемая визуально), быстрота возникновения упорядоченных структур; степень изменения плотности материала (по мере его развития); степень изменения цветовых и световых качеств материала, его тональной насыщенности; пропорциональные соотношения «участков» материала, обладающих разными характеристиками. А по отношению к искусству Дебюсси В. Бобровский ставит проблему вариантного развития; он указывает, что всегда присутствует исходный импульс, а «дальнейшее развитие создает неисчислимо множество внутритекстовых вариантов <...> внетекстового инварианта» [6, 247]. По мысли К. Зенкина, в творчестве Дебюсси прослеживается «тенденция к микротематизму, тотальной тематизации фактуры и постоянным вариантным обновлениям материала» [11, 228]. «Я приду к музыке, действительно освобожденной от мотивов или же образованной из одного непрерывного мотива, которого ничто не прерывает и который никогда не возвращается в первоначальной форме», — говорил сам композитор (цит. по: [10, 99]). Действительно, в произведениях французского мастера мы не встретим почти никогда точных повторений, «выписанных» реприз; даже там, где обращение к определенному жанру требует соблюдения «канонических» повторов, само окружение вернувшегося материала — всегда обновленное — делает невозможным восприятие этого «возвращения» как простого «перенесения» уже бывшего в новый отдел формы. Чаще всего «мотив» при повторном появлении если не обновляется структурно, то, по меньшей мере, предстает в ином гармоническом, ладовом, фактурном облике. Особенно же интересны примеры — таких большинство, — где избранный звуковой элемент непрерывно обновляется,

³³ Добавим: или звуковых.

³⁴ См. [14, 84].

варьируется, изменяется структурно, разрезается и сжимается, порождая множество вариантов.

Э. Денисов приводит суждения П. Булеза о форме у Дебюсси. Булез указывает, что «для Дебюсси форма никогда не задана» и что композитор «предпочитает структуры, в которых смешивается строгость со свободным выбором» [10, 92]. Иными словами, логическая упорядоченность соседствует с непредсказуемостью развития материала. Аналогично, в работах Редона самоорганизация материала словно бы сменяется «самодеструктурированием», и наше сознание с трудом удерживает равновесие этой зыбкой грани порядка и беспорядка.

Надо заметить, что и Дебюсси, и Редон, подобно Бергсону, стремились, видимо, постичь те закономерности устойчивого существования и развития природных форм, природных систем, которые были описаны уже во второй половине XX века представителями синергетического направления в науке³⁵. Ведь созидание в любом случае предполагает *упорядочивание*, поскольку организация *структуры* всегда связана с укрощением сил хаоса, препятствующих устойчивости и стабильности. По замечанию А. Волошинова, Природа представляет собой единство созидающих (негэнтропийных) и разрушающих (энтропийных) сил, единство самоорганизации и саморазрушения [7, 14]. Сходные мысли высказывал Бергсон: «Природа сталкивает живые существа друг с другом. Она являет нам повсюду беспорядок наряду с порядком, регресс рядом с прогрессом» [4, 72].

«Смесь порядка и беспорядка в самом деле поразительна и, что самое важное, *типична для природных процессов*», — пишет Герт Айленбергер (цит. по: [17, 159]). Стихийная импровизация творящих сил природы, с одной стороны, спонтанно организует материю, а с другой стороны, дестабилизирует ее, разрушая старое, чтобы создать новое. Природные структуры рождены в результате противодействия начала конструктивного и деструктивного, *Космоса и Хаоса*. Поэтому любое «стихийное формотворчество» в искусстве, соотносимое с творчеством Природы, неизбежно связано с зыбким равновесием Космоса и Хаоса. Можно вспомнить, что, согласно определениям ученых уже XX века, формы природы — «это *динамические процессы, застывшие в физических формах*, и определенное чередование порядка и беспорядка характерно для них» (цит. по: [17, 159])³⁶. Приведенное определение прекрасно описывает и характер возникновения форм редоновского мира, и сущность форм Дебюсси.

Постигая искусство Дебюсси и Редона, мы всегда ощущаем творящую энергию *élan vital*. Не будет преувеличением сказать, что подлинная жизнь художественного мира обоих мастеров протекает по законам реальности, сформулированным Бергсоном, что творческое изменение, *la durée*, управляет становлением звукового и живописного материала, который устремляется вперед в своем развитии, подчиняясь прихотливой, непредсказуемой игре стихийных сил. Реальность, описанная выдающимся философом, находит свой художественный эквивалент в искусстве двух его современников, замечательных мастеров рубежа XIX–XX веков.

³⁵ Синергетика в широком смысле слова может быть определена как философия неустойчивого (см.: [7, 10]). Синергетика — новое междисциплинарное направление исследования систем, состоящих из большого числа элементов, взаимодействующих между собой. «В результате такого взаимодействия возникают кооперативные, или коллективные, процессы, которые приводят к самоорганизации системы» [18, 246]. Синергетика «изучает общезаконности процесса самоорганизации в различных системах» [там же].

³⁶ См. также: [7, 12].

Использованная литература

1. *Ансерме Э.* Язык Дебюсси // Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания / Пер. с фр. Е. Ф. Бронфин, Б. С. Урицкой; пред. Е. Бронфин; вступ. ст. К. Раппопорта. М.: Советский композитор, 1986. С. 127–140.
2. *Бергсон А.* Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна) / Пер. А. А. Франковского. Пг.: Academia, 1923. 154 с.
3. *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // А. Бергсон. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М.: Московский Клуб, 1992. С. 50–156.
4. *Бергсон А.* Творческая эволюция / Пер. с фр. В. А. Флеровой. М.–Жуковский: Кучково поле, 2006. 380 с.
5. *Блауберг И.* Анри Бергсон. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 670 с.
6. *Бобровский В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки / Отв. ред. и авт. предисл. Е. И. Чигарева. М.: КомКнига, 2008. 304 с.
7. *Волошинов А. В.* Математика и искусство. М.: Просвещение, 2000. 399 с.
8. *Дебюсси К.* Избранные письма / Сост., пер., вступ. статья и комментарии А. С. Розанова. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
9. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы / Пер. с фр. и комментарии А. Бушен; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. М.–Л.: Музыка, 1964. 279 с.
10. *Денисов Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Предисл. М. Тараканова. М.: Советский композитор, 1986. С. 90–111.
11. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. 415 с.
12. *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. 272 с.
13. *Лонг М.* За роялем с Клодом Дебюсси, Габриэлем Форе, Морисом Равелем / Пер. с фр. Ж. Грушанской. М.: Композитор, 2000. 288 с.
14. *Лосский Н. О.* Интуитивная философия Бергсона. Пг.: Учитель, 1922. 116 с.
15. *Лукичева К.* Цвет безмолвия (Искусство Одилона Редона в контексте теории и практики символизма) // Европейский символизм: сб. статей / Отв. ред. И. Е. Светлов. СПб.: Алетейя, 2006. С. 51–78.
16. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов / Под общ. ред. А. А. Губера и др.: в 7 т. Т. V. Кн. 1 / Под ред. И. Л. Маца и Н. В. Яворской. М.: Искусство, 1968. 448 с.
17. *Пайтген Х.-О., Рихтер П. Х.* Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем / Пер. с англ. П. В. Малышева, А. Г. Сивака, под ред. А. Н. Шарковского. М.: Мир, 1993. 175 с.
18. *Рузавин Г. И.* Концепции современного естествознания: учебник. М.: Проспект, 2009. 279 с.
19. *Чащина С. В.* Концепция музыкальной длительности (на примере инструментального творчества Клода Дебюсси). Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2000. 25 с.
20. *Redon O.* À soi-même. Journal. 1867–1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes. P.: José Corti, 2000. 189 p.

210 СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Барсова Инна Алексеевна

Родилась в Смоленске. Окончила теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1951), аспирантуру Московской консерватории (1954, класс проф. И. В. Способина). С 1954 года преподает в Московской консерватории — на кафедре инструментовки, затем на кафедре теории музыки. Ведет чтение симфонических партитур, читает лекции по истории оркестровых стилей, истории нотации; ведет авторский курс на кафедре истории русской музыки (авангард 1920-х годов). Доктор искусствоведения (1978), профессор (1981). Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1994). Награждена орденом «Профессионал России» (2008). Автор нескольких книг и многочисленных статей.

barsovaia@mail.ru

Петров Даниил Рустамович

Родился в 1973 году в Казани. Окончил теоретико-композиторский факультет Московской государственной

консерватории имени П. И. Чайковского (1996). Защитил кандидатскую диссертацию на тему «Густав Малер и “Девятнадцатый век”. Становление художника» (1999, научный руководитель проф. И. А. Барсова). С 1999 года преподает на кафедре истории русской музыки Московской консерватории, с 2003 года доцент.

daniilpetrov@yandex.ru

Лебедев Сергей Николаевич

Кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания. Специализируется в истории музыкальной науки (главным образом, поздней Античности и Средневековья) и истории гармонии Западной Европы. Ученик Ю. К. Евдокимовой и Ю. Н. Холопова. Кандидатская диссертация: «Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения» (Московская консерватория, 1988). Стажировался в Баварской академии наук (Гумбольдтовский

стипендиат в 1990–1992) у М. Бернхарда и Т. Гельнера, в Венском университете (1997–1998) у В. Пасса, где также преподавал. Автор книг «Cuiusdam Cathusiensis monachi tractatus de musica plana» (критическое издание с комментариями; Tutzing, 2000), «Musica Latina» (Санкт-Петербург, 2000; совместно с Р. Л. Поспеловой), «Русской книги о Finale» (там же, 2003; совместно с П. Ю. Трубиновым), многих статей на русском (в т. ч. более 50 в «Большой российской энциклопедии») и «Православной энциклопедии»), немецком и болгарском языках.

olorulus@mail.ru

Антоненко Екатерина Юрьевна

Родилась в 1985 году в Москве. Окончила Академическое музыкальное училище при Московской консерватории (класс И. М. Усовой) и факультет симфонического и хорового дирижирования Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (класс проф. В. В. Суханова). С 2009 года — аспирантка Московской консерватории (научный руководитель доц. Р. А. Насонов). В 2010 году получила стипендию DAAD для прохождения последипломного обучения в Высшей школе музыки и танца Кёльна (класс проф. М. Крида). Основатель (2006) и художественный руководитель вокального ансамбля «Интрада».

ekaterina.antonenko@yahoo.com

Максимова Александра Евгеньевна
Музыковед, органистка, педагог. Родилась в Москве. Окончила Академическое музыкальное училище при Московской консерватории (1995), Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского по специальности «музыковедение» (2000; класс проф. М. А. Сапонова),

по специальности «орган» (2001; класс проф. Н. Н. Гуреевой); аспирантуру консерватории по специальности «музыкальное искусство» (2003; класс проф. Е. Г. Сорокиной). С 2001 года преподает на кафедре истории русской музыки Московской консерватории, с 2008 года доцент. С 2007 года — сотрудник Научно-исследовательского центра «Наследие» при кафедре истории русской музыки.

alexmaximova@mail.ru

Дряжина Екатерина Сергеевна

Родилась в 1979 году в Москве. Окончила Московский государственный музыкальный колледж им. А. Г. Шнитке по классу флейты (1999) и факультет исторического и современного исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по классам современной и старинной флейты (2006, класс доц. О. Ю. Ившейковой). С 2006 по 2009 годы обучалась в классе старинной флейты П. Вальберга в консерватории города Тромсё (Норвегия), диплом мастера (2009). В 2008–2009 учебном году, в качестве участницы программы «Эразм», стажировалась в Королевской Консерватории Брюсселя (Бельгия) в классе Б. Кёйкена. Солистка оркестра «Pratum Integrum» на исторических инструментах (с 2003).

dryazzhina.ekaterina@gmail.com

Лосева Анна Станиславовна

Окончила Российскую академию музыки имени Гнесиных по специальности «музыковедение» (2008). Редактор журнала «Научный вестник Московской консерватории».

anna.loseva@gmail.com

Рычков Константин Николаевич

Родился в 1984 году в Москве. Окончил Государственное музыкальное училище им. Гнесиных (2004, диплом с отличием), историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2009, диплом с отличием); тема дипломной работы «Композитор Джон Уильямс: знаменитый и неизвестный» (научный руководитель доц. Р. А. Насонов). В настоящее время является аспирантом Московской консерватории, работает над диссертацией о киномузыке Голливуда. С 2006 года преподает музыкальную литературу в ЦССМШ при Московской консерватории, с 2007 года — музыкальную литературу и сольфеджио в ДМШ им. С. И. Танеева.

yustov@post.ru

Ровенко Елена Владимировна

Окончила историко-теоретическое отделение Академического музыкального колледжа при Московской консерватории (2005), историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2010). В настоящее время является аспиранткой Московской консерватории (научный руководитель проф. К. В. Зенкин), изучает французское искусство и философию рубежа XIX–XX веков. С 2006 года — преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в АМК при Московской консерватории, с 2010 года — младший научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки.

rovenko-lena@mail.ru

Инна Барсова, Даниил Петров. *К истории постановки «Демона» А. Рубинштейна в Венской придворной опере. Краткая переписка Густава Малера с Мариинским театром*

В статье, включающей публикацию ранее неизвестных документов из архивов Санкт-Петербурга и Вены, представлен характерный эпизод деятельности Густава Малера во главе Придворной оперы в Вене. Речь идет о подготовке осенью 1899 года венской премьеры оперы «Демон» Антона Рубинштейна, в связи с чем Малер должен был тщательно изучить партитуру. Его обращение в Дирекцию императорских театров в Петербурге, переданное режиссеру Русской оперы Осипу (Иосифу) Палечку, касается реализации одного неясного места («там-там» на сцене, использованный в начале III действия). Приведенные документы проливают свет на бытовавшую в конце XIX века постановочную практику. Для объяснения существа затронутого Малером вопроса привлечены сведения по истории текста оперы Рубинштейна.

Ключевые слова: *Малер, Вена, Антон Рубинштейн, «Демон», там-там, партитура*

Сергей Лебедев. *О методе и стиле раннего Боэция (на материале «Музыки» и «Арифметики»)*

Статья посвящена проблеме ассимиляции греческой музыкальной науки в квадривиальных трудах Боэция — трактатах «Основы музыки» и «Основы арифметики» (созданы между 500 и 510 г.). В ходе систематического обзора терминов и понятий Боэция выявляются, с одной стороны, недочеты его ранних компиляций, с другой — специфические черты его стиля, техники интерпретации и научного мышления в целом.

Ключевые слова: *Боэций, история музыкальной науки, классические языки, музыкальная терминология*

Екатерина Антоненко. *Венецианский мотет XVIII века: поэтика забытого жанра*

Жанр сольного мотета XVIII века, возрождающийся в наши дни из забвения, был непременным атрибутом праздничного богослужения в церквях при венецианских «консерваториях» (Ospedali). Тем не менее, несмотря на свою невероятную популярность, этот жанр подвергался критике современников, а в дальнейшем исследователей. В статье предложена трактовка жанра венецианского мотета XVIII века в контексте культуры его эпохи. С целью

разобраться в правомерности нападок на жанр сольного мотета, мы проследили его связь с исполнительской практикой своего времени и рассмотрели проблему «двойного смысла» текстов, проанализировав мотет Б. Галуппи «A ture alpestri ad vallem».

Ключевые слова: *сольный мотет, венецианская музыка, исполнительская практика, риторика, Галуппи*

Александра Максимова. *Музыкальные жанры в трактате Фабрицио Карозо «Благородство дам» («Nobiltà di Dame», 1600)*

В статье рассматриваются музыкальные образцы, сопровождающие хореографические композиции из книги Ф. Карозо «Благородство дам». Особое внимание уделяется их жанровым обозначениям. Приводится фрагмент перевода трактата на русский язык.

Ключевые слова: *Карозо, Негри, «Благородство дам», хореография, танцевальная музыка, итальянское Возрождение*

Екатерина Дрязжина. *«Опыт руководства по игре на поперечной флейте» и его автор*

Первая из серии публикаций, в которой будет представлен перевод разделов флейтовой школы И. И. Кванца, имеющих практическую направленность. Большая вступительная статья содержит необходимые биографические сведения, характеристику трактата в целом, комментарии переводчика относительно исторического и эстетического контекста, а также практических вопросов, возникающих при использовании трактата в качестве учебника игры на старинной флейте, заметки о содержании вошедших в данную публикацию фрагментов «Опыта»: Введения и первых трех глав (посвященных истории флейты и особенностям ее конструкции, проблемам постановки и аппликатуры).

Ключевые слова: *Кванц, «Опыт руководства по игре на поперечной флейте», поперечная флейта, музыкальная наука XVIII века, музыкальный строй, телеманова комма, аппликатура*

Отчет о музыкальных представлениях в память о Генделе в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне 26, 27, 29 мая и 3 и 5 июня 1784 года, составленный Чарльзом Бёрни (Перевод и комментарии Анны Лосевой)

Вниманию читателей предлагается завершение публикации перевода одного из любопытнейших документов в истории музыки Англии, написанного очевидцем этого достопамятного события — английским историком музыки Чарльзом Бёрни (1726–1814). Фестиваль проводился под патронатом короля Георга III и имел широчайший общественный резонанс, поэтому «Отчет...» является ценным историческим документом, дающим возможность живо представить, сколь важное место занимала музыка в общественной жизни Англии конца XVIII века и — главное! — сколь почитаем был сам Гендель, чей столетний юбилей был отмечен праздником общегосударственного значения. Поэтому несомненный интерес представляют его рассуждения о достоинствах звучавших на фестивале сочинений Генделя и оценки мастерства участвовавших в нем именитых музыкантов, в сравнении с исполнителями

генделевской поры. В данном номере печатается заключительная часть «Отчета...», повествующая о четвертом и пятом днях фестиваля, а также Приложение и послесловие переводчика.

Ключевые слова: *Гендель, Бёрни, генделевский фестиваль, Вестминстерское аббатство, «Мессия», Фонд помощи музыкантам-инвалидам*

Константин Рычков. *«Звездные войны» Лукаса–Уильямса: Gesamtkunstwerk возвращается?*

Киноэпопея Дж. Лукаса и Дж. Уильямса «Звездные войны» имеет очевидное сходство с «Кольцом Нибелунга» Р. Вагнера, что проявляется в обращении к мифологическим сюжетам, использовании лейтмотивной техники и задействовании большого симфонического оркестра. В статье объясняются причины, приведшие к появлению в Голливуде «симфонизированных фильмов», а также анализируются роль и свойства музыки в подобных сагах. Среди нотных примеров имеется собрание наиболее важных лейтмотивов гексалогии.

Ключевые слова: *Джон Уильямс, Джордж Лукас, Рихард Вагнер, киномузыка, США, Голливуд, Gesamtkunstwerk, Звездные войны, Кольцо Нибелунга, саундтрек, лейтмотив, мифология*

Елена Ровенко. *Искусство Клода Дебюсси и Одилона Редона в контексте «философии времени» Анри Бергсона*

В статье предпринята попытка сопоставить модель мира, возникающую на страницах бергсоновских текстов, с моделями художественных миров К. Дебюсси и О. Редона. Именно эти мастера наиболее ярко воплотили черты нового мышления во французской музыке и изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков, как Бергсон — во французской философии того же периода. основополагающие понятия бергсоновской философии — «жизненный порыв» (*élan vital*) и «чистая длительность» (*la durée*) — рассматриваются как ключ к пониманию особенностей искусства Дебюсси и Редона, что позволяет по-новому осмыслить категорию художественного времени, а также параметры формы и материала в творчестве названных мастеров.

Ключевые слова: *А. Бергсон, К. Дебюсси, О. Редон, развитие материала, художественное время, процессы формообразования, стихия, природа*

216 CONTRIBUTORS OF THIS ISSUE

Inna A. Barsova

Born in Smolensk. Graduated from the Music Theory and Composition Department, the Moscow Tchaikovsky Conservatory (1951), where she attended Prof. I. V. Sposobin's class, and in 1954 completed her postgraduate studies with the same Professor. Since 1954 she has been teaching at the Moscow Conservatory, first at the Instrumentation Subdepartment, then at the Music Theory Subdepartment. She teaches symphonic score reading and gives lectures on the history of orchestral styles and the history of notation. She also gives a special course in the avant-garde Soviet music of 1920ies at the History of Russian Music Subdepartment. She is the author of several books and numerous articles. Doctor of Arts (1978), Professor (1981). Honored Art Worker of the Russian Federation (1994). In 2008 she was awarded the order «Professional of Russia».

barsovaia@mail.ru

Daniil R. Petrov

Born in Kazan in 1973. Graduated from the Music Theory and History Department, the Moscow Tchaikovsky Conservatory (1996). Ph. D. thesis «Gustav Mahler and the "Nineteenth Century". Formation of the Artist» (1999; scientific advisor Prof. I. A. Barsova). Teaches at the History of Russian Music Subdepartment, the Department of Music Theory and History, the Moscow Conservatory (since 1999). Associate Professor (since 2003).

daniilpetrov@yandex.ru

Sergey N. Lebedev

Associate Professor and Chief Research Fellow, the Moscow Tchaikovsky Conservatory. Specialized in the early

Western music theory (mostly Late Antiquity and Middle Ages) and the early Western harmony. Studied in Moscow with Yulia Evdokimova and Yury Kholopov. Ph. D. thesis «The Problem of Modal Harmony in the Early Renaissance Music» (the Moscow Conservatory, 1988). Post-doctoral studies at the Bavarian Academy of Sciences with Michael Bernhard and Theodor Göllner (Humboldt Fellow in 1990–1992) and at the Vienna University with Walter Pass (1997); guest professor there in 1998. Books: «Cuiusdam Cathusienensis monachi tractatus de musica plana» (critical edition with commentary; Tutzing, 2000), «Musica Latina» (St. Petersburg, 2000; with Rimma Pospelova), «Russian Finale Book» (ib., 2003; with Peter Troubinov). The author of many articles in the Russian (incl. over 50 articles for «The Great Russian Encyclopedia» and «The Orthodox Encyclopedia»), German and Bulgarian languages.

olorulus@mail.ru

Ekaterina Yu. Antonenko

Born in Moscow in 1985. Studied choir conducting at the Academic Music College (Prof. I. Usova) and at the Moscow Tchaikovsky Conservatory (Prof. V. Sukhanov). From 2009 she is a postgraduate student at the Moscow Tchaikovsky Conservatory, the Music History and Theory Department (scientific advisor Assoc. Prof. R. Nassonov). In 2010 Ekaterina was granted a DAAD scholarship for postgraduate study at the Hochschule für Musik und Tanz Köln (Prof. M. Creed). In 2006 Ekaterina founded the vocal ensemble «Intrada» at the Moscow Conservatory, which she has been leading so far. Being supported by the Head of the History of Foreign

Music Subdepartment Prof. M. Saponov, Ekaterina held a series of master classes with P. Phillips (2008, 2010, 2011), as well as master classes with M. Chance (2007) and Dame E. Kirkby (2008) with «Intrada» at the Moscow Conservatory. She participated in master classes with F. Bernius (2010, Denmark) and M. Minkowski (2011, France).

ekaterina.antonenko@yahoo.com

Alexandra E. Maximova

Born in Moscow, graduated from the Academic Music College of the Moscow Conservatory (Music Theory and History Department, 1995), from the Moscow Tchaikovsky Conservatory as a musicologist (2000, class of Prof. M. A. Saponov) and as an organist (2001, class of Prof. N. N. Gureeva); completed the Conservatory postgraduate Ph. D. research course (2003, scientific advisor Prof. E. G. Sorokina). Since 2001 she has been teaching at the History of Russian Music Subdepartment, the Moscow Conservatory. Associate Professor (since 2008).

alexmaximova@mail.ru

Ekaterina S. Dryazzhina

Born in 1979 in Moscow. Graduated from the Schnittke Moscow State Music College as a flautist (1999), the Historical and Contemporary Performance Department, the Moscow Tchaikovsky Conservatory (2006, class of Assoc. Prof. O. Ivusheikova). From 2006 to 2009 she studied at the Tromsø Conservatory (Norway), master diploma (2009). In 2008/2009 she was an Erasmus student at the Royal Conservatory of Brussels (class of B. Kuijken). The soloist at the Pratum Integrum Orchestra, Moscow (since 2003).

dryazzhina.ekaterina@gmail.com

Anna S. Loseva

Graduated from the Department of Music Theory and History, Russian Academy of Music (2008). Currently the editor of «Moscow Conservatory Bulletin».

anna.loseva@gmail.com

Konstantin N. Rychkov

Born in Moscow in 1984. Graduated from the Gnossins State Music College (2004, with honours), the Music Theory and History Department, the Moscow Tchaikovsky Conservatory (2009, with honours); master thesis: «Composer John Williams – famous and unknown» (scientific advisor Assoc. Prof. R. A. Nassonov). Currently he is a post-graduate student of Moscow Conservatory. Since 2006 he has been teaching at the Central Music School of Moscow Conservatory (music literature), since 2007 at the S. I. Taneev Music School (music literature, solfeggio).

yustov@post.ru

Elena V. Rovenko

Graduated from the Music Theory and History Department of the Academic Music College at Moscow Conservatory (2005), the Music Theory and History Department, the Moscow Tchaikovsky Conservatory (2010). Currently she is a post-graduate student of Moscow Conservatory (scientific advisor Prof. K. V. Zenkin). Studies the French art and philosophy at the turn of the 19th and the 20th centuries. Since 2006 she has been teaching at the Academic Music College. Junior scientific advisor at the Research Center for Methodology of Historical Musicology at the History of Foreign Music Subdepartment, the Moscow Conservatory (since 2010).

rovenko-lena@mail.ru

Inna Barsova, Daniil Petrov. *Regarding the History of the Production of Anton Rubinstein's «The Demon» at the Vienna Court Opera. The Brief Correspondence of Mahler and the Mariinsky Theater*

This article, which includes publications of hitherto unknown documents from the archives of St. Petersburg and Vienna, describes a characteristic episode from the activities of Gustav Mahler as the head of the Court opera in Vienna. It has to do with the preparation in the fall of 1899 of the Viennese premiere of the opera «The Demon» by Anton Rubinstein, in connection with which Mahler was required to study the score thoroughly. His letter to the Direction of the Imperial Theaters in St. Petersburg sent to the director of the Russian Opera Osip (Joseph) Palechek addresses the problem of the realization of one incoherent fragment (the «tam-tam» on the stage, utilized in the beginning of Act 3). The cited documents shed light on the practice of production that was current at the end of the 19th century. For the elucidation of the essence of the question posed by Mahler information is cited about the history of the text to Rubinstein's opera.

Keywords: *Mahler, Vienna, Anton Rubinstein, «The Demon», tam-tam, score*

Sergey Lebedev. *On Approach and Style of Early Boethius: A Study of His Treatises on Music and Arithmetic*

This study investigates an adaptation of Greek music theory in quadrivial works of Boethius, i. e. his *Fundamentals of Music* and *Fundamentals of Arithmetic* (written between 500 and 510). Systematic observation of Boethian terms and concepts, on the one hand, reveals shortcomings of his early compilations, and, on the other hand, specifies his style, interpreting techniques and scientific approach in general.

Keywords: *Boethius, history of Western music theory, classical languages, terminology of music*

Ekaterina Antonenko. *The 18th Century Venetian motet: poetics of forgotten genre*
Solo motet of the 18th century, which revival we are witnessing now, was an indispensable part of festive church services at the Venetian Ospedali. In spite of its remarkable popularity, the genre was sharply criticized by its contemporaries and later by musicologists. To verify the fairness of this criticism, we examined the relationship of this genre with Venetian performing practice and considered the ambiguity of the lyrics, while illustrating it by the analysis of the motet «A rupe alpestri ad vallem» by B. Galuppi. Venetian solo motet of the 18th century is discussed in the cultural context of the epoch.

Keywords: *solo motet, Venetian music, performance practice, rhetoric, Galuppi*

Alexandra Maximova. *Musical Genres of Fabrizio Caroso's Treatise «Nobiltà di Dame»*

The dance music of the Caroso's book is described. An extract from the translation of the treatise into Russian is given for the first time.

Keywords: *Caroso, Negri, «Nobiltà di dame», choreography, dance music, Italian Renaissance*

Ekaterina Dryazzhina. *«Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen» and its Author*

This is the first publication in the series of extracts from the J. J. Quantz's treatise «Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen» translated into Russian by Ekaterina Dryazzhina; in most cases, the extracts are related to performance practice. The introductory article gives the necessary biographic information about Quantz, describes the structure and the content of the treatise, its historical and aesthetic context, the practical issues that arise when using this treatise as a manual on flute playing. Comments on main issues discussing in the Introduction and in the first three captures of «Versuch...» are also given.

Keywords: *Quantz, «Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen», flüte traversière, 18th century music theory, musical tuning, comma of Telemann, fingering*

Charles Burney. *An Account of Musical Performances in Westminster Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th, and June 3rd and 5th, 1784, in Commemoration of Handel (Russian translation and comments by Anna Loseva)*

This paper concludes the publication of the first Russian translation of *An Account of Musical Performances in Westminster Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th, and June 3rd and 5th, 1784, in Commemoration of Handel*, written by famous English music historian Charles Burney (1726–1814), who attended that memorable festival. The performances were held under the patronage of King George III and drew wide public response. That's why the *Account...* is such a valuable document, which gives a vivid idea of the importance of music in the British social life of that epoch and the esteem for Handel's name all over the country. Being a true erudite aware of all significant musical events, Burney in his youth was also lucky to be personally acquainted with Handel. So his discourse of Handel's works selected for the festival and his judgment of the musicians' skills, which he compares to those of the first performers, is of an obvious interest. In the present issue of the journal being published the closing part of the *Account...* describing the fourth and the fifth days of the Commemoration and also the Appendix and the translator's afterword.

Keywords: *Handel, Burney, Commemoration of Handel, Westminster Abbey, «Messiah», Fund for support of decayed musicians*

Konstantin Rychkov. *«Star Wars» by G. Lucas and J. Williams: is Gesamtkunstwerk coming back?*

There are many similarities between the film epic «Star Wars» (by George Lucas and John Williams) and «Der Ring des Nibelungen» by Richard Wagner: in both cases authors exploit mythological stories, use leitmotif technique and operate with symphony orchestra. In this article are considered reasons why in the Hollywood

appeared films with symphonic scores and are analyzed role and features of the music in such sagas. There is among sheet music examples a collection of most important leitmotifs of hexalogy.

Keywords: *John Williams, George Lucas, Richard Wagner, film music, USA, Hollywood, Gesamtkunstwerk, Star Wars, Der Ring des Nibelungen, soundtrack, leitmotif, mythology*

Elena Rovenko. *Claude Debussy's and Odilon Redon's Art in the Context of Henri Bergson's Philosophy of Time*

In this paper the author attempts to compare the special model of the world arising on pages of H. Bergson's texts, with models of C. Debussy's and O. Redon's art worlds. These masters have most brightly embodied the new mental features in the French music and the fine arts at the turn of the 19th and the 20th centuries, as Bergson – in the French philosophy of the same period. Basic concepts of Bergson's philosophy – «the vital impulse» (*élan vital*) and «pure duration» (*la durée*) give a new key to understanding of properties of Debussy's and Redon's art and allow to conceive in a new fashion a category of art time, and also form and material parameters in creativity of the named masters.

Keywords: *H. Bergson, C. Debussy, O. Redon, material development, art time, processes of morphogenesis, elements, the nature*

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 большого 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@mosconsv.ru) или на электронном носителе. Именем файла является фамилия автора.

Текст статьи и все сопровождающие публикацию 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, содержащее 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, .sib, .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.

Для ЗАМЕТОК

Для заметок

