

научный
ВЕСТНИК | **2012**
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

Учредитель и издатель:

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Редакционная коллегия:

К. В. Зенкин

главный редактор, проректор
Московской консерватории по научной работе,
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

М. В. Есипова

кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник

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

Д. Р. Петров

кандидат искусствоведения, доцент

С. И. Савенко

доктор искусствоведения, профессор

М. А. Сапонов

доктор искусствоведения, профессор

А. С. Соколов

Ректор Московской консерватории,
доктор искусствоведения, профессор

В. Г. Тарнопольский

профессор

В. П. Чинаев

доктор искусствоведения, профессор

В. Н. Юнусова

доктор искусствоведения, профессор

**научный
ВЕСТНИК
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

4/2012

Выходит 4 раза в год

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

Свидетельство о регистрации
ПИ ФС77-79474 от 5 апреля 2010 года

Издается при поддержке концерна



Редактор:

А. С. Лосева

Корректор:

К. Н. Рычков

Верстка и нотная графика:

М. М. Иглицкий

Макет:

А. Н. Панов

Дизайн обложки:

М. Л. Фалалеева, С. А. Баронов

Адрес редакции:

125009, Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6
Тел.: +7(495)629-41-43
E-mail: journal@mosconsv.ru

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

5 **Ангелина Алпатова.** К юбилею Виолетты Николаевны Юнусовой

МАТЕРИАЛЫ VI МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКА НАРОДОВ МИРА В XXI ВЕКЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ»

10 **Нелли Шахназарова.** Самосознание национальной музыкальной традиции — важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества

16 **Галина Некрасова.** Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века (по материалам исследований и публикаций)

28 **Изакий Земцовский.** М. Ф. Гнесин о системе ладов еврейской музыки (по материалам архива композитора)

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКА ИТАЛИИ: ОТ РЕНЕССАНСА К НОВОМУ ВРЕМЕНИ»

48 **Ольга Зубова.** Коллекция форм в Книгах лауд Оттавиано Петруччи (1508)

74 **Юлия Литвинова.** Инструменты *antichi* и *moderni* в описаниях музыкальных кабинетов Агостино Амади и Антонио Горетти (к проблеме интерпретации источников)

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ

120 **Иоганн Иоахим Кванц.** Опыт руководства по игре на поперечной флейте. Глава X. На что следует обращать внимание начинающему при самостоятельных занятиях
Перевод и комментарии *Екатерины Дряжиной*

132 **Йозеф Гайдн.** Вторая лондонская записная книжка (1791–1792)
Перевод *Елены Матвеевой*, комментарии *Анны Лосевой*

150 **Максим Мельников.** О русских переводах литературного наследия Ферруччо Бузони

154 **Ферруччо Бузони.** Из литературного наследия
Перевод *Максима Мельникова*

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

- 160 **Валерий Березин.** Некоторые особенности работы с ансамблем духовых инструментов

МУЗЫКА XX ВЕКА: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

- 176 **Василиса Бойкова.** «Расширенные» техники игры на виолончели в XX веке: опыт систематизации

РЕЦЕНЗИИ

- 202 Бобрик О. А. Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из советской России.

Т. Н. Левая. Пока не опустился железный занавес...

- 206 Сведения об авторах

- 210 Аннотации

- 214 Contributors to this issue

- 217 Abstracts

- 221 Указатель публикаций в журнале «Научный вестник Московской консерватории» за 2010–2012 г.

- 231 Информация для авторов

К ЮБИЛЕЮ ВИОЛЕТТЫ НИКОЛАЕВНЫ ЮНУСОВОЙ

5

В консерваторской аудитории идет лекция по истории зарубежной музыки. Внезапно сосредоточенная тишина взрывается аплодисментами... Подобная эмоциональная реакция на занятиях Виолетты Николаевны Юнусовой — отнюдь не редкость: слушателей поражает искусство, с которым подается столь необычный учебный материал. Для большинства студентов лекции Виолетты Николаевны становятся открытием. Музыка древнего Востока и современный азиатский музыкальный авангард — новые музыкальные миры, постижение которых означает постижение себя и своей культуры в ином художественном контексте, обогащение музыкального слуха, открытие неизведанных глубин музыкального языка.



«Восток — дело тонкое»... Ставшая крылатой фраза из популярного советского кинофильма применима и к связанным с востоковедением областям науки. Современная ориенталистика включает в себя сложную сеть направлений, дисциплин, методов, в изобилии же материала можно легко потеряться. Вступающему на путь научного исследования необходима не просто помощь специалиста: нужен Учитель — мудрый наставник и своего рода «медиум», теоретик и практик, глубокий знаток материала, «чувствующий» Восток, и при этом по-современному универсально мыслящий.

Виолетта Николаевна — из таких учителей. Ее ценнейшим качеством является умение быть «проводником», мягко, деликатно, терпеливо ведущим ученика по тернистому пути музыкального востоковедения от первых,

робких шагов до научных вершин, на пути к которым ее воспитанники часто обнаруживают свои, нехоженые тропы¹. Уникальное педагогическое мастерство Виолетты Николаевны взросло на основе ее научных достижений как крупного музыкального востоковеда, этномузыковеда, этноинструментоведа и музыкального культуролога.

* * *

Для каждого человека юбилей — некий рубеж, повод оглянуться, оценить сделанное и задуматься о планах на будущее. Юбилей ученого — века не только в его личной судьбе, но и в судьбе науки, образования, культуры.

Научно-педагогическая деятельность В. Н. Юнусовой к настоящему времени охватывает более трех с половиной десятилетий. Судьба распорядилась так, что уже сама география жизни Виолетты Николаевны оказалась необычно широка. Родившись в Москве, свой профессиональный путь она начинает с преподавания музыкально-теоретических дисциплин в Дальневосточном педагогическом институте искусств (1977). Затем следуют годы учебы в аспирантуре Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии² (1978–1981), защита кандидатской диссертации³, преподавание в Таджикском государственном институте искусств им. М. Турсун-заде (1982–1991, с 1987 — доцент)...

В аспирантуре Виолетта Николаевна сочетает «кабинетный» труд (исторические и теоретические источники по проблемам музыки Закавказья и Средней Азии, изучение языка фарси на Восточном факультете ЛГУ) с полевыми исследованиями: ездит в экспедиции в Азербайджан, где работает с традиционными музыкантами-исполнителями⁴. Позднее, живя в Таджики-

¹ Так, например, произошло с Т. С. Сергеевой, написавшей под руководством Виолетты Николаевны вначале кандидатскую (1997), а потом и докторскую (2009) диссертации по проблемам музыкальной культуры Андалусии.

² ЛГИТМиК, в настоящее время — Российский институт истории искусств (РИИИ) РАН. Большое влияние на профессиональное становление Виолетты Николаевны Юнусовой как этномузыковеда оказало общение с научным руководителем ее кандидатской диссертации, известным отечественным этноинструментоведом И. В. Мацеевским, постижение на практике разработанных им теорий инструментализма и музыкального профессионализма. Выступление Виолетты Николаевны на Всесоюзной научной конференции с докладом о современном состоянии традиции азербайджанских мугамов (1978) было отмечено выдающимся отечественным этномузыковедом Евгением Владимировичем Гиппиусом (1903–1985).

³ *Садыхова (Юнусова) В. Н.* Проблемы формообразования в азербайджанских инструментальных мугамных импровизациях. Диссертация на соискание ученой степени канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1981. 188 с.

⁴ «Героями» ее кандидатской, а затем и докторской диссертаций стали, в частности, Фаик Челебиев (ныне доктор искусствоведения), Вамик Мамедалиев и Валех Рагимов (ныне Заслуженные артисты Азербайджана) — искусные музыканты, вышедшие из школы выдающегося азербайджанского тариста Апшеронской традиции Бахрама Мансурова (1911–1985), с которыми Виолетте Николаевне также посчастливилось общаться в течение периода работы над кандидатской диссертацией. Во время Международной конференции «Музыка народов мира в XXI веке: проблемы и перспективы», прошедшей в апреле 2012 года и посвященной юбилею Виолетты Николаевны, Валех Рагимов провел мастер-класс «Мир мугама» и дал концерт классической азербайджанской музыки. Его исполнение одной из самых сложных цикличес-

стане, Виолетта Николаевна не только преподает, но и изучает деятельность исполнителей бухарского цикла шашмакома, как таджикских музыкантов, так и представителей еврейской диаспоры из Бухары (впоследствии эти материалы, в частности, интервью с исполнителями об особенностях творческого процесса, лягут в основу ее докторской диссертации)⁵. В научных работах этого периода содержится скрупулезный музыковедческий анализ сделанных расшифровок, который сочетается с литературно-поэтическим и почти медитативным погружением в звуковую стихию. Сочетание аналитической точности и глубинного вхождения в материал становится отличительной чертой научного почерка исследователя.

С возвращением в Москву начинается новый этап профессиональной биографии Виолетты Николаевны, связанный с Московской консерваторией⁶. Она становится доцентом кафедры музыкальных культур мира (1992–1995), а затем — кафедры истории зарубежной музыки, где преподает по сей день (с 1997 — профессор). Виолетта Николаевна ведет курсы лекций по музыкальной культуре Ближнего и Среднего Востока (с 1992), истории зарубежной музыки и истории внеевропейских музыкальных культур (с 1996).

В ряду отечественных научных трудов последней четверти XX — начала XXI столетий, в которых формулируется теория музыкального востоковедения, предполагающая исследование специфики универсального музыкального текста в его традиционном восточном контексте с позиций западной науки⁷, докторская диссертация В. Н. Юнусовой⁸, защищенная в 1995 году (научный консультант — выдающийся российский ученый Е. В. Назайкинский, 1926–2006), занимает особое место. Заслуживает уважения корректность, с которой автор подходит к материалу. Тщательный музыковедческий, искусствоведческий (порой буквально с секундомером в руках!) и востоковедческий сравнительный анализ композиций поражает не только своей логикой, но и удивительной поэтичностью⁹.

ких композиций — дастгяха Махур-хинди предоставило Виолетте Николаевне уникальную возможность сравнить две исполнительских версии — современную и относящуюся к восьмидесятым годам, о чем она пишет в статье: Хранитель великой традиции // Музыка и время. 2012. №6. С. 61–62.

⁵ Об одном из них — потомственном музыканте Нисоне Шаулове — Виолетта Николаевна написала серьезное исследование, опубликованное на английском языке в научном журнале Университета Тель-Авива (*Yunusova V. Nison Shaulov. A Master Musician (with Afterword by Amnon Shiloah) // Orbis Musicae. Vol. XI (1993–1994). Tel-Aviv University. P. 137–175.*)

⁶ В 1991–1995 В. Н. Юнусова являлась также ведущим научным сотрудником Лаборатории теоретических проблем национальной культуры Института национальных проблем образования Министерства образования РФ.

⁷ Выделим здесь теории музыкального профессионализма в культурах Запада и Востока Н. Г. Шахназаровой, монодии С. П. Галицкой, восточной нотации Т. Е. Морозовой, философских основ классической музыки Ближнего и Среднего Востока Г. Б. Шамили.

⁸ *Юнусова В. Н.* Творческий процесс в классической музыке Востока. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1994. 275 с.

⁹ Весь период работы над текстом докторской диссертации прошел в постоянном общении Виолетты Николаевны с Е. В. Назайкинским. Обсуждение проблем, связанных с темой диссертации, сопровождалось беседами о специфике музыкального мышления, о музыке в самом широком смысле, о роли звука, звучания и о культуре звука (незадолго до этого, в 1988 году, вышла книга Е. В. Назайкинского «Звуковой мир музыки»). Характерно, что в статье, напи-

Важнейшей вехой научного пути Виолетты Николаевны стал выход в свет монографии о музыкальной культуре ислама¹⁰. Книга — итог многолетней работы автора (изданию предшествовали целый ряд научных трудов и многочисленные лекционные курсы по данной проблематике). Вопрос взаимоотношения музыки и ислама — один из наиболее сложных в востоковедении, культурологии и искусствоведении, что обусловлено системой запретов на определенные музыкальные жанры и формы музицирования в мусульманском мире¹¹.

В конце 1990-х годов в работах Виолетты Николаевны закрепляются системный и исторический подход к исследованию музыки Востока¹², а в курсах лекций и мастер-классах на новом уровне осуществляется теоретическое изучение музыкальных культур народов мира. Во многом этому способствовала опора на традиции кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории, где много десятилетий читался курс «Всеобщей истории музыки» (его создателем, Р. И. Грубером, 1895–1962, впоследствии — Т. Э. Цытович, 1907–1992, и С. Н. Пителиной, 1911–2012), а также другие авторские курсы¹³.

Особый интерес ученого и педагога вызывает направление азиатского музыкального авангарда¹⁴. Творческая деятельность его видных представителей — Тору Такэмицу (1930–1996, Япония), Исан Юна (1917–1995, КНДР — Германия), Тан Дуна (р. 1957, Китай — США) рассматривается Виолеттой Николаевной и в контексте восточных музыкальных культур, и как проявление мультикультурности. Этот материал широко представлен в уникальном авторском курсе профессоров К. В. Зенкина и В. Н. Юнусовой «Современные проблемы в музыке Запада и Востока», читаемом на факультете повышения квалификации Московской консерватории и при проведении мастер-классов в других музыкальных вузах.

В настоящее время можно уверенно говорить о сложившейся концепции музыкального востоковедения В. Н. Юнусовой и о реализующей ее научной

санной после ухода из жизни учителя, Виолетта Николаевна представляет его в неожиданном для многих ракурсе: «В орбите научных интересов ученого была вся музыка мира, которую он охватывал как единое целое» (См.: Юнусова В. Н. Назайкинский — востоковед // *Harmony. Международный музыкальный культурологический журнал*. 2008. №7. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?txtid=333&s=1&iss=19>, дата обращения 11.11.2012).

¹⁰ Юнусова В. Н. Ислам — музыкальная культура и современное образование в России. Монография. М.: Хронограф, 1997. 150 с.

¹¹ Тем более ценен вариант решения, который предлагает Виолетта Николаевна. В качестве основного предмета исследования в своей монографии она избирает три культурных пласта исламской традиции: обрядовый, культовый и пласт новой музыкальной культуры, содержащий духовные песни и концертные жанры. См.: Юнусова В. Н. Ислам и музыкально-культурные традиции народов Поволжья (к проблеме взаимосвязи конфессии и художественной культуры) // *Этнографическое обозрение*. 1996. №2. С. 20.

¹² Яркий пример его претворения представляет статья о музыкальной культуре Алжира. См.: Юнусова В. Н. Музыкальная культура Алжира // *Алжир: Справочник*. М.: Восточная литература, 1997. С. 313–337.

¹³ «Музыкальные культуры мира» Дж. К. Михайлова (1938–1995), композитора и музыкального культуролога, и «Музыка в истории культуры» проф. Т. В. Чередниченко (1955–2003), музыковеда, философа и культуролога.

¹⁴ Термин введен Виолеттой Николаевной. См.: Юнусова В. Н. Музыкальная культура Азии и Северной Африки // *История зарубежной музыки. XX век*. М.: Музыка, 2005. С. 518–573.

школе. Наиболее существенные особенности этой концепции: 1) использование при исследовании музыки Востока понятий «музыкальная культура» и «музыкальная традиция» в их неразрывной связи; 2) рассмотрение музыкальных культур стран Востока как органичной части целого — региональной и мировой музыкальных культур — и как совокупности музыкальных традиций отдельных народов и творчества современных композиторов этих стран; 3) изучение традиций восточной музыки как феноменов в широком культурном контексте, с учетом их многообразного межрегионального и межцивилизационного взаимодействия; 4) обращение к глубинным истокам восточной музыки, ее природным и антропологическим составляющим; 5) осознание первостепенного значения для восточной музыки феноменов звука и тембра, изучение их в религиозно-философском контексте; 6) создание теории творческого процесса в классической музыке Востока; 7) представление о музыкальном жанре в культуре Востока как о целостном выражении национального мышления; 8) анализ музыкальных нотаций Азии; 9) внимание к тонкостям трактовки исполнительских приемов; 10) выделение в современной мировой музыкальной культуре направления «азиатский музыкальный авангард».

...О деятельности замечательного ученого-юбиляра можно было бы сказать еще многое. Но мы сделаем иначе: просто приоткроем дверь аудитории, из-за которой раздаются загадочные, манящие и целительные звуки Востока, увидим увлеченные лица студентов... и поймем главное: на первом месте у Виолетты Николаевны всегда находится Музыка!

Ангелина Алтаева

МАТЕРИАЛЫ VI МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКА НАРОДОВ МИРА В XXI ВЕКЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ»

К юбилею Виолетты Николаевны Юнусовой

(13–15 апреля 2012 года, Московская консерватория)

Нелли Шахназарова

САМОСОЗНАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ — ВАЖНЫЙ ФАКТОР, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ САМОБЫТНОСТЬ И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Меня давно интересует проблематика, связанная с традицией вообще и национальной в частности. «Идти вперед может только память, а не забвение», — написал в одной из своих статей М. Булгаков. Утверждение на первый взгляд кажется парадоксальным, однако в нем заложен глубокий смысл. Пока память сохраняет то, что было добыто человеческим талантом и разумом, у нее есть точка опоры, которая позволяет двигаться дальше, не теряя при этом своей национальной идентичности и своими новациями расширяя диапазон памяти для грядущих поколений. Эта мысль мне очень близка и потому, что, занимаясь много лет проблематикой национального музыкального искусства, я сумела убедиться в ее справедливости. В настоящем сообщении я буду опираться на опыт искусства коллег-композиторов среднеазиатского (ныне — центральноазиатского) региона, который дает богатый материал

Шахназарова Нелли Григорьевна — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

(в период своего существования в границах Советского Союза) для серьезных выводов эстетико-культурологического характера. Для этого мне придется вернуться в прошлое и напомнить некоторые факты, кому-то известные, а кому-то и нет в силу молодости.

Не секрет, что мы 70 лет прожили в тоталитарном государстве, которое — в отличие от своих аналогов — было идеологически тоталитарным, опиралось на жестко аргументированную идеологию, и все его действия этой идеологией определялись. Ее догматы служили критерием оценок, что хорошо на себе почувствовали деятели искусства.

Известно, что одним из важнейших лозунгов большевиков, с которыми они шли к завоеванию власти, был лозунг интернационализации — «Интернационал» был официальным гимном. Осуществить интернационализацию всех сторон общественной жизни оказалось не так уж и сложно. Очень скоро суть ее ясно выразили слова из песни «Мой адрес не дом и не улица, мой адрес — Советский Союз». Однако уже в самом начале процесса интернационализации всех сторон жизни на его пути возникло серьезное препятствие. И этим препятствием, как ни покажется странным, стала музыка.

Уже в двадцатые годы Н. К. Крупская обратила внимание на различный уровень развития музыкального искусства и предупреждала, что путь к полной интернационализации будет долог и не прост. Слишком далеки друг от друга в своей основе — специфически музыкальной, эстетической, технологической — принятая государством в качестве модели европейская концепция искусства и реалии бытования музыки в ряде национальных республик, в первую очередь, мусульманских. Путь виделся один: принять все меры, чтобы «отсталый» Восток мог включиться в цивилизованный мир. Главное — чтобы было быстро, путем ускоренного развития, о котором писал Г. Гачев [2].

Надо отдать должное государству: в короткие сроки были приняты многообразные меры для приведения всех национальных составляющих советской музыкальной культуры к общему знаменателю. Эти меры известны, я на них не буду останавливаться, только напомню важнейшие: декады национального искусства, организация национальных студий в Московской консерватории и — что в данной ситуации можно действительно считать почти гениальным изобретением советской власти — выезд столичных композиторов в республики для совместной работы с национальными «мелодистами» по созданию произведений разных жанров.

Нельзя сказать, что эти меры ни к чему не привели. Постепенно стали появляться произведения композиторов среднеазиатских республик, преимущественно оперы. И хотя было очевидно — я неоднократно об этом писала, — что соавторство не решает проблемы интернационализации, создания феномена единого многонационального искусства, тем не менее возникала иллюзия возможности формирования такого феномена в перспективе; мне казалось, что непосредственная передача опытными композиторами своих знаний музыкантам республик Востока может все-таки принести пользу.

В сороковые годы появился первый обнадеживающий опыт: симфонические мугамы Ф. Амирова (1922–1984) — редкий тогда случай

инструментального сочинения на материале азербайджанского мугама. Значение его определялось и тем, что это было произведение в оркестровом жанре, тогда как почти все республики начинали свой путь овладения европейским опытом с опер или других музыкально-сценических произведений. Опыт Амирова представлял собой не симфонию и не мугам, это был новый жанр, синтезирующий традиции азербайджанского мугама и принципы европейской симфонической музыки. Сохранялись основные части структуры симфонии, но назывались они терминами мугама. Характер основных образов мугама также не был изменен. Оркестровка произведения — яркая и цветистая. Симфонические мугамы имели большой успех и у нас, и за рубежом.

Появились первые национальные оперы, которые были приняты народом: «Восстание Восе» С. Баласаняна (1939), «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского (1934, вторая редакция 1945) и другие. В это же время расцветают школы Грузии, Армении, Татарстана, позднее Прибалтики. В дни проведения декад национального искусства проходили показы вновь созданных произведений. В Самарканде даже был построен новый оперный театр.

Казалось, что создание многонационального музыкального искусства как особого феномена постепенно становится реальностью. Мною даже была написана статья «Многонациональное единство советского искусства как исторический феномен» [4, 6–17]. Правда, в ней отмечалось, что многие проблемы, особенно касающиеся взаимоотношений восточных и западных традиций, пока не решены, а загнаны вглубь, но была иллюзия, что их решение — вопрос времени.

В пятидесятые годы во внешне благостной картине многонационального музыкального феномена появились первые трещины. В Таджикистане три академика выступили с резкой критикой статьи председателя местного Союза композиторов З. Шахиди (1914–1985), который призывал активнее создавать новые произведения разных европейских жанров. Авторы же статьи решительно возражали против этого, утверждая, что у народа есть собственная богатая культура, которую надо развивать, а не пропагандировать то, что народу чуждо. Редакция в итоговой статье пыталась каким-то образом сгладить остроту дискуссии и прийти к компромиссу. Обвинений в национализме авторы не избежали. Но главный ее итог — слово было произнесено.

Широкий общественный резонанс вызвало появление ряда произведений узбекского композитора М. Ашрафи (1912–1975), в которых он не указал фамилии помогавших ему российских композиторов. В журнале «Советская музыка» была опубликована редакционная статья «Соавторство и “соавторство”» с резкой критикой морально-этического аспекта такого рода сотрудничества. Однако это не помешало появлению оперы Ш. Сайфиддинова «Пулат и Гульру» (1957), которая была оценена как большое достижение таджикской музыки. Композитор с достоинством принимал поздравления, на афише красовалась его фамилия, хотя было хорошо известно, что опера писалась в соавторстве с тремя композиторами — Э. Денисовым, А. Николаевым, А. Пирумовым, фамилии которых нигде не фигурировали. В задуманном «творческом» соавторстве отчетливо стали проявляться тенденции к элементарному иждивенчеству.

О том, что проблема существует, свидетельствует статья С. А. Баласаняна «Что мешает развитию оперы в Средней Азии» [1]. Особую значимость ей придает тот факт, что она написана композитором, чья опера «Восстание Во-се» была сразу принята народом и приобрела статус национальной классики. Приведу несколько цитат из этой статьи, чтобы было ясно, с какой серьезностью автор ставит обозначенную им проблему. «Формально мы, приезжие композиторы, решаем задачи создания национального искусства в республиках Средней Азии, фактически же большинство этих произведений не национальные, а русские оперы на среднеазиатские сюжеты, “написанные по давно апробированным” оперным схемам XIX века <...>. Я глубоко уверен, что никакая национальная культура не создается силами “варягов”» [там же, 31]. Автор ссылается на уже приведенный пример с оперой Ш. Сайфиддинова: «способный молодой композитор <...> мог бы получить необходимую профессиональную подготовку <...>. Но зачем ему трудиться, овладевая сложным ремеслом композитора, когда он преуспевает без всяких усилий?» [там же, 32].

Статья С. Баласаняна, при ее внешней академичности, в сущности, подрывает самые основы государственной концепции «ускоренного» развития, результаты которого, как пишет автор, «очень скромны». Могу предположить, что на появлении этой статьи сказалось и оскорбленное достоинство композитора, мастера высокого класса, который тратил свое время и талант на явно бесперспективное дело, к тому же дающее основание для возникновения не очень корректных в морально-этическом отношении ситуаций. Истинный смысл статьи был точно прочитан руководящими органами, и статью печатать запретили. Ю. В. Келдыша, главного редактора журнала «Советская музыка», даже освободили от работы.

Но начавшееся движение остановить уже было нельзя. Музыканты Средней Азии, профессионалы, опирающиеся на многовековую традицию, не согласились с тем, что их высокое искусство используется лишь как материал для произведений разных европейских жанров. В Центральную приемную комиссию СК СССР поступили заявления от ряда «народных мелодистов», как их обычно называли, о приеме в члены Союза композиторов.

Члены комиссии (я была в их числе) оказались в трудной ситуации. С одной стороны, некорректно отказывать музыкантам — представителям одной из союзных республик. С другой стороны, произведения этих музыкантов явно не отвечали Уставу Союза, ибо воспринимались как фольклор. Г. Свиридов был особенно против нарушения уставных требований. В конце концов, их приняли, но за ними последовали другие заявления, уже при следующем составе комиссии, которым руководил А. Эшпай. Пришлось искать специальную формулировку, которая давала основание для приема «народных мелодистов» в профессиональный Союз композиторов без нарушения его устава. В конце концов остановились на формулировке «профессиональное искусство устной традиции», которая действительно отражает характер деятельности этих музыкантов. Отнесение крупных циклических форм к категории фольклора отказывало произведениям многовековой традиции

в статусе профессионализма, которому они в действительности отвечали. Об этом свидетельствуют такие основополагающие признаки, как:

- существование теоретических трудов арабских ученых, содержащих детальный анализ музыкальных особенностей мугамов/макомов;
- продуманная драматургия и структура цикла, допускающая импровизацию в строго определенных границах и в конкретных разделах;
- учет особенностей слушательского восприятия многочастного длительно развертывающегося цикла (наличие специальных эпизодов, перекрывающих и активизирующих сознание);
- наконец — и это главное — концепционность цикла, отражающая разные стороны мировосприятия народа.

Поскольку мне пришлось участвовать в процессе обсуждения всех названных проблем в обоих составах приемной комиссии, у меня родилась мысль серьезно заняться проблематикой музыкального профессионализма, в результате чего и появилась книга «Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма» [5]. Однако аспект, которому посвящена данная статья, тогда не «зацепил» меня. Он возник только сейчас. Аспект, свидетельствующий о многолетнем унижении достоинства великой культуры, обладающей многовековыми традициями, трагедия которой в советский период заключалась в том, что она в корне отличалась от культуры европейской. И на защиту ее встал народ. Поэтому мне представляется, что одним из итогов развития музыкального искусства народов Востока является возрождение его самосознания и ощущения себя как одного из значимых компонентов музыкальной картины мира. А отсюда два вывода.

Вывод первый. Постепенно все сильнее расшатывается абсолютный приоритет концепции европоцентризма, который веками господствовал в представлениях об истинном искусстве. И вывод второй. Молодое поколение музыкантов Востока последних десятилетий, получившее основательное профессиональное образование, стремясь к освоению новаций искусства XX–XXI веков, должно глубже изучать свои национальные традиции. Это позволит им ориентироваться не только на европейские модели, но и на богатое наследие, оставленное предками и не потерявшее в своем эстетическом совершенстве.

Забавные шутки иногда подбрасывает нам судьба. В те дни, когда я работала над письменным текстом своего выступления на конференции, мне пришла книга Ф. Бахора и Е. Гейзер, посланная из Германии, — «Композитор — профессия замечательная» [3]. И я нашла там подтверждение своей главной мысли, высказанное композитором-практиком. Особенно ценными мне показались страницы, на которых Фируз Бахор через анализ своих произведений показывает, как практически удается соединить добытый им опыт профессионального европейского композитора и глубокое погружение в национальную макомную традицию. Соединить даже такие далекие, казалось бы, музыкальные сферы, как творческие принципы А. Веберна и маком. Мне не довелось услышать эту, столь смелую по замыслу, симфонию, о которой говорит композитор, но, судя по приведенному анализу, сделано такое соединение музыкантски деликатно. Я привела только один пример,

показывающий, по какому пути, достойно и уважительно по отношению к своей культуре, стремятся идти композиторы разных республик. Этот пример случайно совпал со временем работы над статьей, но он не единичен.

Камиль Сен-Санс в одном из писем (1879) отмечал: «Тональность, основанная на современной гармонии, находится в состоянии кризиса. Мажорная и минорная гаммы утратили свои исключительные права <...>. Возвращаются старинные лады, за ними стремительно последуют восточные во всем их огромном многообразии. Все это придаст силы мелодии, влачащей ныне жалкое существование <...>. Гармония также должна измениться. Мы увидим развитие возможностей ритма, которые до сих пор почти не использованы. Из всего этого возьмет свое начало новое искусство» (цит. по: [6, 7]).

Можно спорить с категоричностью тона, но общая направленность мысли композитора мне представляется верной.

Использованная литература

1. *Баласанян С. А.* Что мешает развитию оперы в Средней Азии // Статьи. Письма. Воспоминания. К 100-летию со Дня рождения композитора. М.: Композитор, 2003. С. 28–36.
2. *Гачев Г. Д.* Ускоренное развитие литературы: на материале болгарской литературы первой половины XIX в. М.: Наука, 1964. 310 с.
3. *Гейзер Э., Бахор Ф.* Композитор — профессия замечательная. СПб.: Алетейя, 2012. 128 с.
4. *Шахназарова Н. Г.* Многонациональное единство советского искусства как исторический процесс. Советская музыка. 1982. № 11. С. 6–17.
5. *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М.: Советский композитор, 1983. 153 с.
6. *Nichols R.* Debussy. L.: Oxford University Press, 1972. 86 p. (Oxford Studies of Composers, 10).

Галина Некрасова

КОНЦЕПЦИЯ ОРИЕНТАЛИЗМА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ XX ВЕКА

(ПО МАТЕРИАЛАМ
ИССЛЕДОВАНИЙ И ПУБЛИКАЦИЙ)

В последнее время в отечественном музыкознании усилился интерес к изучению проблемы ориентализма: появился ряд работ, посвященных этому явлению в творчестве отдельных композиторов, а также осмыслению некоторых связанных с ним *общих* вопросов. Данная тенденция вполне закономерна на фоне все более активно разрабатывающейся в разных областях знания дихотомии «Восток — Запад», дискуссионность которой особенно возросла после публикации на Западе в 1978 году труда американского ученого Э. Саида «Ориентализм. Западные концепции Востока» [30]¹.

В русской классической музыке оригинальное стилевое явление, за которым закрепились асафьевские термины «музыкальный ориентализм» и «русская музыка о Востоке», на протяжении XIX века претерпело существенную эволюцию, подтверждая тем самым высказанную ученым в 1920-х годах мысль о его исключительном своеобразии и многосоставности: «Русский музыкальный ориентализм — очень сложное явление. В нем надо различать социально-активные факторы от внешне экзотических декоративных свойств, обогащающих музыку, и от тенденций к идеализации созерцательно-гедонистического Востока» [1, 163]. В своих собственных работах (в первую очередь о Глинке) ученый рассматривал ориентализм в виде некоего атрибутивного ряда выразительных средств: особого круга интонаций, ладо-гармонических приемов, специфической ритмики, фактуры (протяженных педалей) и других моментов, обобщенно воспроизводящих наиболее

Некрасова Галина Анатольевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

типичные черты восточной музыки. При этом в качестве своеобразного «интонационного теста» на восточный колорит выступал «ратмировский» пласт в опере «Руслан и Людмила» [там же, 162]².

В то же время, например, «испанскую» линию, также представленную в творчестве практически всех отечественных композиторов, исследователь не относил к данному явлению; он ее рассматривал в качестве самостоятельного пласта, развивающегося параллельно ориентализму³. И это неслучайно: на тот момент нашей наукой еще не была поставлена проблема существования так называемых *пограничных культур*. «Этим термином обозначаются целостные общности, исторически сформировавшиеся на рубежах, стыках между христианским, исламским, буддистским и языческим мирами и включающие в себя (в различных комбинациях) многие их элементы. Пограничные культуры — полиэтнические по преимуществу объединения, которые сложились на протяжении многих веков и даже тысячелетий в результате симбиоза — синтеза не только близкородственных, но и генетически далеко отстоящих друг от друга культур» [21, 159]⁴.

Многонациональные и многоязычные Россия и Испания, находящиеся «в двух крайних точках великой европейской диагонали» (Ортега-и-Гассет; цит. по: [3, 3]), принадлежат к тому типу *пограничных культур*, отличительной особенностью которых является *западно-восточный* синтез. Восточный элемент, как один из существенных признаков, сближающий культуры обеих стран, дает основание рассматривать сегодня «испанскую тему» (Асафьев) в качестве органичной составляющей понятия «русский ориентализм»⁵.

¹ Исследователь определяет ориентализм как сложную и многоуровневую систему репрезентаций Востока со стороны Запада, включающую в себя представления о сути восточного человека. Основным лейтмотивом книги является тезис о том, что понятие «Восток» («Ориент») было намеренно придумано в Европе с целью самоидентификации. К «ориентализму», по мнению ученого, не следует подходить как к чистой науке — его имеет смысл рассматривать в контексте развития создавших его западных обществ, как продолжение их политики, как «дискурс власти». Концепция Саида получила широкий резонанс в академических кругах; ее появление побудило научное сообщество пересмотреть методы изучения истории стран Азии и Африки.

² Это особенно чувствуется в характеристике «восточных» страниц музыки кучкистов (Бабакирева и Римского-Корсакова).

³ «Эта тема [Испания. — Г. Н.], наряду с ориентализмом (элементы такового у Глинки имеются в большом числе и особенно ярко проявились в восточных танцах в “Руслане” <...>), весьма сказалась не только в русском романсе и в опере, но и в инструментальной музыке, расширившись впоследствии и слившись с общероманскими темами» [1, 149].

⁴ «Пограничные культуры обладают такими неперенными свойствами, как полиморфность, толерантность, лабильность, предрасположенность к энергичному восприятию, усвоению, к творческой переработке “чужих” культурных ценностей, готовность поделиться “своими”. Это — открытые культуры, формирующие соответственный тип личности. Именно указанные свойства помогли народам-носителям этих культур играть роль своеобразных мостов между Западом и Востоком, Севером и Югом» [21, 160].

⁵ Корпус исследований по данному направлению в нашем музыкознании пока невелик. Но думается, что активность «западников», разрабатывающих проблематику ибероамериканской музыки, явится дополнительным стимулом и к изучению взаимовлияния русской и испанской культур. Из недавних работ назовем кандидатскую диссертацию Л. Б. Баяхуновой «Образ Испании в музыкальной культуре России и Франции XIX — первой трети XX века» (М., 1998), ее же статью [2, 353–373] и статью Г. А. Некрасовой [16, 227–251].

Анализируя динамику научной мысли по этой теме в «послеасафьевский» период, отметим тенденцию к расширению ее историко-эстетических, теоретических, философских горизонтов в изучении данного явления. Прежде всего, обращает на себя внимание более дифференцированный подход к трактовке самих понятий «Восток», «Ориент», «Экзотика». Понятия «Восток» и «Ориент», в своем изначальном смысле идентичные, сегодня не рассматриваются как абсолютно тождественные, ибо ориентализм связывается уже не столько с географическими параметрами запада и востока, своими для каждой из стран, сколько подразумевает определенную *культурологическую идею*, в которой выражается *представление о Востоке*. К тому же сами географические горизонты ориентализма, ранее традиционно ассоциировавшегося с культурой исламского мира — Ближнего Востока и Средней Азии, сегодня расширились за счет Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии, немусульманских народов Южной Азии, а также Испании.

В одном из новых исследований музыкальный ориентализм трактуется как «художественное течение, составляющее специфическое инонациональное русло в искусстве определенного направления» и «характеризующееся претворением представлений о Востоке сквозь призму менталитета, сложившегося в европейском композиторском творчестве» [19, 6, 8].

Углубление исторического контекста изучаемой проблемы в современном музыкознании обусловлено стремлением более точно и аргументированно обозначить его *истоки* и *периодизацию*. Раздвижение философско-эстетических горизонтов в разработке проблем ориентализма вызвано активным привлечением философских, исторических, культурологических концепций.

Остановлюсь на отдельных работах — этапных, — в которых, как мне представляется, выявлен основной вектор развития отечественного музыкознания XX века по данной проблеме. Одной из первых может быть названа обстоятельная статья Т. И. Соколовой «У истоков русского ориентализма (по материалам ранних ориентальных произведений Глинки» [22], в которой были высказаны положения, получившие разработку в трудах других авторов, посвященных особенностям воплощения восточной музыки нашими композиторами-классиками. Автор выявляет определенную закономерность в эволюции ориентализма на протяжении классического (XIX век) периода: от фиксации отечественными музыкантами *типического*, характерного для музыки Востока в целом, в первой половине столетия, через *обособление* нескольких линий посредством творчески-свободного претворения фольклора («фольклорный ориентализм») у Алябьева, Верстовского, композиторов-кучкистов и Рубинштейна⁶ до сложно-опосредованного — в музыке композиторов рубежа XIX — начала XX века, проявляющегося в опусах неориентальной тематики (поздний Балакирев, Чайковский, Глазунов, Рахманинов).

Хронологические границы периодов, обозначенных Соколовой, были уточнены другими отечественными учеными. Так, временем, когда у русских композиторов зародились представления о музыке Востока, ныне принято

⁶ *Кавказский Восток* (Алябьев, Рубинштейн, Балакирев), *арабский и персидский* (Римский-Корсаков), *еврейский и персидский* (Мусорский), *арабский и среднеазиатский* (Бородин), *цыганский* (Верстовский) [22, 471].

считать последнюю треть XVIII — первую треть XIX века (В. А. Пашкевич, А. А. Алябьев, И. И. Геништа, В. Ф. Одоевский) [17]. Также были предприняты попытки усовершенствовать анализ самих механизмов освоения русскими композиторами специфических особенностей восточной музыки. Решение данной задачи представляет большую сложность, поскольку художественный результат зависит в решающей степени от масштаба личности композитора и обусловлен оригинальностью образного восприятия «чужого» и его претворением средствами собственного стиля (к примеру, ориентализм в творчестве композиторов-современников Алябьева и Глинки). Поэтому речь может идти лишь о *самых общих* тенденциях в эволюции ориенталистской стилистики. Автор диссертации о Рахманинове, например, в этой эволюции выделяет следующие стадии творческого принципа воплощения ориентального у русских композиторов конца XVIII–XIX века: «приобщение» → «вживание» → «врастание» → «растворение» [19, 9, 10]. В ряде исследований второй половины — конца XX века обозначены также новые методологические подходы в решении проблемы. Например, культурологический ракурс представлен в работах Л. А. Рапацкой, где русский музыкальный ориентализм трактуется как явление, имеющее ярко мифологическую природу и находящее выражение в виде нескольких образных сфер: одна связана с характеристикой *нехристианских народов* Азиатского региона, другая — с воплощением *чуждых национальных нравов и обычаев* вне связи с вероисповеданием («кавказская тема»), третья — с *враждебными силами* (татаро-монгольская орда) [18, 155].

В статье Соколовой отметим еще один заслуживающий внимания момент — упоминание о первом в нашей музыке опыте обращения к *библейскому Востоку* (образ Рахили из музыки Глинки к трагедии «Князь Холмский»), как к глубоко оригинальной образно-стилевой сфере, весьма опосредованно связанной с основной *типологической* моделью «русской восточной музыки», идущей от «Руслана» и «Грузинской песни» Глинки [22, 475–480]. Как показало время, эта новая разновидность ориентализма получила самобытное преломление в творчестве А. Н. Серова [9], А. Г. Рубинштейна, М. П. Мусоргского. Особенно оригинальным в этом плане представляется наследие Мусоргского, создавшего свой мир «русско-библейского» Востока: «Песнь Саула» (две редакции: 1863 и 1871), «Еврейская песня» (1867), хоры «Поражение Сеннахериба» (две редакции: 1867 и 1874) и «Иисус Навин» (1877)⁷.

Наконец, в работе Соколовой сделан шаг в направлении выхода проблемы ориентализма в сферу, связанную с понятием «внеевропейский» тип музыкального мышления. Как отмечает автор, начиная с середины XIX века «становится все более характерным толкование *восточного* <...> как несколько условного понятия “восточного мировоззрения”, отличающегося гедонистическим или религиозно-фаталистическим ощущением жизни. В таком виде, — пишет исследователь, — восточное все больше проникает в европейскую *не ориентальную* музыку, растворяется в ней в тех случаях, когда воплощаются настроения, *типичные* для этого “мировоззрения”, — то

⁷ Проблема «библейского» Востока у Мусоргского впервые обстоятельно рассмотрена в исследовании Е. А. Левашова и Н. И. Тетериной [12, 211–249].

есть либо сладострастно-томные и безвольные, либо фанатически, стихийно устремленные» [22, 484–485; курсив мой. — Г. Н.].

Данное положение соприкасается с кругом вопросов, лежащих в основе сохраняющей свою актуальность по сей день статьи В. Д. Конен «Значение внеевропейских культур для музыки XX века» [11]⁸. Анализируя сложные процессы, обусловленные взаимодействием традиций европейских композиторских школ и более молодых, находящихся на «географической периферии» [там же, 35], исследователь раздвигает границы понятия *ориентально*-го, используя, с одной стороны, термин «ориентализм» в качестве синонима «внеевропейский», с другой — в привычном его толковании («восточный»)⁹. Подобный дуализм вытекает из концепции статьи: исторически более ранней ступеню проявления внеевропейских тенденций в профессиональном композиторском творчестве было претворение особенностей собственно восточной музыки.

Освещая специфику освоения «ориента» русской музыкой, В. Д. Конен обосновала, в частности, особую роль Мусоргского, чье творчество *не ассоциируясь непосредственно с ориентальным началом*, явилось предтечей принципиально новых взаимоотношений европейского и внеевропейского в музыке. Совершенно справедливое суждение автора о роли композитора прежде всего «как первооткрывателя архаичной модальности и ее актуальнейшего значения для новых форм выражения в музыке XX века» [11, 61, прим. 2] сегодня можно было бы дополнить и уточнить сведениями о творческих разработках Мусоргского, которые были связаны с обогащением привычных ладовых структур в том числе и посредством использования особенностей подлинной восточной («ориентальной») музыки, для задумывавшегося в последние годы произведения, в содержательном отношении не связанного с восточной тематикой¹⁰.

На основе анализа процессов, связанных с расширением *географических горизонтов* и *исторического кругозора* в музыкальном сознании, исследователь делает методологически важный вывод о том, что на рубеже XIX и XX столетий «выражаясь фигурально, рухнула “китайская стена”, отделяющая культуру европейских и внеевропейских народов. “Европоцентристский” подход к искусству в наши дни оказался несостоятельным и несовременным» [11, 45].

О том, насколько радикально-смелой и одновременно перспективной явилась концепция Конен, можно судить по тому, что в опубликованной год

⁸ Одна из последних публикаций, свидетельствующая о методологической важности работы Конен — статья В. Н. Юнусовой «Внеевропейские музыкальные культуры в XX веке (замечки по следам статьи В. Конен)» [29].

⁹ «Ради удобства будем пользоваться условным термином «ориентальный» для характеристики *всех* музыкальных культур, сформировавшихся вдали и независимо от европейских традиций, хотя речь будет идти не только о странах собственно Востока» [11, 36, прим. 1; курсив мой. — Г. Н.].

¹⁰ Имеются в виду записанные от П. И. Пашино в 1877 году мелодии четырех песен (с пометой «НВ. Последней оперы “Пугачевщина”»): Бирманская («Эй бубу я»), Закавказье-Эривань («Бубулах чарсу»), Киргизская («Излядам ся-ни»), Дервиш («Эй, эй, мястем») (РНБ, Ф. 502, ед. хр. 122).

спустя статье Н. Б. Димитриади «Некоторые стилевые особенности русской музыки о Востоке: проблема ориентализма» уже постулировано следующее: «Русская музыка о Востоке — это частный случай проявления некоторых общих закономерностей взаимодействия национальных культур» [8, 107; курсив мой. — Г. Н.].

На рубеже XX–XXI веков начался новый этап в осмыслении проблемы ориентализма нашей музыкальной наукой: данное явление все более последовательно и органично соотносится с различными аспектами *диалога культур* Запада и Востока. Это естественно, поскольку проблема вписывается в широкий контекст взаимодействия *двух типов культуры*, которое активизируется во многих сферах жизни общества, в науках и в различных видах искусства. Сегодняшняя картина мира наглядно свидетельствует о том, что ни один из серьезных вопросов нельзя решать на материале какой-то одной цивилизации. «Понимание целого как подвижного динамического единства дает методологическую основу для правильного подхода к проблеме Восток — Запад, не совместимого ни с востокоцентризмом, ни с европоцентризмом, в силу их односторонности», — отмечает Т. П. Григорьева [7, 270]. Термины «диалог культур», «диалог культур Восток — Запад» в последнее время активно используются в отечественном искусствознании, включая и музыкознание.

Музыкально-исторический процесс выступает неотъемлемой частью этого диалога культур: на рубеже XIX–XX веков в европейском искусстве отчетливо проявился повышенный интерес к искусству стран Востока, при этом, как уже отмечалось выше, в географическом плане данное понятие значительно расширяется. Зоной особого притяжения становится дальневосточный регион — Китай, Япония, — а также Индия. Среди ученых утвердилась точка зрения, что наибольшее внимание представители европейского искусства рубежа XIX–XX веков проявляли именно к дальневосточной, главным образом японской и китайской, культуре. «Более того, этот период в европейском искусстве характеризуется как время <...> выхода дальневосточной и западной культур на более глубокий уровень диалога, о чем свидетельствует и появление ряда музыкальных произведений» [23, 4]¹¹.

На фоне достаточно обширной исследовательской литературы, посвященной проблеме взаимодействия Востока и Запада в творчестве западно-европейских композиторов XX века [6, 15, 24, 25], хочется обратить внимание на немногочисленные отечественные работы последнего времени, связанные с данной проблемой в музыке русских композиторов. Таковыми являются, например, статьи Н. А. Брагинской «И. Стравинский: фантазия в манере *chinoiserie*» [4] и «Об ориентализме в опере Стравинского “Соловей”» [5]. В них внимание автора направлено на механизмы формирования специфической ориентально-стилевой манеры первой оперы композитора. Сочинявшаяся (с перерывом) в течение шести лет (1908–1914), она, по мнению исследователя, наглядно отражает как общую эволюцию композиторского

¹¹ В диссертации Т. В. Тихоновой приведен хронологический список из 359 музыкально-театральных произведений европейских композиторов на восточную тематику, написанных в 1900–1925 г.

почерка Стравинского, так и эволюцию его ориентальных представлений. Характеризуя природу ориентальной идиомы в «Соловье» (ее собирательный характер), Н. А. Брагинская убедительно раскрывает диапазон тех импульсов, которые обусловили стилевой колорит произведения: от экзотики садово-парковых ансамблей и дворцов Петербурга, и в первую очередь знаменитого Китайского дворца в Ораниенбауме (городе, в котором родился Стравинский), через «взятые на вооружение» восточные страницы произведений своего учителя («он учел не только капризные колоратуры Шемаханской царицы, но и азиатскую мощь музыки татар из “Сечи при Керженце”, и медитации Индийского гостя, и красочные приемы “Шехеразады”» [5]), до знакомства с явлениями внеевропейской культуры и творческим претворением их французскими музыкантами («В Париже Стравинского ожидал “изысканный азиатский пастиш” (Р. Мэйкок) равелевской “Дурнушки, императрицы пагод” <...>, а также “Воинственная пляска” пиратов из “Дафниса и Хлои” — эталон экзотических варваризмов эпохи» [там же]). Таким образом, делает вывод автор названных работ, Стравинский вместе со своим либреттистом С. С. Митусовым выступили *первопроходцами* в воплощении той модели ориентализма — *китайщины* (*chinoiserie*), которая до сих пор в отечественной музыке оставалась *terra incognita*.

Опера «Соловей» Стравинского предстает важнейшим объектом в изучении проблемы диалога культур в диссертации Т. В. Тихоновой [23]. Основная задача автора состояла в выявлении принципиально новых моделей диалога, характеризующихся структурными изменениями, произошедшими во взаимодействии Востока и Запада в европейской музыке первой четверти XX века, когда «была осознана паритетность двух культур, цивилизаций» [там же, 11].

В музыкально-театральном искусстве рассматриваемой эпохи автор анализирует модели диалога Восток — Запад, сформированные в русле различных художественных направлений того времени: веризма и символизма («Мадам Баттерфляй» Пуччини и «Гизай — жертва» Орфа), экспрессионизма («Чудесный мандарин» Бартока). Опера И. Ф. Стравинского «Соловей» — первое русское произведение на дальневосточную тему — оценивается с позиций эстетики европейского модерна, реализованной в контексте индивидуального стиля «русского периода» композитора. Характеризуя эволюцию освоения восточной музыки в произведениях того времени — от внешне-этнографического («Гизай — жертва», «Мадам Баттерфляй») к более сложному, связанному с подходом к Востоку как бы изнутри авторского стиля, — диссертант на примере «Соловья» и «Чудесного мандарина» раскрывает суть процессов *деевропеизации* музыкального языка у названных композиторов. Отмечая в обоих случаях, как общую тенденцию, *изоморфизм* приемов в воплощении Востока на уровне музыкального языка, Т. В. Тихонова одновременно подчеркивает ярко индивидуальную модель диалога Восток — Запад в каждом отдельном случае, своеобразии художественных поисков. Именно данное обстоятельство, по ее мнению, позволяет рассматривать эти модели в качестве парадигм при воплощении восточной тематики композиторами последующего времени.

Ориентальные опусы русских композиторов начала XX века И. Ф. Стравинского и Н. Н. Черепнина под историко-эстетическим углом зрения представлены в работе В. Я. Реди «Тема “Восток — Запад” в отечественной музыке: поиск новых стилевых синтезов» [20]. В ней проблема диалога культур в наиболее противоречивые, переходные периоды исторического развития анализируется с точки зрения перспективности *интегративных* процессов в искусстве. Резкое изменение динамики в историческом развертывании музыкального процесса на пороге XX века диктовало, по мнению исследователя, поиски «точек опоры», неких «спасительных» идей в осмыслении происходящего: одной из них явилась «идея всеобщего взаимодействия — *интегративная тенденция* <...>, которой суждено было указать путь из прошлого в будущее» [там же; курсив оригинала. — Г. Н.]. Исключительно действенным становится уровень межнациональных контактов, предвосхитивший один из важнейших моментов в музыкальном развитии всего XX столетия.

Проблема «Восток — Запад», решавшаяся русскими художниками начала XX века через активное освоение дальневосточной традиции, опиралась на опыт русского символизма, оказавшегося в каких-то существенных проявлениях созвучным эстетике традиционного японского искусства. Не случайно дальневосточные поэтические тексты выступают в это время важнейшими «проводниками» восточной традиции в творчестве Стравинского («Три стихотворения из японской лирики», 1912) и Н. Черепнина («Семь пятистиший японских поэтов, древних и современных», 1922). В. Редя отмечает, что композиторы не ставили перед собой задачу *адекватности* музыкального «перевода» избранных произведений; они стремились — каждый по-своему — к сохранению *ауры* оригинала: раскрытию его образного мира, передачи афористичности, специфической символики и др.

Интуитивно постигаемые ими законы *иной* культуры стимулировали поиск новых моделей, языковые эксперименты — в условиях европейской музыкальной системы. Это эмпирическое освоение восточной сферы, связанное со стремлением раздвинуть диапазон традиционной для романтической стилистики XIX века образности, автор статьи определяет как «чувство пути» по направлению к фундаментальному освоению глубинных пластов восточной музыки *второй* половины XX столетия. Это был путь от «стилистических разведок» начала XX века к постижению «чужой» ментальности на пороге XXI века, «к диалогу на уровне углубленного общения с “чужим”, “нетождественным”, к пониманию специфики принципиально отличного музыкального, художественного мышления и, шире, — всей системы “восточного” и “западного” мировосприятия» [там же].

«Одним из наиболее сильных полей притяжения для европейского искусства [начала XX века. — Г. Н.], наряду с Дальним Востоком, выступала Индия» [23, 5]. В русском драматическом театре важное значение в эти годы имели эксперименты А. Я. Таирова, визитной карточкой Камерного театра которого стала драма «Сакунтала» Калидасы (поставлена в 1914 г.). Востребованными становятся сюжеты древнеиндийского эпоса «Махабхарата» и «Рамаяна» (оперы «Наль и Дамаянти» А. С. Аренского (1904), «Саита»

(1906) и «Савитри» (1908) английского композитора Г. Холста), а также литературные источники на индийскую тематику («Шесть индусских мелодий» С. Василенко на слова Р. Тагора, 1909; триптих «Вызов видений» (*Evocations*) для оркестра, баритона и хора (1911) и опера-балет «Падмавати» (1918) А. Русселя, а также «Четыре индийских поэмы» для голоса, фортепиано, струнного и духового квартетов М. Деляжа — французских музыкантов из окружения М. Равеля).

Но, безусловно, одной из знаковых фигур в этом плане для европейской музыки стал Скрябин. Предприняв попытку смоделировать в своей «Мистерии» реальность, сущность которой предполагала причудливое совмещение буддийской множественности мира и христианского антропоцентризма, композитор пришел к идее сравнения структурных закономерностей музыкальной системы со строением Вселенной. На фоне огромного количества исследовательской литературы, освещающей различные аспекты его творчества (в том числе «индийскую» тему) остановимся на недавно опубликованной любопытной статье французской исследовательницы Н. Щёткиной-Роше (Университет имени Монтеня в Бордо), освещающей природу ориентализма Скрябина и Дебюсси в контексте культурного и кросс-культурного¹² влияния на их музыкальный язык [26].

Как известно, несмотря на многие декларативные заявления композитора¹³, его Восток — это *метафора*, внутреннее, очень субъективное понятие, и таким образом, казалось бы, сама постановка вопроса об ориентализме в его творчестве должна выглядеть весьма проблематичной. Но Н. Щёткина-Роше убеждена, что ограниченность у Скрябина объективного, реального познания восточных культур, и в частности индийской, не может служить основанием для категорического отрицания его музыкального ориентализма. Под влиянием исключительно (и только!) теософской литературы¹⁴ композитор создал *свой воображаемый внутренний ориентализм*, который она предлагает назвать «эвристическим», нашедший конкретное проявление в его музыкальном языке. Суть его в том, что он оказался способным «вывести автора за рамки собственных границ и превзойти самого себя в инновациях собственной системы» [там же].

В этой связи заслуживает внимания проведенный Щёткиной-Роше анализ «прометеевской гармонии», опирающийся, в качестве основополагающего, на *бинарный принцип*, культивируемый адептами Е. Н. Блаватской на рубеже XX века [там же].

¹² Кросс-культурная психология (англ. *cross-cultural psychology*) — область психологии, занимающаяся изучением закономерностей развития и функционирования психики в контексте обусловленности ее формирования социальными, культурными и экологическими факторами.

¹³ «Полушутя, полусерьезно Скрябин сам неоднократно называл себя истинным индусом и указывал, что его духовной родиной является скорее всего Индия» (цит. по: [30, 199]).

¹⁴ «“Тайное братство махати” для Скрябина — не просто фигура стилия: оно ожидает его прибытия, оно определяет его миссию на земле и т. д. “Шамбала” — это не риторическая дань Блаватской, а реальный солнечный рай, тянущийся в высокогорных долинах Гималаев. Манвантара, уничтожающая прадаю — это не случайный жаргон, а доказательство скрябиновского ощущения времени, определяющегося блаватско-индийским катастрофизмом» [26].

Давая в конце статьи вывод о природе ориентализма Скрябина в сравнении с таковым у Дебюсси, автор прибегает к следующей образной характеристике фундаментального различия между ними: если «Дебюсси применяет *феноменологический* подход, то есть он восприимчив к идее непосредственного присутствия музыкальной инаковости тональной системы гамелана, то Скрябин просит у Востока оплодотворяющей мечты. И если Дебюсси — это постлирический новатор-сенсуалист, находящийся в неожиданных эффектах иризации действительности, то Скрябин — Мефистофель, доводящий идею дезинкарнации Духа до сумасшествия и заставляющий лгать даже Леви-Строса в его знаменитом высказывании: “радость музыки — это радость души, приглашенной хотя бы единожды узнать себя в собственном теле”» [26]¹⁵.

Исследователь, вероятно, не случайно завершает свою публикацию цитатой из книги выдающегося ученого-этнографа, социолога, исследователя мифологии и фольклора К. Леви-Строса, ушедшего из жизни на 101 году (2009) — автора ряда афоризмов, среди которых в том числе и следующий: «Ученый — это не тот, кто дает правильные ответы: это тот, кто ставит правильные вопросы» [13, 16].

В завершении экскурса об эволюции концепции ориентализма в нашем музыкознании, отмечу направление, трактующее проблему Восток — Запад уже на уровне *мировой музыкальной культуры* — как явления, пронизанного глобальными тенденциями, *общими* для всех континентов. Занимающие данную позицию авторы, сравнивая XX век с предыдущими эпохами, когда образ мировой музыкальной культуры представлялся в виде мозаики этнокультур, фиксируют три «скрепляющие» мировое музыкальное искусство тенденции: «огромный слой *массовой культуры*, проникающий своими стереотипами в сознание представителей всех континентов, рас, наций <...>, *европейскую традицию*, выраженную в совокупности творческого опыта, в принципах организации и в системе профессионального обучения <...>, *внеевропейскую традицию*, поражающую многообразием вариаций и в то же время единством канона конкретных форм и содержания» [10, 223].

Все они являются следствием одного процесса, зародившегося в середине XX века и осознанного лишь сегодня, который получил название *глобализации*. В XX веке процесс интенсивного взаимовлияния и взаимодействия — фактор реально существующий. Он действует в разных направлениях. «Национальность» композитора теперь определяется *не этнически*, не по тому, где он живет, а по его принадлежности к той или иной *национальной традиции*.

Разрушив многовековую изоляцию европейского и внеевропейского в музыке, XX век снял с повестки дня проблему «ориентализма» в рамках профессионального творчества *классической* традиции. В музыкальной психологии произошли принципиальные сдвиги, и отныне понятие «мировая музыка» перестает отождествляться всецело с искусством Европы. Как отмечает Л. Иванова, сегодня «русская музыка отнюдь *не* географическое понятие, оно

¹⁵ Щёткина-Роше приводит цитату из книги Леви-Стросса «Человек голый» (*L'Homme nu*); в русском переводе К. З. Акопяна она звучит так: «Музыкальная радость — это радость души, которой однажды было предложено признать свое существование в теле» (см.: [14, 623]).

не отождествляется *только* с Россией, с ее собственным пространством. Она получила распространение и в дальнем зарубежье, и “зарубежье ближнем”, и в восточных регионах. Подобное “расширительное” толкование отвечает новым историческим реалиям, и потому отпала потребность в конструировании “параллельного” Востока» [10, 231–232; курсив мой. — Г. Н.].

Подытожим изложенное: в эволюции научной мысли о русском музыкальном ориентализме нашли отражение все основные стадии развития самих музыкально-стилевых процессов: от традиций ориентализма, заложенных композиторами-классиками, обогащенных интегративными тенденциями в музыке рубежа XIX–XX веков, к формированию новых подходов в решении данной проблемы композиторами XX — начала XXI веков, когда преодоление дистанции между двумя музыкальными мирами вышло на уровень ментального воздействия.

Использованная литература

1. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
2. Баяхунова Л. Б. Образ Испании в слуховом опыте России (XX век) // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания / отв. ред. В. Е. Багно. СПб., 2001. С. 353–372. Приложение к альманаху «Канун».
3. Багно В. Е. От редактора // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания. СПб.: Общественное объединение Союз писателей Санкт-Петербурга, 2001. С. 3–4.
4. Брагинская Н. А. И. Стравинский: фантазия в стиле *chinoiserie* // Музыкальная академия. 2002. №4. С. 137–142.
5. Брагинская Н. А. Об ориентализме в опере Стравинского «Соловей». URL: <http://sias.ru/magazine2/vipousk1-2/articles/463.htm> (дата обращения: 23 марта 2012 года).
6. Герштейн Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: Дис... канд. иск. М., 1995. 147 с.
7. Григорьева Т. П. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком // Культура, человек и картина мира / отв. ред. А. М. Арнольдов. М.: Наука, 1987. С. 262–299.
8. Димитриади Н. Б. Некоторые стилевые особенности русской музыки о Востоке // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л.: Музыка, 1974. С. 106–125.
9. Дулат-Алеев В. Р. Оперное творчество А. Н. Серова в контексте развития национальной композиторской школы: Автореф. дис... канд. иск. М., 1995. 22 с.
10. Иванова Л. Взаимодействие и взаимовлияние музыкальных культур Востока и Запада. URL: http://lib.csu.ru/vch/10|2002_01|023.pdf (дата обращения: 23 марта 2012 года).
11. Конен В. Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Музыкальный современник. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1973. С. 32–82.
12. Левашов Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011. 745 с.
13. Леви-Строс К. Мифологики: Сырое и приготовленное. М.: ИД «Флюид», 2006. 399 с. (Bibliotheca Indianica)
14. Леви-Строс К. Мифологики: Человек голый. М.: ИД «Флюид», 2007. 784 с. (Bibliotheca Indianica)
15. Лобанов А. В. Экспрессионизм в западноевропейском музыкальном театре первой четверти XX века (на примере творчества Шёнберга и Берга): Автореф. дис... канд. иск. М., 1979.
16. Некрасова Г. А. Образ Испании в русской музыке (XIX век) // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания / отв. ред. В. Е. Багно. СПб.: Общественное объединение Союз писателей Санкт-Петербурга, 2001. С. 227–251.

17. *Рапацкая Л. А.* «Между Востоком и Западом»: эволюция восточной темы в русской музыке. <http://cbnurussia.or.kr/files/2-9.pdf> (дата обращения: 20 марта 2012 года)
18. *Рапацкая Л. А.* Проблема ориентализма в русской музыкальной культуре XVIII–XIX веков // Взаимоотношения народов России, Сибири и стран Востока. История и современность. Междунар. научно-практич. конференция. Москва; Иркутск, 1995. С. 31–35.
19. *Рахимова Д. А.* Ориентализм в музыке С. В. Рахманинова: автореф. дис... канд. иск. СПб.: Российский гос. педагогический университет имени А. И. Герцена, 2011. 19 с.
20. *Редя В. Я.* Тема «Восток — Запад» в отечественной музыке: поиск новых стилевых синтезов. URL: http://www.rostcons.ru/intconf_2008/mat_redua.htm (дата обращения: 20 марта 2012 года).
21. *Семенов С. И.* Ибероамериканская и восточноевразийская общности как пограничные культуры // Общественные науки и современность. 1994. №2. С. 159–169.
22. *Соколова Т. И.* У истоков русского ориентализма (по материалам ранних произведений Глинки) // Вопросы музыкознания. Т. III. М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. С. 459–486.
23. *Тихонова Т. В.* Диалог Восток — Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века: Музыкально-театральные модели. Дис... канд. иск. М., 2003. 240 с.
24. *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М.: Советский композитор, 1983. 152 с.
25. *Шахназарова Н. Г.* Национальная традиция и композиторское творчество: эволюция взаимодействия. М.: Композитор, 1992. 187 с.
26. *Щёткина-Роше Н.* Музыкальный ориентализм Скрябина и Дебюсси. От цитирования к трансформации языка // Психологические исследования: электрон. науч. журн. 2009. №3 (5). URL: <http://psystudy.ru/index.php/num/2009n3-5/173-rosher5.html> (дата обращения: 11 марта 2012 года).
27. *Шлёцер Б. А.* Скрябин: монография о личности и творчестве. Том I: Личность. Мистерия. Берлин: Грани, 1923. XXXII, 360 с.
28. *Фан Динь Тан.* Проблема «Восток Запад» и дальневосточная художественная культура. Киев: Наукова думка (Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского), 1998. 310 с.
29. *Юнусова В. Н.* Внеевропейские музыкальные культуры в XX веке (заметки по следам статьи В. Конен) // Голос человеческий. К 100-летию со дня рождения Валентины Джоузефовны Конен (1909–1991). М.: Московская консерватория, 2011. С. 222–233.
30. *Said E. W.* Orientalism. N. Y.: Pantheon Books, 1978. XI, 368 p. (Русское издание: *Саид Э. В.* Ориентализм: западные концепции Востока / пер. с англ. и коммент. А. В. Говорунова, послесл. К. А. Крылова. СПб.: Русский Мир, 2006. 637 с.)

Иза́лий Зе́мцовский

М. Ф. ГНЕСИН О СИСТЕМЕ ЛАДОВ ЕВРЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

(ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА КОМПОЗИТОРА)

Светлой памяти А. А. Горковенко (1939–1972), коллеги и друга, автора статьи «Ладовые основы еврейской народной песни» (1963), к 40-летию со дня его безвременной кончины

В Российском государственном архиве литературы и искусства в Москве хранится богатейший фонд Михаила Фабиановича Гнесина (1883–1957). Позволю себе сосредоточиться на фрагментах лишь одной его рукописи, датируемой маем 1929 года (ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 124, л. 35–63). В ней, наряду с кратким очерком истории еврейской музыки (особенно в России) и другими материалами по еврейской музыке, содержится ряд теоретических наблюдений автора, значение которых трудно переоценить даже сегодня, более чем 80 лет спустя, когда музыкальная иудаика обогатилась поистине незаурядными достижениями.

Отмечая, что «еврейская музыка по-видимому знала свой *древний расцвет*», а «история еврейской музыки отличается теми же чертами своеобразием, что и история еврейского народа» (л. 36), Гнесин особо останавливается на «истории *нового расцвета* еврейской музыки», когда она «обрела новую жизнеспособность и активность вместе с усилением национального

Земцовский Иза́лий Иосифович — доктор искусствоведения, профессор, директор Культурно-образовательного центра «Дом на Шелковом Пути» (Беркли, Калифорния, США)

самосознания евреев к началу XX века». Гнесин сразу отдает должное таким ее российским деятелям, как Юлий Дмитриевич Энгель (1868–1927) — «зачинатель нового движения в среде евреев-музыкантов» (л. 38), Эфроим Шкляр (Ефрем Ильич Шкляр, 1871–1943?), первый автор песен «в еврейском роде», и Зиновий (Зусман) Аронович Кисельгоф (1878–1939), чьи «песенные записи послужили материалом, над которым работали деятели образовавшегося в 1908 году «Петербургского Общества Еврейской Народной Музыки» (там же). Среди «выдающихся деятелей еврейской музыки на Западе» Гнесин называет, в частности, «этнографа и исследователя еврейской песни Цви Идельсона» (л. 41, — имеется в виду Абрахам Цви Идельсон, 1882–1938).

Затем Гнесин характеризует те области традиционного музыкального творчества, которые изучаются в настоящее время (библейская кантиляция, синагогальные композиции и разнохарактерный фольклор, внимание к которому — «явление совершенно новое») и дает краткий обзор различных видов и жанров еврейской музыки, начиная с имевших место в истории попыток «выразить в общеевропейской нотной системе напевы библейской декламации» (л. 41). Его обобщения в этой области, хотя и лаконичные до конспективности, заслуживают внимания.

Согласно Гнесину, «традиционное напевное чтение» Библии происходит «в *тональных ладах*» (л. 41)¹. Он формулирует три принципиальных наблюдения: «1) система кантиляции представляет типический образец *accentus*'a², так как все сохранившиеся попевки не представляют собою сформированных мелодий, а явно приспособлены к убедительному в логическом отношении демонстрированию слоговых и словесных групп; 2) расстановка неув в книгах Библии изобличает тонкий анализ логического процесса и при сопоставлении с сохранившимися попевками дает богатый материал для параллельного изучения речевых и музыкальных структур, и 3) библейский стих неотъемлем от музыки, осуществляясь с ритмико-метрической стороны в звучании, при широком использовании растяжений и пауз» (л. 41–42). При этом «в отношении интонационном, различные версии в системе кантиляции (польско-литовская, сефардийская и др.) представляют значительные различия» (л. 42).

Вычленя *нигуны* (в рукописи *nigun'y*) — «крайне выразительные песни без слов» — как специфический жанр еврейской музыки устной традиции,

¹ О том, как Гнесин понимал термин «тональный лад», см. здесь ниже, с. 37.

² Крайне любопытно, что в употреблении этого термина Гнесин следует как будто Комитасу (1869–1935), выдающемуся армянскому композитору и исследователю, с которым он встречался в Константинополе в 1913 году. Во всяком случае, в своих воспоминаниях 1946 года о встрече с Комитасом он явно дает пересказ слов последнего: «<...> еврейские традиционные попевки чисто речевого происхождения. Это — уцелевший образец подлинного *accentus*'a» [5, 194]. Речь здесь идет не о еврейских кантиляционных акцентах, но о простых формах хоральной речитации. *Accentus* — та часть католической литургии, которая интонируется только священником или его представителем, тогда как *concentus* исполняется всеми прихожанами или хором [28, 5]. По крайней мере с начала XVI века понятием *accentus* определяли простейшие формы григорианского хора и противопоставляли их более развитым жанрам (*concentus*), к коим относили антифоны, респонсории и т. п. Подробнее см.: [41] (в 1970 году издательством Georg Olms, Hildesheim, было выпущено факсимильное переиздание всего трехтомника П. Вагнера). Основные сведения суммированы в [23].

Гнесин формулирует их «главные стилистические особенности — маркирование сильных долей посредством аподжиатур, различного рода украшающих звуков, посредством раздробления сильных долей на мелкие части, посредством скачков (нисходящих) на большие интервалы (сексты, октавы). В конструкции целого это же подчеркивание отдельных моментов проявляется в повторностях. Облюбованный оборот — сочетание нескольких звуков — нередко тотчас же повторяется; нередки повторения выделяющихся тактов или тактовых групп. Характерны частые переносы интонации *в пределах слога*, отражающие гибкую и богатую логическими и эмоциональными поворотами речь евреев» (л. 44).

Характеризуя «синагогальную музыку, то есть материал канторского и хорового пения», Гнесин не оставляет без внимания ее пестроту, но сразу подчеркивает: «Этот материал, представляющий смесь из элементов собственных и заимствованных у самых различных народов и в самые различные времена, заключает в себе однако основное ядро, послужившее базой для первоначальных исследований еврейской музыки со стороны ладовой <...>» (л. 43). И вот тут, еще до того, как перейти к обзору внесинагогального творчества евреев, Гнесин упоминает известный «Музыкальный Словарь» Гуго Римана. Он ссылается на статью о еврейской музыке, дополнительно помещенную в русском издании Словаря [21]. Как известно, эта статья опубликована там без подписи, но у Гнесина явно не было сомнения в ее авторстве, которое он безоговорочно и убедительно приписывает самому Ю. Д. Энгелю³.

«Еврейские песенные *звукоряды*, — пишет Гнесин в том же очерке, — до нашего времени были очень слабо изучены, как со стороны *лада*, так и, в особенности, со стороны *строй*» (цит. ркп, л. 45; курсив мой. — И. З.). Здесь снова следует отсылка к словарному тексту Энгеля, критическое комментирование которого, сопровождающееся изложением собственной и, как представляется, глубоко самостоятельной концепции Гнесина, и составляет содержание нижеследующего.

Сразу обратим внимание на терминологию автора — тут явно вводится определенное соотношение таких базовых категорий современной теории лада, как *звукоряд*, *лад* и *строй* — соотношение чрезвычайно важное и поныне актуальное, однако вводится без сколь-либо подробного определения каждого термина⁴. Не исключено, что в этом черновом виде данный текст не предназначался Гнесиным для публикации и скорее был своего рода памяткой автора, неким проспектом того идеального исследования, которое виделось ему в то время. К сожалению, развернуть эти тезисы до формата монографии Гнесину было не суждено — начались тяжкие годы бепреце-

³ Взаимоотношения Гнесина с Энгелем — особая тема. Подчеркну, что они испытывали огромное уважение друг к другу. «В одно прошу Вас верить, — писал Гнесину Энгель в неопубликованном письме к нему из Тель-Авива, датированном 29 марта 1925 года, — в мою глубокую симпатию к Вам и к Вашей музыке и в мою готовность всячески и во всем помочь Вам — сколько в силах» (ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 804, л. 2).

⁴ Признаемся, однако, что разноречивых позиций в этой области теории музыки существует и поныне.

дентного государственного вмешательства в жизнь и творчество советских художников⁵.

Тем не менее, значение публикуемой рукописи М. Ф. Гнесина далеко выходит за рамки комментирования позиции Ю. Д. Энгеля. Однако для того чтобы вполне оценить незаурядное новаторство Гнесина-теоретика (или, как он сам характеризовал себя, «размышляющего музыканта» [7]), целесообразно напомнить позицию Энгеля-теоретика — хотя бы в той мере, в какой она выражена в указанной Гнесиным словарной статье. Принципиально важно при этом то обстоятельство, что оба автора, Энгель и Гнесин, были не только музыковедами, но и композиторами, и оба — как теоретики и как практики — воспитывались в традициях русской школы (Энгель в Москве, Гнесин в Петербурге). Чрезвычайный интерес могло бы представить аналитическое сопоставление их творчества в области еврейской музыки с уровнем их теоретизирования в той же области — сопоставление, которое целиком выходит за рамки настоящей публикации⁶.

Обобщения, предложенные Энгелем в Словаре Римана, были вполне закономерными в свете еврейской мысли о музыке конца XIX века. Он писал⁷: «<...> музыка современной еврейской литургии состоит из трех элементов: традиционного *ritus'a* (“нуссох”⁸) как ядра; смеси разнородных напевов как продукта арабизации; современных мелодий в западном духе. Важнейший — нуссох, по преданию заключающий в себе остатки музыки времен Давида. Мелодии его построены на четырех ладах, носящих название соответственных молитв: 1) *ahavo-rabba gust* (*gustus* — «вкус»): вверх *e, f, gis (!), a, h, c, d, e*; вниз те же тоны, с тою же увеличенной секундой, которой нет ни в греческих, ни в церковных ладах; 2) *ischtabach-gust*: вверх *a, h, c, d, e, f, g, a*; вниз *a, g, f, e, d, c, b, a*; то есть вверх — эолийский лад, вниз — церковный фригийский; 3) *iekumpurkon-gust*: вверх *g, a, h, c, d, e, f, g*; вниз *g, f, e, d, c, b, a, g*; то есть вверх миксолидийский, вниз — церковный дорийский; 4) *mischeberach-gust*: вверх *a, h, c, d, e, f, gis, a*; вниз *a, g, fis, e, dis, c, h, a*; этот любимый лад — особенно смешанного происхождения: даже в одном направлении (вниз) он состоит из двух различных тетрахордов: *a, g, fis, e* (миксолидийский) и *dis, c, h, a*, напоминающего венгерские и кавказские мелодии» [21, 1513].

Отталкиваясь от данной Энгелем характеристики четырех ладов (*sic!*), Гнесин делает заключение принципиальной важности: «Эти звукоряды (*sic!*), охватывающие лишь одну из областей еврейской музыки, совершенно не

⁵ О том, что пришлось пережить самому М. Ф. Гнесину в те годы, см. подробнее в двух статьях Екатерины Сергеевны Власовой, основанных на документах из архива композитора [3; 4].

⁶ Обращает на себя внимание тот факт, что если Энгель как еврейский автор находился во время работы над Словарем Римана, по сути, в начале своего целенаправленного композиторского пути, то у Гнесина в одном лишь 1929 году вышло из печати несколько значительных сочинений, связанных с еврейской тематикой или еврейским музыкальным тематизмом: «Песня о Рыжем Мотеле» (ор. 37), сюита «Еврейский оркестр на балу у городничего» (ор. 41), «На высях» (ор. 38), и Соната для скрипки и фортепиано (ор. 43).

⁷ Мною сохраняется правописание автора, но исправляются явные опечатки (напр., восстановлен пропуск тона «a» в восходящей схеме 3-го лада).

⁸ В современных публикациях приняты другие написания этого термина — *нусах, нуссах* или *носах*. См., например: [14; 25; 29; 33, 14; 36, 208; 37, 1017].

проанализированы в смысле строя (sic!) и могут представлять ценность лишь как исходная точка для дальнейших исследований» (цит. ркп, л. 45–46). Тем самым Гнесин довольно жестко формулирует свои фундаментальные предпосылки: необходимость охвата не одной, но *разных* «областей еврейской музыки», равно как обязательность анализа «ладовых звукорядов» (примем в качестве рабочей такую терминологию) с учетом их *строя*, так как они могут оказаться — и на проверку действительно оказываются — нетемперированными.

Насколько я могу судить, в области изучения музыкальных звукорядов ничего подобного этим предпосылкам Гнесина в то время (т. е. к концу 1920-х годов) еще не высказывалось⁹. Между тем, как сейчас становится известным, Гнесин уже в 1920-е годы настаивал на фиксации и учете малейших отклонений от темперации. В том же московском архиве мною обнаружено письмо З. А. Кисельгофа, датированное 13 января 1927 года и адресованное М. Ф. Гнесину, в котором выдающийся собиратель еврейской народной музыки писал: «Ваши указания относительно того, чтобы обратить внимание на особенную точность при расшифровке неясных звуков (правильных звуков неясной высоты) будут приняты к сведению...»¹⁰. Поэтому намеченная Гнесиным разработка проблемы звукорядов с учетом реального *строя* музыкального интонирования должна быть оценена чрезвычайно высоко — тем более что Гнесин не ограничивался одними призывами, но, как мы сейчас увидим, предложил нечто радикально новое и практически реализуемое как музыковедчески, так и, в идеале, композиторски. Более того, превосходное знание живого еврейского (прежде всего ашкеназийского) материала во всех его разновидностях и жанрах, равно сакральных и секулярных, а также широкий охват источников позволили Гнесину, по сути, впервые увидеть и охарактеризовать оригинальную *систему* ладов еврейской музыки.

Обратимся, наконец, к полному тексту того фрагмента рукописи М. Ф. Гнесина, который посвящен проблеме еврейских ладов (ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 124, лл. 46–53).

⁹ Хотя А. В. Никольский (1874–1943) в специальной и по-своему выдающейся статье отмечал, что «народный слух не знает современной темперации» [13, 49], он, однако, не вводил нетемперированности в свою теорию ладов, не придавал ей *системного* значения. Более того, поясняя объем термина «звукоряд», он включал в него, наряду с «диапазоном» и количеством звуков, «строй *или* лад» [там же, 9], т. е. вообще не делал различия между строем и ладом, что неприемлемо с сегодняшней точки зрения. Пионерская постановка вопроса Ю. Н. Тюлиным (1893–1978) о необходимости исследования именно строя музыки устной традиции (на русском материале) датируется лишь 1937 годом [17, 85–87]. Акустические измерения интервалов, сделанные по просьбе Тюлина, впервые были обнародованы только в третьем издании книги: [18, 113–120].

¹⁰ РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 504, л. 2. Речь в письме идет о работе по расшифровке фоноваликов из собрания Кисельгофа. Обращают на себя внимание слова в скобках — они звучат как цитата из разъяснений Гнесина. В другом письме, датированном 26 мая 1926 года и адресованном опять же Гнесину, Кисельгоф полностью приводит важный документ, относящийся к поднятому здесь вопросу. Цитирую фрагмент его в передаче Кисельгофа: «На заседании музейной комиссии Еврейского Историко-Этнографического Общества, под председательством Л. Я. Штернберга, от 24-го января с. г. постановлено: 1) Принять Ваше предложение о расшифровке валиков при участии комиссии из Мильнера, Штрейхер и меня, проверке уже расшифрованных фонограмм и приведении в систему всего остального материала...» (там же).

«Изучение ладовой структуры еврейской музыки в целом (библейская кантиляция, синагогальные напевы, народная музыка вокальная и инструментальная) приводит к системе довольно своеобразной, хотя и имеющей родство и с древнегреческой системой, и со звукорядами у других народов Востока.

Позволю себе предложить здесь такого рода попытку теоретически охватить ладовые возможности еврейской песни, исходя из известных уже ладов синагогальной музыки и отмечая хотя бы элементарным образом особенности настройки.

Большими буквами (А, I, J, М) показаны [в нотных схемах и примерах] эти лады (по названию молитв: ahavorabba, ishtabach, jekumpurkon, mischeberach).

Всю систему, в основном виде, всего естественнее привести к фригийскому (греческому дорийскому) трехоктавному звукоряду¹¹:

<u>e</u>	f	g	a	h	c	d	e	f	g	a	h	c	d	e	f	g	a	h	c	d	e
fis	gis	b	cis	dis	fis	gis	b	cis	dis	es	fis	gis	b	cis	dis						

из которого [из данного сводного звукоряда. — И. З.] можно извлечь шесть различных октохордов всей системы [октохорды построены соответственно от *e*, *a*, *d*, *g*, *c* и *f*. — И. З.]. Однако надо сразу же оговориться, что лишь немногие из звуков указанного звукоряда являются устойчивыми. Устойчивость здесь понимается двояко: в смысле совпадения со звуками общепринятой системы и в смысле неизменяемости при движении мелодии вверх или вниз. Удовлетворяющие этим условиям звуки и составляют опорные точки входящих в систему ладов¹². Лад VI [построенный от звука *f*. — И. З.] должен рассматриваться по преимуществу как модулирующий.

Устойчивыми в смысле строя в пределах каждого лада являются только лишь два звука — ограничивающие его нижний терахорд и октава к нижнему звуку.

Фригийский лад не случайно избирается здесь основой для системы, так как фригийские каденции, понимаемые в современности как заключение на доминанте минора, являются наиболее типичными для еврейской музыки. При этом осуществляется и мажорная терция фригийского каданса, но не как темперированная большая терция, а как слегка подтянутая «неустойчивая» интонация между малой и большой терциями.

¹¹ Гнесин разъясняет нотные схемы, прилагаемые к рукописи (см. далее, примеры 1–4), и делает примечание: «Мелким шрифтом показаны возможные изменения ступеней в различных ладах» (цит. ркп., л. 47).

¹² Здесь (л. 47) Гнесин ссылается на схемы, приводимые далее (см. примеры 1–4). Все ладо-звукоряды приведены у Гнесина в буквенном выражении. Для большей наглядности я позволил себе «перевод» их в нотную графику.

Три первые из указанных ладов (от *e*, *a* и *d*) являются минорообразными; последующие три (от *g*, *c* и *f*) – мажорообразными.

Каждый из ладов может существовать как в неизменяемом виде при движении мелодии вверх и вниз, так и в изменяемом¹³. В первом случае особенно ясно слышатся нетемперированные интонации на неустойчивых ступенях этих ладов, которые можно было бы назвать ладами *тональными*:

1 Схема тональных ладов

The image displays five musical staves, each representing a different mode. The first staff is labeled 'I и II' and shows a scale starting on G4. An upward-pointing arrow labeled 'gis' is positioned above the second degree (A4). The second staff is labeled 'II и III' and starts on A4. The third staff is labeled 'III и IV' and starts on B4. The fourth staff is labeled 'IV и V' and starts on C5. The fifth staff is labeled 'V и VI' and starts on D5. Each staff has a bracket above it that spans the entire scale, indicating a melodic line. In the fifth staff, a downward-pointing arrow is positioned above the fifth degree (A5).

¹³ В современной литературе о еврейской музыке встречается и отрицание этого тезиса. См., например: [32]. С электронной публикацией этой статьи можно познакомиться на странице по адресу: <http://geoffreyshisler.com/Knapp2.html>

Во втором случае интонация как бы подтягивается, чтобы острее ощущались перестановки в местах полутонов, при движении мелодии вверх и вниз. Эти лады могут быть названы *модулирующими*:

2

Схема модулирующих ладов

The image displays six musical staves, labeled I through VI, illustrating chord progressions and melodic lines for modulating modes. Each staff begins with a triad and a dyad. The melodic lines consist of several notes, some with accidentals (sharps, flats, and naturals), and some with slurs. Staves II and VI feature a '1/2' interval marking above a slur covering two notes. The notation is in treble clef.

Как правило, полутоны при движении вниз переставляются на одну ступень ниже. Характерно, что эти явления касаются почти исключительно нижнего тетра хорда — в противоположность мелодическому минору, где изменения, хотя и другого типа, производятся в верхнем тетра хорде:

3

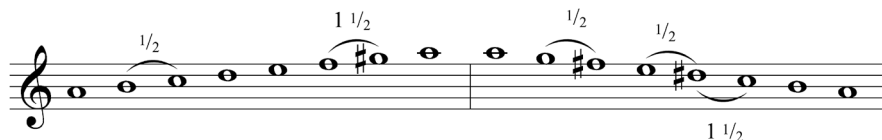
Схема модулирующих ладов при нисходящем движении

The image displays five staves of musical notation, each representing a different mode in a descending scale. The notes are represented by circles on a five-line staff. The first staff is labeled 'i' and has an upward-pointing arrow above the final note. The second staff is unlabeled. The third staff is labeled 'j' and has an upward-pointing arrow above the final note. The fourth and fifth staves are unlabeled. Each staff shows a sequence of notes, with the final note of each staff being a half step higher than the one above it, indicated by an upward-pointing arrow.

Острота различий между ладами в этой системе значительно сглаживается благодаря тому, что нижние из звуков, образующих полутоны, настроены не так высоко, как при системе темперации, благодаря чему различие между малыми и большими секундами и терциями не так остро.

Только звук *g* в первом ладу (см. пример 1 на с. 34) является промежуточным между *g* и *gis*; лад этот может восприниматься как имеющий увеличенную секунду в нижнем тетра хорде (минор от доминанты). По этой же причине, то есть вследствие неустойчивости звука *d*, лад этот иногда трактуется как обладающий двумя увеличенными секундами.

Совершенно своеобразным является имеющийся в системе *модулирующий лад*¹⁴ с увеличенной секундой:



При движении вверх лад этот представляет собой отдельный октохорд, при движении вниз — слитный октохорд с добавочным звуком внизу. При этом тетра хорды, составляющие лад, меняются местами¹⁵.

при движении вверх

a	h	c	d	e	f	gis	a
---	---	---	---	---	---	-----	---

при движении вниз¹⁸

a	h	c	dis	e	fis	g	a
---	---	---	-----	---	-----	---	---

Таким образом, перемена в размещении характерных интервалов полутона и полуторатона в связи с направлением мелодии служит средством модуляции в еврейской ладовой системе.

Другим модуляционным приемом служит отклонение в сторону «мажоризирующих» ладов: IV, V и VI, которые достигаются простым ходом на ступень большой секунды вниз от тоники II, III или IV лада с пониженной терцией. Обратная модуляция легко осуществляется основным модуляционным приемом, при меняющемся направлении мелодии.

«Тональные» лады еврейской ладовой системы мы можем считать *диатоническими в пределах нетемперированного строя*; «модулирующие» лады, по настройке ближе подходящие к темперированным, как бы опираются на хроматические возможности неустойчивых ступеней, хотя *непосредственного сопоставления ступеней с различными хроматическими знаками здесь не имеется*. Зато еврейской музыке не чуждо явление подлинного энгармонизма или ультрахроматизма, когда модуляция из лада в лад производится путем *подтягивания неустойчивых ступеней* на расстояние меньше полутона».

¹⁴ Минорного наклонения (согласно указанию на схеме в рукописи. — И. 3). См. выше схему модулирующего лада, помеченного Гнесиным литерой «М», то есть относящегося к типу *mischeberach steiger*. (Примечание Гнесина в связи с модулирующими ладами: «V-й [лад] переходит в III-й данной тональности, то есть в секундный миноризированный или параллельный».) Схема приводится по цитируемой рукописи, л. 50.

¹⁵ Поясняю: Гнесин сопоставляет — при движении вверх — два отдельных тетра хорда, не имеющих общего тона, в пределах октавы «ля-ля¹», с последованием интервалов в первом восходящем тетра хорде *тон — полутон — тон* и во втором восходящем тетра хорде *полутон — полуторатон — полутон*, и — при движении вниз — два слитных тетра хорда, связанных общим тоном «ми», в пределах септими «ля¹-си» с добавочным звуком внизу (точнее было бы сказать, что это не слитный октохорд, а септахорд с добавочным звуком в конце). При нисхождении последование интервалов, составляющих тетра хорды, действительно меняется местами: теперь это *тон — полутон — тон* в первом нисходящем тетра хорде и *полутон — полуторатон — полутон* во втором нисходящем тетра хорде.

На листе 52 своей рукописи М. Ф. Гнесин завершает изложение открытой им системы еврейских ладов, после чего формулирует следующее принципиальное заключение более общего характера (цитирую лл. 52–53):

«Эта система, как уже было сказано, охватывает со стороны *интонации* все виды еврейской народной музыки — вокальной и инструментальной. Библейская кантиляция производится по преимуществу в «тональных» ладах, отчасти пользуясь и модулирующими; синагогальные напевы¹⁶ и народная песенно-танцевальная музыка широко пользуются всеми модуляционными возможностями, заложенными в приводимой здесь системе.

Дальнейшие исследования должны установить точные акустические отношения и ладовые значения неустойчивых звуков в различных ладах еврейской музыки.

Применение элементов подлинной народной музыки, создание самостоятельных мелодических построений в духе еврейской песни, интуитивное и сознательное следование народным ладам и их дальнейшее развитие, попытки в гармонии и полифонии при двенадцатиступенной темперации *найти средства для отражения народной интонации*, для придания рельефности различным народным музыкальным элементам и для их культурно-художественного возвеличивания — вот пути тех из современных композиторов, которые в настоящее время делают первые шаги к созданию так называемой еврейской школы в музыке»¹⁷.

Привожу копию одной страницы (ф. 2954, опись 1, ед. хр. 124, л. 33) из рукописи М. Ф. Гнесина, содержащей фрагмент открытой им ладовой системы в ее буквенном выражении (см. след. стр.)¹⁸.

¹⁶ В связи с синагогальными напевами не могу не привести хотя бы фрагмент из другой замечательной рукописи, хранящейся в том же архиве (ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 112, л. 32–33) и датируемой тем же 1929 годом — страшным «Годом Великого Перелома», как его тогда называли. М. Ф. Гнесин ставил вопрос: «...есть ли место пафосу подлинно синагогального канторства в намечающихся путях народной культуры?». И сам давал на него удивительно проникновенный ответ: «Думается мне, что ныне заканчивается “эпоха великих канторов” — этот знаменательный момент, когда поток культуры общей и музыкальной впервые сливает свои воды с усохшими еще водами в озере наивной веры. И еще думается, что мы, люди “эпохи всяческих переломов”, по праву отворачиваясь от синагоги с ее ненужным нам и значительно уже увядшим культом, с ее наслоившимися в течение тысячелетий обезьянствами в отношении ко всем “господам” и соседям еврейского народа, что мы все же по непростительному заблуждению не заметили в ней, пропустили явление редкой красоты и значительности — цвет подлинного лирического творчества в личностях и проявлениях “великих канторов”!».

¹⁷ О таких композиторах, и прежде всего о его коллегах по Обществу Еврейской Музыки, сохранилось знаменательное признание самого Гнесина: «<...> во всяком случае, мы от песенок пришли к сонатам, симфониям и операм и, в известной мере, действительно, то, что пишут евреи-композиторы на национальной почве, отличается от работ евреев-композиторов, не осознавших себя евреями» (см. там же, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 124, л. 85 об. — из текста интереснейшего выступления Михаила Фабиановича на заседании Московского Общества Еврейской Музыки).

¹⁸ Благодарю В. Н. Юнусову и В. Недлину за оперативную помощь в получении электронной копии этого драгоценного архивного документа.

33

I mi ga som us cu do fe mi
 mi re do cu mi som pa mi
 I mi cu do re mi ga som us
 mi som pa mi re do an te
 II re mi ga som us cu do fe
 re do cu mi som pa mi re
 III som m cu do re mi ga som
 som pa mi re do an te som A
 IV re mi ga som us cu do
 re cu mi som pa mi re do
 V ga som m cu do re mi ga
 ga mi re do an te som pa
 Модуль Лад, улем. *септима* re сом us
 re an te do re mi ga
 mi сом pa mi re do an te

III
 re mi ga som pa mi re do an te
 re do cu mi som pa mi re
 re mi ga som pa mi re do an te
 re do cu mi som pa mi re

Ил. 1. Факсимиле страницы рукописи М. Ф. Гнесина (РГАЛИ, ф. 2954, опись 1, ед. хр. 124, л. 33)

На следующей странице рукописи (л. 54) приведен нотный пример — библейский напев (Ис. 35:1–2) в нотации самого Гнесина, сопровождаемый его кратким ладовым анализом:

Je - su - sum mid - bar we - zij - ja

We - ta - gel a - ra - ba

We - ti frah ka - ha - ba - zza - let

Pa - ro - ah ti - frah

we - ta - gel.

Затем (л. 55) Гнесин дает русский перевод еврейского текста приводимого фрагмента¹⁹ и предлагает оригинальную трактовку (в своей терминологии) его ладового становления. Цитирую: «Учитывая специфику “gis”, это не ля минор с седьмой натуральной и фригийским [т. е. на доминанте ля-минорного лада. — И. З.] кадансом в середине напева, а первый [I] тональный лад, который сменяется четвертым [IV] мажорозирующим и, далее, посредством «энгармонического» подтягивания звука соль, происходит возвращение к первоначальному [т. е. первому тональному. — И. З.] ладу».

Таково основное содержание обнаруженной мною рукописи.

Публикуемый текст представляет незаурядный интерес сразу с нескольких точек зрения. Прежде всего, здесь изложена оригинальная концепция

¹⁹ «Да возрадуются пустыня и суходол, // да возвеселится степь // и да расцветет как нарцисс, // будет цвести и веселиться...» и т. д.

ладов еврейской музыки (ашкеназийской традиции), взятой в ее поразительном воображении целом, и сведена она к уникально сжатой форме *шести* основных ладо-звукорядных структур²⁰. Напомню, Энгель писал лишь о четырех ладах. Четыре лада характеризуются и в монографии современного израильского музыковеда Амнона Шилоа [39]²¹.

Во-вторых, М. Ф. Гнесин явно не считал открытую им систему насилием над конкретным материалом — им допускалось варьирование ступеней и модуляции, то есть она (система) отражала *живую жизнь* лада без малейшего догматизма²². Его теоретическая гипотеза, несмотря на конспективность изложения, исходит из реального звучания и потому оставляет место для всегда подвижной интонационной практики — отсюда принципиальное и новаторское внимание к натуральному, *нетемперированному* строю еврейского музицирования как музицирования, по существу, относящегося к миру устной традиции. Отсюда же исходная методологическая предпосылка автора: «Ладовые возможности еврейской песни» (л. 46) должны быть поставлены в связь с «особенностями *настройки*» (л. 47). Гнесин придерживался этой позиции и позднее — например, в своем ответе 1945 года американскому музыковеду Рене Б. Фишер²³: «<...> увеличенные секунды не более типичны для еврейской музыки, чем для музыки большого ряда других народов, причем они и не являются на самом деле увеличенными. Это *большие секунды нетемперированного строя*» [8, 200]²⁴. Но главное — он вводит в систему те звуки, которые в цитированном письме Кисельгофа определяются как «правильные звуки неясной высоты». Тем самым Гнесин делает по сути революционный шаг, впервые предлагая узаконить иррациональные (с точки зрения равномерной темперации) звуки в качестве полноправных тонов ладовой системы, и предпринимает это на базе еврейской традиционной музыки.

В-третьих, эта концепция находится в русле лучших теоретических достижений русской мысли о музыке своего времени (имею ввиду труды Б. Л. Яворского, Б. В. Асафьева, Ю. Н. Тюлина и др.) — во всяком случае, терминологически она изложена так, что и сегодня звучит не анахронично

²⁰ Эту систему можно было бы назвать *еврейским гексаихом*. Слово «гексаих» (по-гречески ἑξάηχος) означает «шестигласие». Ю. Н. Холопов употреблял этот термин для обозначения системы шести ладов древнерусской музыки на основе обиходного звукоряда — системы, которую он считал уникальной в мировом масштабе. «Нигде больше среди великих модальных континентов древности подобной системы не существует» [20].

²¹ Правда, здесь указаны другие (по первым словам молитв) названия ладовых звукорядов (штайгеров): *адонай малах*, *маген авот*, *ахава рабба* и *селиха* [39, 126] — т. е. с перечнем Энгеля совпадает только один *ахава рабба* лад.

²² Позднее, говоря о своем отношении к ладовой системе Б. Л. Яворского, Гнесин был откровенен: «Я опасался, может быть, и несправедливо, что система эта на смену одному догматизму способна будет внедрить другой; а догматизм в искусстве, и не только в искусстве, для меня трудно выносим» [6, 74].

²³ Рене Б. Фишер (Renée Breger Fisher, 1918–1976) — американский композитор, контрабасистка, органистка, пианистка, музыкальный издатель. Дипломная («магистерская») работа о юморе в музыке была защищена ею в Колумбийском университете под руководством Курта Закса. С 1977 года существует независимый фонд ее имени, помогающий молодым музыкантам США и проводящий конкурсы молодых пианистов.

²⁴ У автора разрядкой. — И. З.; ср.: [там же, 205].

и потому представляет не только исторический интерес, но может быть включена в контекст современных дискуссий²⁵. Среди отечественных публикаций, непосредственно посвященных еврейским ладам и увидевших свет уже после кончины М. Ф. Гнесина, напомним статьи М. Я. Береговского (1892–1961) [1], А. А. Горковенко [9], М. И. Вайнштейн [2] и Е. В. Хаздан [19].

В-четвертых, наблюдения Гнесина сопоставимы с достижениями зарубежной еврейской мысли о музыке, хотя никаких библиографических отсылок в самом тексте не имеется. Знаменательным остается самый год, в который эта концепция была записана, — 1929. Для советской России то был год угрожающе резкого поворота вправо²⁶; в США в октябре началась так называемая Великая Депрессия (1929–1933). Год оказался в высшей степени неподходящим для серьезной работы в области истории и теории еврейской музыки, по крайней мере, для развертывания таковой в Советской России. Но опубликовать уже написанное — правда, в США — оказалось все же возможным. И потому, вопреки всякой внемузыкальной логике, мировая еврейская музыкальная общественность именно в 1929 году обогатилась выходом из печати первого в своем роде фундаментального труда — монографии Абрахама Цви Идельсона «Еврейская музыка в ее историческом развитии» [31]. Можно быть уверенным, что в момент обдумывания обсуждаемой ладовой системы эта книга не была известна Гнесину. Однако он, безусловно, был знаком с первыми пятью из десяти томов фундаментальной «Сокровищницы Еврейских Восточных Мелодий», собранных и изданных тем же Идельсоном в 1920-е годы [30].

И в-пятых — как говорится, последнее по счету, но не по важности, — открытие Гнесина, если не ошибаюсь, оказывается, по сути, первым в истории музыковедения опытом формулирования *системности ладов* отдельно взятой музыкальной культуры. Во всяком случае, его наблюдения были зафиксированы задолго до того, как Х. С. Кушнарев (1890–1960) в своем теоретическом шедевре на армянском материале выстроил «сложную, многоветвистую и многоярусную ладовую систему высшего порядка» [12].

Я абсолютно убежден, что главной причиной, побудившей Гнесина взяться за перо для записи этих нескольких, но столь содержательных страничек, явилось именно то, что ему *открылась* с и с т е м а. Он не мог не восхититься ее столь не примитивно симметричной красотой — парностью трех миноро- и трех мажорообразных ладов, существующих на основе нетемперированного строя, — всего шести ладов, обладающих неисчерпаемым богатством интонационных возможностей. В зависимости от мелодического движения, то есть с учетом изменяемости или неизменяемости звукорядов при

²⁵ О последних подробнее см. в обстоятельной статье израильского коллеги Эдвина Серуси, отмеченной поистине энциклопедическим охватом: [38].

²⁶ Напомним некоторые факты: 7 ноября 1929 года в газете «Правда» появляется статья И. В. Сталина о «великом переломе» в сельском хозяйстве, а 27 декабря 1929 года Сталин заявляет о начале сплошной коллективизации и о переходе к политике «ликвидации кулачества как класса». 1929 год — начало культа личности в СССР. Начавшаяся в том же году всесоюзная антирелигиозная кампания («осенний антирелигиозный поход») нанесла сильный удар по еврейской религиозной жизни в стране, а в июне 1929 года еврейская религиозная община в Ленинграде была ликвидирована как «буржуазная» и «националистическая».

направлении мелодии вверх или вниз, ему открылись лады «тональные», диатонические, и лады «модулирующие», обладающие хроматическими потенциями. Два характерных интервала — полутон и полуторатон — обрели свою специфическую функцию в качестве модулирующих. Ладовая система оказывалась в то же самое время системой интонационной, словно излучающей всю прелесть этнической своеобразности. Не случайно Гнесин специально подчеркивал так поразивший его самого вывод: «эта система охватывает со стороны интонации все виды еврейской народной музыки» (л. 52. Курсив и разрядка мои. — И. З.).

Может быть, я ошибаюсь, но мне представляется, что субъективно Гнесиным переживалось тогда ощущение пусть несоизмеримое, но в чем-то все же сопоставимое с творческим восторгом Д. И. Менделеева, которому однажды открылась его периодическая система химических элементов.

В своем роде непревзойденная монография А. Ц. Идельсона, хронологически как бы сопутствующая гнесинскому тексту, отмечена незаурядно широким охватом сравнительного материала. В ней предложен уникальный опыт описания, классификации и сопоставления едва ли не всех встречающихся в еврейской (не только ашкеназийской, но и сефардской) музыке звукорядов и ладов (*scales, modes* и *steigers/shteygers*). И, тем не менее, в книге Идельсона отсутствует обоснование системности ладов еврейской музыки. Это обстоятельство ни в коей мере не преуменьшает значение его выдающегося труда, но лишь косвенно свидетельствует в пользу самостоятельности и оригинальности мышления Гнесина.

Известные мне опыты выстраивания ладовых систем той или иной этнической традиции — примета науки только последнего полувека. В первую очередь здесь должно быть названо имя Александра Александровича Горковенко, в своей кандидатской диссертации предложившего «диатонико-хроматическую, а не просто диатоническую ладо-звукорядовую систему украинских народных песен» [10, 15]²⁷. Ему удалось убедительно изложить ее с завидной изящностью и наглядностью.

В области еврейской литургической и паралитургической музыки современные теоретики называют три основных лада, традиционно (начиная с Йозефа Зингера, 1886) именуемых по первым словам соответствующих молитв и располагаемых по степени их структурного усложнения — (1) *magen avot*, (2) *adonai malakh* (или *adoshem malakh*) и (3) *ahavah rabbah*, — и несколько дополнительных (таких, как *yishtabbah shteyger, mi shebberakh* или *av harahamim shteyger*) [34, 56–57]. При этом, однако, ни проблема строя, ни гипотеза о системности ладов — даже в рамках литургической музыки — не обсуждаются. Элияху Шлайфер, автор самой авторитетной на сегодняшний день обобщающей статьи по ладовой практике восточноевропейской

²⁷ О некоторых других опытах «системного» охвата ладозвукорядных структур, выполненных на самых разных основаниях, см., например: [11; 15; 16]. Автор двух последних работ Эдуард Пашинян (1923–2004) предложил оригинальную гипотезу о «всеобщей универсальной триандаэксифонной [т. е. тридцатишестизвучной, от греч. числительного τριάντα ἔξι, 36] суперладовой системе». Вообще, идея «ладовых констант» и актуальности осознания «периодической системы» ладов (точнее, ладозвукорядов) в международном охвате была довольно популярна в 1960–1970-е годы. См., например: [22].

синагогальной музыки, утверждает, что исчерпывающей теории ашкеназийских синагогальных ладов не существует и поныне [ibid., 56]²⁸.

Филип Больман, известный американский специалист в области музыки ашкеназов, не без категоричности полагает, что «уничтожение ашкеназийского населения в Европе сделало невозможным определение того, образовывали ли в действительности *штайгеры* систему, лежащую в основе всей ашкеназийской музыкальной культуры» [26, 253]. Как видим, Гнесин в этом не сомневался и предложил свой опыт построения такой системы.

Я не думаю, что моей квалификации достаточно для определения того, насколько гипотеза М. Ф. Гнесина справедлива по отношению ко всем видам и жанрам еврейской музыки ашкеназийской традиции. Моя задача скромнее — ввести его открытие в научный обиход, сделать гнесинскую систему еврейских ладов фактом сегодняшнего дня. Время покажет, какое место эта концепция займет в науке ближайшего будущего.

²⁸ Там же см. обзор научной литературы вопроса. Напомню, что хронологически первым опытом звукорядного обобщения основных синагогальных ладов, предпринятым еще в XIX веке, оказались наблюдения венского кантора Йозефа Зингера (1841–1911), см.: [40]; с сокращениями (без нотных примеров) перепечатана в кн.: [28, 90–100]. Так называемая нотная таблица Йозефа Зингера, скорее всего сконструированная Э. Герсон-Киви на основе 24 музыкальных примеров брошюры Зингера, состояла из шести ладов: 1) Adoschem Malach; 2) Magen Avoth; 3) Ahavah Rabah; 4) Av Harahanim или Mi Sch'berach; 5) Jischthabah; 6) J'kum Purkan. Она воспроизведена в двух изданиях немецкой энциклопедии «Музыка в истории и в современности»: [24, 244; 27, 1551]. У самого Зингера такой шестиладовой таблицы не было — речь у него шла только о трех основных ладах, в его написании: (1) Jischtabach, (2) Mogen owaus и (3) Adonoj moloch.

Использованная литература

1. *Береговский М.* Измененный дорийский лад в еврейском музыкальном фольклоре (к вопросу о семантических свойствах лада) // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: ст. и материалы / сост. И. И. Земцовский. М.: Музыка, 1973. С. 367–388 (Фольклор и фольклористика. Вып. 3).
2. *Вайнштейн М. И.* Ранние элементы еврейской (ашкеназийской) музыкальной традиции на примере напевов праздника Йом-Кипур // Традиция в истории музыкальной культуры: Античность. Средневековье. Новое Время / сост., отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТ-МиК, 1989. С. 136–152. (Проблемы музыкознания. Вып. 3).
3. *Власова Е.* Венера Милосская и принципы 1789 года // Музыкальная академия. 1993. №2. С. 154–160.
4. *Власова Е.* Проповедь жизни Михаила Гнесина // Музыкальная академия. 1993. №3. С. 178–185.
5. *Гнесин М. Ф.* Из встреч с Комитасом // Гнесин М. Ф. Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. и общ. ред. Р. В. Глезер. М.: Советский композитор, 1961. С. 192–195.
6. *Гнесин М. Ф.* Мысли о Яворском // Б. Яворский. Т. 1. Воспоминания, статьи и письма / сост., ред. и предисл. И. С. Рабиновича, под общ. ред. Д. Д. Шостаковича. М.: Музыка, 1964. С. 71–77.
7. *Гнесин М. Ф.* О природе музыкального искусства и о русской музыке: заметки размышляющего музыканта // Музыкальный Современник. 1915. Кн. 3. С. 5–32.
8. *Гнесин М. Ф.* Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. и общ. ред. Р. В. Глезер. М.: Советский композитор, 1961. 321 с.
9. *Горковенко А. А.* Ладовые основы еврейской народной песни (1963) // Песенная лирика устной традиции: науч. ст. и публ. / сост. и отв. ред. И. И. Земцовский. СПб.: РИИИ, 1994. С. 223–231. (Серия «Фольклор и фольклористика»).
10. *Горковенко А. А.* Переменность диатонических ладов в украинских народных песнях. Автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л.: ЛГИТ-МиК, 1970. 26 с.
11. *Гулисашвили Б. А.* Периодическая система ладов // Сообщения АН ГССР. 1976. Т. 82. №3. С. 753–756.
12. *Кушнарев Х. С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Госмузиздат, 1958. 626 с.
13. *Никольский А.* Звукоряды народной песни // Труды Гос. Института Музыкальной Науки. Сборник Работ Этнографической Секции. Вып. 1. М.: Муз. сектор гос. изд-ва, 1926. С. 9–51.
14. *Носах* // Электронная еврейская энциклопедия. URL: <http://www.eleven.co.il/article/15304> (дата обращения: 15.11.2012).
15. *Пашипян Э. Р.* Универсальная суперладовая тональная система в армянской музыке // Историко-филологический журнал АН Арм. ССР. 1973. №3 (62). С. 194–212.
16. *Пашипян Э. Р.* Универсальная суперладовая тональная система как основа ладовой классификации народной музыки // Искусствоведение: межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. И. Г. Брутян. №4. Эстетика — подрастающему поколению. Ереван: АГПИ имени Х. Абовяна, 1980. С. 81–86.
17. *Тюлин Ю. Н.* Проблема строя народной музыки // Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Т. 1. Основные проблемы гармонии / под ред. проф. Б. А. Фингера и А. А. Адамяна. Л.: Музгиз, 1937. 192 с.
18. *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. 3-е изд. испр. и доп. М.: Музыка, 1966. 223 с.
19. *Хаздан Е.* Модальные основы идишского фольклора // Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: сб. ст. / ред. Н. С. Степанская. Минск, 2006. С. 85–116.

20. Холопов Ю. Н. Гексах: ладовая система древнерусской монодии // *Musica theoricarum*-4: сб. ст. М.: МГК, 1998. С. 4–8. Электронная версия: URL: <http://www.kholopov.ru/hexa.html> (дата обращения: 15.11.12).
21. [Энгель Ю. Д.] Еврейская музыка // Рима Г. Музыкальный словарь / Перевод с 5-го немецкого издания Б. Юргенсона, дополненный русским отделом, составленным при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона и др. Перевод и все дополнения под редакцией Ю. Энгеля. М.—Лейпциг: Издание П. Юргенсона, [1901–1904]. С. 1512–1513.
22. Юсфин А. Нужна «периодическая система» ладовых форм // Советская музыка. 1970. № 3. С. 105–107.
23. Accentus // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: 2nd ed.: in 29 vols. / ed. by S. Sadie. Vol. 1. L.: Macmillan, 2001. P. 50.
24. Avenary H. Jüdische Musik. (A.) Geschichte der jüdischen Musik // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Erste Ausgabe* / hrsg. von Fr. Blume. Bd. 7. Jensen—Kyrie. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1958. Sp. 225–261.
25. Avenary H. Nusah // *Encyclopaedia Judaica*. Vol. 12. Jerusalem: Keter, 1972. Col. 1283–1284 [2nd ed.: Vol. 15. Detroit: Thomson Gale, 2007. P. 351].
26. Bohlan Ph. V. Jewish Music in Europe // *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 8. Europe / ed. by T. Rice, J. Porter, Ch. Goertzen. N. Y. and L.: Garland, 2000. P. 248–269.
27. Braun J., Hanoach A., Gerson-Kiwi E. und Cohen J. Jüdische Musik // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite neu bearbeitete Ausgabe* / hrsg. von L. Finscher. Sachteil. Bd. 4. Hanau—Kartäuser. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1996. Sp. 1511–1569.
28. Dem Andenken Eduard Birnbaums. Sammlung kantoral-wissenschaftlicher Aufsätze / hrsg. von A. Friedmann. I. Teil. Berlin: C. Boas Nachf., 1922. 226 S.
29. Frigyesi J. Preliminary Thoughts Toward the Study of Music Without Clear Beat: The Example of “Flowing Rhythm” in Jewish *Nusah* // *Asian Music*. Vol. XXIV. № 2 (Spring/Summer 1993). P. 59–88.
30. Hebräisch-orientalischer Melodienschatz / zum ersten Male gesammelt, erläutert und herausgegeben von A. Z. Idelsohn. 10 Bde. Bd. I. Gesänge der jemenischen Juden. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1914. XI, 158 S. Bd. II. Gesänge der babylonischen Juden. Bd. III. Gesänge der persischen, bucharischen und daghestanischen Juden. Bd. IV. Gesänge der orientalischen Sefardim. Bd. V. Gesänge der marokkanischen Juden. Berlin [u. a.]: Benjamin Harz, 1922; 1922; 1923; 1929. IX, 140 S.; VIII, 68 S.; XV, 280 S.; 119 S. Bd. VI. Der Synagogengesang der deutschen Juden im 18. Jahrhundert. Bd. VII. Die traditionellen Gesänge der süddeutschen Juden. Bd. VIII. Der Synagogengesang der osteuropäischen Juden. Bd. IX. Der Volksgesang der osteuropäischen Juden. Bd. X. Gesänge der Chassidim. Lpz.: Friedrich Hofmeister, 1932. XXVII, 234 S.; LVIII, 181 S.; XXXIV, 143 S.; XLI, 211 S.; XXVIII, 72 S.
31. Idelsohn A. Z. *Jewish Music in Its Historical Development*. N. Y.: Henry Holt and Company, 1929. 535 p.
32. Knapp A. The Ashkenazi Prayer-Modes: A Commentary on Their Development and Practice. Part 2 // *The Cantors’ Review. The Magazine of the Association of Ministers Chazanim of Great Britain*. Issue 27 (1981).
33. Levine J. A. Toward Defining the Jewish Prayer Modes with Particular Emphasis on the *Adonay Malakh* Mode // *Musica Judaica: Journal of the American Society for Jewish Music*. Vol. III. № 1 (1980–1981). P. 13–41.
34. Schleifer E. Jewish Music. (III) Liturgical and para-liturgical. (3) Ashkenazi. (iii) The 17th and 18th centuries // *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*: 2nd ed.: in 29 vols. / ed. by S. Sadie. Vol. 13. L.: Macmillan, 2001. P. 56–57.
35. Scholes P. A. *The Oxford Companion to Music. Tenth Edition Revised and Reset* / ed. by J. O. Ward. N. Y.: Oxford University Press, 1992. 1189 p.

36. *Sendrey A.* Music in Ancient Israel. N. Y.: Philosophical Library, 1969. 674 p.
37. *Seroussi E.* Israel: An Overview // *Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 6. The Middle East / ed. by V. Danielson, S. Marcus and D. Reynolds. N. Y. and L.: Garland, 2002. P. 1013–1022.
38. *Seroussi E.* Music: The «Jew» of Jewish Studies // *Jewish Studies*. Yearbook of the World Union of Jewish Studies. Vol. 46 (2009). P. 3–84.
39. *Shiloah A.* Jewish Musical Traditions. Detroit: Wayne State University Press, 1992. 274 p. (Jewish Folklore and Anthropology Series).
40. *Singer J.* Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges (Steiger): ihr Verhältnis zu den Kirchentönen und den Tonarten der vorchristlichen Musikperiode. Erläutert und durch Notenbeispiele erklärt. Wien: Em. Wetzler, 1886. 19 S., 11 S. Notenbeilagen.
41. *Wagner P.* Einführung in die gregorianischen Melodien: ein Handbuch der Choralwissenschaft. 3 Bde. Dritter Teil: Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1921. XI, 590 S.

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКА ИТАЛИИ: ОТ РЕНЕССАНСА К НОВОМУ ВРЕМЕНИ»

(19–20 декабря 2011 года, Московская консерватория)

Ольга Зубова

КОЛЛЕКЦИЯ ФОРМ В КНИГАХ ЛАУД ОТТАВИАНО ПЕТРУЧЧИ (1508)

Как известно, итальянские лауды, возникшие в XIII веке в городах Тосканы и Умбрии, распевались на Апеннинском полуострове в течение многих последующих столетий. Эти хвалебные духовные нелитургические песнопения, языком которых изначально был вольгаре¹, в различные времена становились то более, то менее популярными. Один из взлетов интереса к ним приходится на рубеж XV–XVI веков, и свидетельство тому — две Книги лауд Оттавиано Петруччи, вышедшие в свет в 1508 году. Наряду с произведениями нидерландских композиторов и чрезвычайно модными в то время фроттолами лауды оказались в числе первых нотных печатных изданий — следовательно, они были весьма востребованы. Между тем, ныне многоголосные ренессансные лауды мало знакомы музыкальной общественности; они не всегда упоминаются даже в специальных трудах по истории итальянской музыки (в отличие от средневековых, монодических, которые принято считать наиболее ранним образцом итальянской нелитургической музыки). Чтобы в некоторой степени восполнить этот пробел, мы обратимся к лаудам, опубликованным Петруччи, и рассмотрим многообразие их текстомзыкальных форм.

Зубова Ольга Валерьевна — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

До наших дней дошло лишь по одному экземпляру Первой и Второй книг лауд. Они принадлежат севильской Библиотеке Колумба (*Biblioteca Colombina*) и, возможно, были приобретены самим Эрнандо Колумбом, младшим сыном знаменитого мореплавателя². Во Второй книге, на оборотной стороне последнего листа, его рукой написано: «Эта книга стоила 105 кватринов в Перудже 3-го сентября 1530 г., и золотой дукат был равен 420 кватринам»³. Уцелевшие экземпляры находятся в довольно хорошем состоянии, лишь в нескольких местах заметны отверстия, проточенные древесным червем.

Всего О. Петруччи напечатал 120 лауд: 66 в Первой книге и 54 во Второй. Большинство из них опубликованы в 1935 году Кнудом Еппесеном [2]. В дальнейших рассуждениях мы будем ссылаться именно на это издание, доступное отечественному читателю; при ссылках оно будет обозначено буквой «J», а номер лауды — цифрой (например, J:28).

Датой рождения *Laude Libro Primo* считается 7 июля 1508 года — в то время как Вторая книга вышла в свет ранее, 11 января того же года⁴. Можно предположить, что уцелело только переиздание Первой книги, а все экземпляры первого тиража утеряны. Дошедшее до нас собрание напечатано с завидной аккуратностью и отличается продуманностью во всех отношениях: возможно, это является следствием неспешного повторного редактирования.

Первая книга лауд целиком посвящена — что весьма необычно для того времени — творчеству одного автора, члена Конгрегации Сан Сальваторе, венецианца Иннокентия Даммониса. Как композитор он вошел в историю музыки только в связи с этим изданием; другие сочинения неизвестны. Во Второй книге представлены произведения более двадцати композиторов, знакомых нам в разной степени, — от скромных персон, скрывающихся за именами брата Петра и дона Николо, до популярнейших фроттолистов Бартоломео Тромбончино и Маркетто Кара⁵. Многие другие авторы Второй книги также фигурируют во фроттольных собраниях Петруччи: это Джакомо Фольяно, Паоло Скотто, Пьетро да Лоди, Диомедес, Алессандро Де-

¹ *Вольгаре* — в отличие от латыни, народный язык Италии.

Со времен Цицерона в латинском языке существует традиция противопоставления рафинированной литературной речи (*sermo latina*) и «вульгарной латыни» (*sermo vulgaris*), то есть народного языка, не регламентированного литературной нормой. Последний в различных областях Римской империи приобрел местную специфику и впоследствии лег в основу современных романских языков, в том числе итальянского.

² Эрнандо Колумб (ит. *Fernando Colombo*; исп. *Hernán Colón* или *Hernando Colón*; ок. 1488–1539) — основатель названной библиотеки. Увлеченный библиофил, он завещал библиотеке около 15 тысяч томов, только часть из которых дошла до нашего времени.

³ Цит. по: [2, LIX].

⁴ Непосредственно во Второй книге лауд годом выпуска значится 1507, так как согласно принятому тогда в Венеции календарю (*More veneto*) Новый год праздновался 1 марта.

⁵ Кнуд Еппесен полагает, что Первая книга лауд издавалась под непосредственным контролем Даммониса, в то время как Вторая готовилась без участия авторов (возможно, даже не поставленных в известность о публикации их сочинений) [2, LX]. Это собрание содержит на удивление много небрежностей. Музыка четырех композиций напечатана в нем дважды, и ни в одном из случаев нотный текст не совпадает полностью; возникает естественный вопрос, владел ли создатель Второй книги музыкальной грамотой.

мофон Венетус, Джованни Баттиста Дзессо, Лодовико Миланезе, Филиппо Люрано. Есть и целый ряд анонимных композиций, некоторые из которых, возможно, принадлежат Жоскену Дебре и Гаспару ван Вербеке [2, LX]. Лауда *Tenebre facte sunt* (J:3), создана теоретиком и композитором Джованни Спатаро. Блэйк Уилсон предполагает, что репертуар Второй книги объединяет лауды, типичные для венецианских монастырей и мирских братств (*scuole*), и ряд сочинений Кара и Тромбончино, которые могли использоваться для богослужений, религиозных процессий и частных молитв при дворах в Мантуе, Милане и Ферраре [3, 371].

Среди авторов поэтических текстов обеих книг — и знаменитый венецианец Леонардо Джустиниани, и флорентийцы круга Медичи: Фео Белькаре, Каstellано Каstellани, сам Лоренцо Медичи и его мать Лукреция, кузен Лоренцо Торнабуони, — и давно почившие Бьянко да Сиена (поэт-мистик XIV века) и святой Бернард Клервоский (XI век). Некоторые тексты принадлежат Даммонису. Во многих случаях авторство стихов не установлено. Очевидно, что различие поэтических текстов лауд по времени и месту происхождения и, как следствие, по языку, форме, стилю, способствовало появлению несхожих музыкальных форм.

Ренессансные лауды существенно отличаются от средневековых. Важнейшей чертой лауды XIII века было пение на доступном широком массам вольгаре — в Книгах лауд мы встречаем уже не только итальянские, но и латинские тексты; во Второй книге они даже преобладают (31 латинский текст, 23 итальянских). Монодические лауды стабильно связаны с единственной формой рефренного типа, характерной также для баллады и виреле, — у Петруччи представлен целый спектр текстомузыкальных форм. Все они находятся в зависимости от текста, но если в средневековых лаудах его влияние было почти безусловным, то в ренессансных нередко проявляются и собственно музыкальные закономерности, а в некоторых случаях даже обнаруживаются зачатки форм грядущего Нового времени.

Еще в середине XV века в лаудах приживаются поэтические формы: страмботто, капитоло, оды, сонета, — впоследствии характерные для фроттолы.

Страмботто включает лишь одну восьмистрочную строфу (октаву) с рифмовкой *ababcc* и равными, одиннадцатисложными, строками. И в лаудах, и во фроттолах встречаются два противоположных варианта его музыкальной трактовки. В первом из них происходит обновление музыкального материала от строки к строке, и в результате возникает сквозная форма. Во втором ноты выписываются только для двух начальных строк, остальные, очевидно, поются на ту же музыку (AB); таким образом, строфа как бы делится на четыре микрострофы.

РИФМОВКА	<i>a b a b a b c c</i>
	A B C D E F G H
МУЗЫКАЛЬНОЕ СТРОЕНИЕ	или
	A B A B A B A B

Нам встретился и иной, не вполне типичный вариант музыкального строения страмботто: в первой половине строфы музыкальный материал повторяется, во второй — происходит его обновление. В лауде *Salve, victrice e gloriosa in seña* (J:15, см. пример 1 в Приложении, с. 60) первые две пары строк поются на одну и ту же музыку, пятая и шестая схожи между собой, седьмая и восьмая — отличаются как друг от друга, так и от всех предшествующих. Такая форма — одна из самых распространенных в средневековых песнях; встречается она и во фроттолах, созданных на основе жанра канцоны, которая связана со средневековой провансальской кансоной.

Рифмовка	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>
Музыкальное строение	A	B	A	B	C	C	D	E
Каденции (лад G-mix)	I	I	I	I	IV	I	II	I

Капитоло состоит из нескольких трехстрочных строф с охватной рифмовкой в строфе и «сцеплением» строф между собой при помощи общей рифмы: *aba bcb cdc*. Строки обычно равной длины, одиннадцатисложники. Небольшое количество строк в строфе компенсируется числом строф: нередко их более десяти — например, в лауде *Signor, non te reprendere con furore* П. Хедуса (J:92) насчитывается 16 строф. При добавлении музыки возникает куплетно-строфическая форма без повторов внутри строфы (как и во «фроттольных» капитоло). Гоморитмичность и силлабический склад этих композиций вкупе с ясными каденциями способствуют четкому строчному членению. Всё это можно увидеть в лауде *Arbor victorioso, arbor fecondo* Б. Тромбончино (J:10, см. пример 2 в Приложении, с. 63). Знак повтора второй музыкальной строки, скорее всего, относится только к последней, девятой строфе, содержащей не три, а четыре текстовые строки (в качестве исключения).

Однако встречаются и особые случаи. *Salve, regina di misericordia* И. Дамониса на стихи Ф. Белькари (J:79, см. пример 3 в Приложении, с. 64) свободно передает содержание григорианского антифона с тем же названием. В лауде используется и начальная попевка этого антифона: *a-g-a-d*. Первые две строки начинаются имитационно, они довольно широко распеты, а третья резко контрастирует им своим гоморитмичным изложением и силлабическим стилем. При повторе ее текста с другой музыкой двухдольный метр сначала сменяется трехдольным, однако затем, в середине строки, возвращается. Удивительно, что на протяжении одной трехстрочной строфы могут случаться такие резкие перемены, да еще и неоднократно.

В лауде Ф. де Люрано на стихи Джустиниани *Ne le tue braze, o vergene Maria* (J:53) структура капитоло осложнена рефреном, повторяющимся после каждой строфы.

В оде также имеется несколько строф, каждая по четыре строки. Первые три строки равновеликие, семисложные, а последняя выделяется своей протяженностью: она либо короче (4–5 слогов), либо длиннее (11 слогов). Строфы в оде, как и в капитоло, соединены общей рифмой: *abbc cdde effg* или

aaab bbbs cccd. Музыкальная форма подобных лауд — куплетно-строфическая, как и в лаудах-капитоло.

В качестве примера приведем лауду *Anima mia diletta* Дж. Б. Дзессо (J:38, см. пример 4 в Приложении, с. 66) — гоморитмичную, в силлабическом складе. Лауда содержит внутрострофный музыкальный повтор: вторая и третья музыкальные строки начинаются почти идентично. Но продолжение у третьей строки иное: сливаясь с четвертой, она образует единое музыкальное построение протяженностью в четыре такта. К тому же последний поющий слог отмечен настоящей «прерванной каденцией» (оборот V–VI), которая отодвигает окончание еще на три такта.

В этой лауде ощущается регулярная метрическая пульсация: равные поэтические строки отливаются в двутакты с почти одинаковым ритмом; краткость последней строки компенсируется предшествующим ей распевом — и «прерванная каденция» оказывается в восьмом такте. Таким образом, эту форму возможно услышать как метрический восьмитакт с расширением, почти как период. Трезвучные вертикали и обилие кварто-квинтовых гармонических оборотов усиливают это впечатление.

Проблема последней строки в оде — обычно более короткой — решается различным образом. В *Tutti debiam cantare* (J:64) последняя строка, состоящая всего из пяти слогов, распета чуть более широко и потому не нарушает музыкальной симметрии. В *Anima mia diletta* (J:38), как было показано, короткая четвертая строка присоединяется к третьей. В *Poichè da me partisti* (стихи и музыка Даммониса, J:58, см. пример 5 в Приложении, с. 66), представленной ниже, короткая заключительная строка поется дважды, однако это не приводит к пропорциональности музыкальных построений. О симметрии в данной лауде не может быть и речи, хотя удивительным образом в этой полифонически усложненной композиции угадываются — в первых трех строках — контуры очень важной в будущем метрической структуры «дробления с замыканием». Считая в целых нотах, и ориентируясь прежде всего на верхний голос, что здесь вполне допустимо, получаем следующие пропорции:

НОМЕР СТРОКИ	1	2	3		4	4
ПРОТЯЖЕННОСТЬ (в целых)	8	7	3	3	6	8
ГАРМОНИЧЕСКИЙ ПЛАН (по основному тону трезвучия)	(G) C–d	e–e (G)	C–C	(G)–F	C–C	G–a E–E

Ввиду одновременного движения голосов и наличия распевов, цезуры в произведении большей частью отсутствуют. Но членение при этом сохраняется, однако обнаруживается оно не «по окончаниям», а скорее «по началам» построений: по ритмическому сходству первой и второй строк (движение целыми, особенно заметное после каденционного распева в первой строке), по секвентному повтору на участке дробления с его буквальным мелодическим воспроизведением ступенью ниже и сохранением характерного ритма, а также — по замедлению ритмической пульсации на участке суммирования. Таким образом, чисто музыкальные закономерности в композиционном решении — особенно третьей строки — оказываются определяющими.

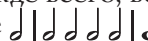
Четвертая же строка имеет явно завершающий характер, особенно при своем повторе, когда мелодическое движение сводится к повторению звука *mi*. И опять-таки, крайне любопытно, что каждый раз она приводит к новой «заключительной каденции» (четко выделенной здесь и ритмически) — сначала на *la*, а потом на *mi*. Безусловное доминирование текстового начала здесь явно поколеблено, а будущие нормы тональных форм угадываются то в одном, то в другом аспекте музыкальной композиции; однако говорить о том, что они сложились в систему, преждевременно.

В этой лауде также обращают на себя внимание чрезвычайно широкие гаммообразные мелодические ходы, в объеме октавы (см. т. 11–12, кантус и тенор) и даже ундецимы (тенор, т. 9–11 и 13–14 — они отмечены пунктиром), что, возможно, свидетельствует о воздействии инструментального начала.

В книгах О. Петруччи встречаются и лауды в форме сонета. Единственная строфа в них подразделяется на два катрена и две терцины; возможны следующие варианты рифмовки: *abba abba cde cde* и *abba abba cdc dcd*. Обычно строки бывают равной длины — по одиннадцать слогов. Музыкальный материал катренов и терцин различается не всегда. Если он одинаков, то в терцинах опускается одна из музыкальных строк катренов (в одних случаях представляющая собой внутренний повтор, в других — неповторяющаяся).

	<i>abba</i>	<i>abba</i>	<i>cde</i>	<i>cde</i>
РИФМОВКА			<i>или</i>	
			<i>cdc</i>	<i>dcd</i>
	ABCD	ABCD	EFG	EFG
	или			
МУЗЫКАЛЬНОЕ СТРОЕНИЕ	ABBC	ABBC	ABC	ABC
	или			
	ABCD	ABCD	BCD	BCD

Так, в лауде *Dolores mortis* Диомедеса (J:21) при использовании музыки катренов в терцинах усекается первая строка; при этом повторы здесь не точные, и музыкальный текст выписан полностью.

В лауде Тромбончино *Eterno mio signor, poi che per me* (J:16, см. пример 6 в Приложении, с. 67) катрены и терцины в целом различаются по музыкальному материалу, но содержат немало общих мелодико-ритмических фигур — и прежде всего, весьма заметное начальное речитирование в стабильном ритме  на одном звуке. Музыкальная строка В (т. 5–8 и 9–12) примечательна многократным чередованием двух трезвучий, находящихся в кварто-квинтовом соотношении (*D* и *A*). Их фактурное обыгрывание приводит к своеобразному колористическому эффекту, напоминающему колокольность в музыке более позднего времени. В целом же основной устой *G* выражен здесь на удивление определенно; в направлении регулярного акцентного метра песня также смотрит далеко вперед: композиция складывается из одних только четырехтактов, и в музыке катренов их, естественно, четыре.

Новые поэтические формы, внедряющиеся в лауды на рубеже XV–XVI веков, объединяет отсутствие рефрена (прежде — обязательного признака жанра). Тем не менее, формы рефренного типа остаются наиболее популярными

и в это время: в одной только Первой книге лауд такую структуру имеют 32 итальянских текста из 51.

В Книгах О. Петруччи обнаруживаются две разновидности рефренной формы, на первый взгляд почти неотличимые друг от друга: одна из них совпадает с таковой в средневековых лаудах (лауда-баллата), другая именуется в литературе по фроттоле барцелеттой⁶. Их структуры весьма близки, отличие заключается лишь в количестве слогов в строках: лауде-баллате присущи семи- и одиннадцатисложники, барцелетте — восьмисложники. Этому отличию литературоведы придают большое значение. Существенно оно и для музыкальной формы: семи- и одиннадцатисложники, ставшие безусловной нормой для итальянского стихосложения, начиная с Данте, всегда имеют асимметричное внутреннее членение и, как правило, становятся основой также несимметричных музыкальных построений — в отличие от восьмисложников, самым удобным образом сочетающихся с квадратными музыкальными структурами⁷.

В издании Еппесена имеется равное количество лауд-барцелетт и лауд-баллат (по 12 каждого вида). При почти идентичных музыкально-поэтических схемах они обладают несхожими музыкальными характеристиками. В барцелеттах обычно следуют одинаковые по протяженности музыкальные построения: трехтакты или четырехтакты. В лаудах-баллатах, напротив, — более длинные и преимущественно несоразмерные музыкальные строки; тем не менее, несоразмерность строк далеко не всегда обусловлена чередованием поэтических строк разной длины. В приведенных ниже схемах отражены соотношения количества слогов и тактов в двух лаудах И. Даммониса. В первой из них, *Maria, del ciel regina* (J:76), количество тактов в музыкальных построениях (от 7½ до 13) отчасти зависит от протяженности чередующихся разновеликих строк. Во второй, *Vergine benedecta del ciel* (J:70), при равных семисложниках в поэтической основе двутакты соседствуют с пятитактами.

И. Даммонис. *Maria, del ciel regina* (J:76)

Слоги	7	11	7	11	11	7	11	7	7	11	7	11
Такты	7½	13	7½	9	11	8	11	8	8	10	7½	10½

И. Даммонис. *Vergine benedecta del ciel* (J:70)

Слоги	7	7	7	7	7	7
Такты	2	5	3	2	2	5

Еще в одной лауде Даммониса, *Maria, misericordia* на стихи Джустиниани (J:77), семисложным поэтическим строкам соответствуют исключительно семитактные музыкальные построения. Но даже в этом случае, при равенстве строк, не возникает того же ощущения регулярности, предсказуемости, что

⁶ Барцелетта (ит. Barzelletta — анекдот, шутка, острота) — одна из структурно-жанровых разновидностей фроттолы; подробнее см.: [1, 32].

⁷ Семисложную поэтическую строку можно легко соотнести с четырехтактом, ритмизовав хотя бы так: ♪♪|♪♪|♪♪|♪|. Однако этому противоречит асимметричное внутреннее членение итальянских семисложников.

и в барцелетте с ее трех- или четырехтактами. Этому препятствуют абсолютная величина и внутренняя рыхлость семитактов.

В большинстве случаев лауды-баллаты более распеты, в них чаще встречаются полифонические приемы и разновременное движение голосов; строки поэтического текста не всегда завершаются музыкальными каденциями во всех голосах. Барцелетты же явно ближе к фроттоле: почти все они гоморитмичны; в них часто используются ритмические «модели», типичные и для фроттоля: например, $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ или $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ [1, 32]. Однако мы не можем объективно судить, обусловлены ли эти музыкальные отличия лежащим в основе композиций поэтическим текстом или же рукой автора: за исключением одной, все лауды-баллаты из собрания Еппесена принадлежат И. Даммонису (и находятся, соответственно, в Первой книге), а барцелетты — преимущественно авторам фроттольного круга: Б. Тромбончино, П. да Лоди, А. Д. Венетусу, Л. Миланезе и др.

Рассмотрение материала в лаудах-баллатах и лаудах-барцелеттах в крупном плане показывает, что при его распределении используются одни и те же принципы, и количество слогов в строках не так важно. В монодических лаудах нормой считалось обновление материала в начале строфы (в пьедах) и возвращение музыки рефрена в ее конце (в вольте)⁸. Такая диспозиция встречается и на рубеже XV–XVI веков, как в лаудах-баллатах, так и в барцелеттах. Но самым распространенным в это время оказывается другой вариант, где весь музыкальный материал задан рипресой, а в пьедах и в вольте лишь определенным образом чередуются те же строки. Таким образом, рефрен здесь выделяется лишь своим текстом.

	РИПРЕСА	СТАНЦА		
		ПЬЕДА I	ПЬЕДА II	ВОЛЬТА
РИФМОВКА	a a	b	b	b a
	или a b	c	c	c b
МУЗЫКАЛЬНОЕ СТРОЕНИЕ	A B	A	A	B B

⁸ Напомним типичное строение монодической лауды. В ней неизменный рефрен — *ripresa* — чередуется с обновляющимися строфами — *станцами*, а каждая станца подразделяется на две *пьеды* и *вольту*. Количество строк в названных разделах может быть различным. Система музыкальных повторений в наиболее типичном варианте такова:

- в рипресе нет музыкальных повторов;
- пьеды сходны между собой, и в них происходит обновление материала;
- в вольте воспроизводится (полностью или частично) мелодия рипресы.

	РИПРЕСА	СТАНЦА		
		ПЬЕДА I	ПЬЕДА II	ВОЛЬТА
РИФМОВКА	a a	b	b	b a
	или a b	c	c	c b
МУЗЫКАЛЬНОЕ СТРОЕНИЕ	A B	C	C	A B

Примеры таких форм многочисленны (J:2, 13, 28, 39, 49, 56, 70, 72, 74, 77). Далее мы покажем лишь те лауды, которые имеют индивидуальные особенности.

В *L'amor a me venendo*⁹ И. Даммониса (J:88, см. пример 7 в Приложении, с. 68) весь музыкальный материал также задан рипресой, но система повторов нетипична. В этой лауде обычная четырехстрочная рипреса и восьмистрочная строфа со стандартной рифмовкой *abba cd cd deea*; строки равные, семисложные. В издании Петруччи нотированы только две строки текста, вторая из них повторена с музыкальным варьированием (частичный словесный повтор есть и в первой строке). На ту же музыку распевается поочередно каждая пара строк, всегда с повторением второй. Таким образом, исходный музыкальный материал звучит четырежды только на протяжении одной строфы и дважды в рипресе. А поскольку в этой лауде три строфы — одна и та же музыка повторяется 20 раз! В целом же получается что-то вроде куплетной формы, находящейся в противоречии со структурой поэтического текста.

Строение самого «куплета» весьма напоминает малый период с дополнением, которое воспроизводит всё второе предложение. Каждой строке текста соответствует четырехтакт, причем регулярные музыкальные построения тут возникают не благодаря тексту, а скорее вопреки: хотя все строки семисложные, в первой из них имеется внутренний повтор, добавляющий четыре лишних слога.

РАЗДЕЛЫ ТЕКСТА	ТЕКСТ ЛАУДЫ	РИФМЫ	МУЗЫКА
РИПРЕСА	<i>L'amor a me venendo</i>	<i>a</i>	A
	<i>Si m'ha ferito il core</i>	<i>b</i>	B
	// <i>Si m'ha ferito il core</i> //	<i>b</i>	B
	<i>Si che con gran feruore</i>	<i>b</i>	A
	<i>Strugomi & vo languendo</i>	<i>a</i>	B
	// <i>Strugomi & vo languendo</i> //	<i>a</i>	B
ПЬЕДА 1	Languisco per diletto	<i>c</i>	A
	Che tu mi fai sentire	<i>d</i>	B
	//Che tu mi fai sentire//	<i>d</i>	B
ПЬЕДА 2	O Iesu benedetto	<i>c</i>	A
	Fammi d'amor morire	<i>d</i>	B
	//Fammi d'amor morire//	<i>d</i>	B
ВОЛЬТА	Io non posso soffrire	<i>d</i>	A
	Amor cotal ferita	<i>e</i>	B
	//Amor cotal ferita//	<i>e</i>	B
	Iesu tomi la vita	<i>e</i>	A
	Chio me vo strugendo	<i>a</i>	B
	//Chio me vo strugendo//	<i>a</i>	B

⁹ Текст, возможно, принадлежит Бьянко да Сиена.

РИПРЕСА	<i>L'amor a me venendo</i>	<i>a</i>	A
	<i>Si m'ha ferito il core</i>	<i>b</i>	B
	// <i>Si m'ha ferito il core</i> //	<i>b</i>	B
	<i>Si che con gran feruore</i>	<i>b</i>	A
	<i>Strugomi & vo languendo</i>	<i>a</i>	B
	// <i>Strugomi & vo languendo</i> //	<i>a</i>	B

В лауде Даммониса *Cum júbili d'amore* на стихи Джустиниани (J:66, см. пример 8 в Приложении, с. 69) в строфе вводится новый музыкальный материал, как в большинстве монодических лауд; однако в ее музыкальном строении есть свои особенности. Все четыре строки рипресы отличаются друг от друга. Строфа открывается той же музыкой, что и рипреса (с точки зрения монодических лауд это «неправильный» повтор), после чего продолжается сквозное обновление материала. Соответственно, пьеды друг на друга не похожи, что также нетипично для строения монодических лауд. В вольте частично воспроизводится материал рипресы, однако не самый заметный: повторяется не первая, а вторая пара строк, и к тому же сначала в измененном виде и лишь затем более или менее точно.

В этой лауде строки имеют разную длину (либо 7, либо 11 слогов); музыкальные построения — разного «калибра», от $3\frac{1}{2}$ до $11\frac{1}{2}$ тактов. Ощущение текучести возникает и благодаря многочисленным распевам, разновременному движению голосов; есть даже скромные имитации (например, в т. 50–51).

	РИПРЕСА				ПЬЕДА I				ПЬЕДА II				СТАНЦА				ВОЛЬТА			
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>a</i>		
РИФМОВКА	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>a</i>		
КОЛИЧЕСТВО СЛОГОВ	7	11	7	11	11	7	11	7	11	7	7	11	7	11	7	11	7	11		
МУЗЫКАЛЬНОЕ СТРОЕНИЕ	A	B	C	D	A ¹	E	F	G	C ¹	D ¹	C	D	C	D	C	D	C	D		
КОЛИЧЕСТВО ТАКТОВ	5	$5\frac{1}{2}$	$3\frac{1}{2}$	$11\frac{1}{2}$	9	$4\frac{1}{2}$	$13\frac{1}{2}$	5	8	10	$7\frac{1}{2}$	$10\frac{1}{2}$	$7\frac{1}{2}$	$10\frac{1}{2}$	$7\frac{1}{2}$	$10\frac{1}{2}$	$7\frac{1}{2}$	$10\frac{1}{2}$		
КАДЕНЦИИ (ЛАД С-ЮН)	IV	IV	VI	I	I	I	VI	I	VI	I	VI	V	VI	I	VI	V	VI	I		

Лауды в форме капитоло, оды, сонета, страмботто, барцелетты и баллаты образуют единую группу: они имеют различные конструкции, но общие характеристики в плане звуковысотности, фактурных типов, ритмики, отношения к тексту. Однако текстомузыкальные формы лауд рубежа XV–XVI веков не ограничиваются структурами фроттольного типа; существует ряд итальянских лауд в куплетно-строфических формах с иным строением куплета, и даже несколько рефренных форм, отличающихся от баллаты и барцелетты¹⁰. Иные музыкальные формы обнаруживаются и в лаудах на латинские тексты. Доля латинских песнопений весьма значительна (46 из 120 лауд).

¹⁰ Например, *Salve, regina*, о *germinante ramo* (J:80) Даммониса на стихи Джустиниани включает в себя одностроичный рефрен и четырехстрочную строфу, не связанную с рефреном рифмами (*a b b c R*). Отличие состоит еще и в том, что рефрен не открывает песнопение, а звучит только после строф. Аналогичным образом расположен трехстрочный рефрен в лауде П. Скотто на стихи Савонаролы *Jesù, summo conforto* (J:22).

Среди этих текстов есть и рифмованные, и прозаические, и различные промежуточные формы (частично рифмованные или стихи с ассонансами).

Все рифмованные латинские тексты — в основном, это гимны и секвенции — либо состоят из одних восьмисложных строк, либо представляют собой чередование восьмисложников и семисложников. Строфы обычно небольшие, от 3 до 6 строк. Почти все эти песнопения включают по несколько строф: от двух в *Gaude, flore virginali* (J:20)¹¹ до сорока семи в гимне *Jesu dulcis memoria* (J:60), приписываемом Бернарду Клервоскому. Соответственно, большинство лауд на латинские рифмованные тексты имеют куплетно-строфическую форму; куплеты же устроены различным образом.

Среди латинских рифмованных текстов встречаются и известные секвенции, например, *Stabat Mater* и *Lauda Sion salvatorem*. В *Lauda Sion salvatorem* (J:6, см. пример 9 в Приложении, с. 72) выписаны две начальные строфы текста Фомы Аквинского. Григорианский напев в качестве *cantus firmus* здесь не используется, хотя определенные связи с ним имеются (например, обе мелодии открываются мелодической формулой «трихорд в квартете», правда, по-разному соотношенной с текстом); игнорируется и исходная форма григорианской секвенции. Напомним, что традиционно каждая пара строф в секвенции поется на одну музыку (AA BB CC...). Здесь же у первой строфы — один музыкальный материал (A), а у второй — другой (B). Возможно, этот материал использовался и для следующих строф, которых в данной секвенции 24, и в целом складывалась куплетно-строфическая форма с двойной строфой. Однако основная идея секвенции своеобразно претворилась внутри куплета. В каждой строфе — всего три строки с рифмовкой *aab*. Первые две строки поются на одну музыку, третья — на другую, и она в точности повторяется: таким образом получается уже не строфная, а строчная схема AA BB. Вторая строфа имеет другие рифмы (*ccd*) и распевается аналогичным образом, но на новом материале: CC DD. Вместе две строфы образуют строчную форму AA BB CC DD с парной повторностью, типичной для секвенции.

	1 СТРОФА	2 СТРОФА
Рифмы	a a b=b c c d=d	
Музыкальные строки	A A B B C C ¹ D D	
Каденции (лад G-DOR)	V V I I V III I I	

Довольно большое число лауд (не менее 25) из собрания Петруччи распевает латинские прозаические тексты. Из-за отсутствия регулярной метрической пульсации они сообщают музыке иные качества, чем тексты стихотворные. Их протяженность различна; часто встает проблема членения нерифмованного текста на синтагмы. Музыкальная повторность в таких лаудах возникает редко.

Наверное, самый популярный прозаический текст — молитва *Ave Maria*, встречающаяся в различных музыкальных обликах в Книгах лауд Петруччи не менее десяти раз (J:34, 40, 42, 46, 47, 48, 67, 95, 96). Напомним, что текст *Ave Maria* объединяет цитаты из первой главы Евангелия от Луки (строки 1–5)

¹¹ Это пятая и шестая строфы из гимна Фомы Аквинского *Verbum supernum prodiens*.

и свободно сочиненную молитву (строки 6–9), добавленную позднее. Во всех известных нам случаях музыка *Ave Maria* подчеркивает членение текста и делится в соответствии с ним на два крупных раздела. Первый раздел обычно завершается основательной каденцией, во втором демонстративно сменяется фактура, а иногда даже склад; нередко второй раздел начинается имитационно. Внутри частей буквальных повторов обычно нет; строки текста не всегда разделены цезурами. В результате получается форма из двух контрастных разделов, каждый из которых имеет сквозное строение.

Подобную форму — из двух контрастных разделов — можно увидеть и в лауде *Ave, panis angelorum* (J:9, см. пример 10 в Приложении, с. 73). В ней всего одна строфа из шести строк с парной рифмовкой (*aabbcc*). Первый раздел (т. 1–29) гоморитмичен, он включает пять строк песнопения; в шестой строке склад меняется на имитационный: таким образом она резко отграничивается от остальных и составляет второй раздел (т. 30–39).

Рассказ о разнообразных формах в книгах лауд О. Петруччи можно было бы продолжать еще долго. Композиции на прозаические и рифмованные латинские тексты таят в себе немало интересных примеров, чаще всего единичных, уникальных. От сквозной полифонической композиции из полутора десятков строк (которые, правда, не всегда легко отделить друг от друга), до четырехкратного повторения одной и той же музыкальной строки и рефренной формы с латинским текстом.

Солидная коллекция форм рубежа XV–XVI веков, представленная у Петруччи, вероятно, возникла благодаря широко распространенной в то время технике контрафактуры, именуемой в итальянской традиции «*cantasi come*» (букв. «поется как»): в XV веке большинство лауд пелось не на оригинальную музыку, а на мотивы известных песен. Заимствуя музыку, лаудисты обращались к широкому кругу жанров. В результате среди моделей лауды оказались и новые стихотворные конструкции со своей стабильной структурой, и латинские прозаические тексты, несущие совсем иные формообразующие инициативы. В условиях значительного усиления значения музыкальной составляющей все они — и новые, и старые модели — получают более разнообразное воплощение; как следствие, композиционный облик лауды перестает быть хоть сколько-нибудь стабильным. Тем не менее, инерция многовекового развития позволяет ей не раствориться в столь пестром контексте и сохранить себя как жанр, пусть и трактуемый всё более широко.

Использованная литература

1. Бедуш Е. А., Кюрегян Т. С. Ренессансные песни. М.: Композитор, 2007. 424 с.
2. Die mehrstimmige italienische Laude um 1500: das 2. Laudenbuch des Ottaviano dei Petrucci (1507) in Verbindung mit einer Auswahl mehrstimmiger Lauden aus dem 1. Laudenbuch Petrucci's (1508) und aus verschiedenen gleichzeitigen Manuskripten / eingeleitet und hrsg. von K. Jeppesen; die Gedichte philologisch revidiert und mit einem Glosssar versehen von V. Brøndal. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1935. XCVIII, 168 S.
3. Wilson B. Luda // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. 14 / ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 367–374.

A **B**

1. Sal - ve, vi - ctri - ce e glo - ri - o - sain se - gna, 2. In ____
 3. L'hu - ma - na - stir - pe de su - a mor - te de - gna 4. Pa - .

1. Sal - ve, vi - ctri - ce e glo - ri - o - sain se - gna, 2. In ____
 3. L'hu - ma - na - stir - pe de su - a mor - te de - gna 4. Pa - .

1. Sal - ve, vi - ctri - ce e glo - ri - o - sain se - gna, 2. In ____
 3. L'hu - ma - na - stir - pe de su - a mor - te de - gna 4. Pa - .

1. Sal - ve, vi - ctri - ce e glo - ri - o - sain se - gna, 2. In ____
 3. L'hu - ma - na - stir - pe de su - a mor - te de - gna 4. Pa - .

10

cui ____ fe' el sum - mo Di - o per - trop - poa - mo - re, 2. In ____
 gan - - do col suo san - gue ____ el no - stroer - ro - re, 4. Pa - .

cui ____ fe' el sum - mo Dio per - trop - poa - mo - re, per
 gan - - do col suo san - gue el no - stro erro - re, el

cui ____ fe' el sum - mo ____ Di - o per - trop - poa - mo - re,
 gan - - do col suo san - gue ____ el no - stroer - ro - re,

cui ____ fe' el sum - mo Di - o per trop - poa - mo - re,
 gan - - do col suo san - gue el no - stroer - ro - re.

17

per trop - po - mo - re 5. Ben che tu fo - sti gia
 el no - stro - er - rore. 5. Ben che tu fo - sti gia

- trop - poa - mo - - re 5. Ben che tu fo - sti gia
 - no - stroer - ro - - re. 5. Ben che tu fo - sti gia

per trop - poa - mo - - re 5. Ben che tu ____ fo - sti gia
 el no - stroer - ro - - re, 5. Ben che tu fos - sti gia

per trop - poa - mo - - re 5. Ben che tu fos - sti gia
 el no - stroer - ro - - re. 5. Ben che tu fos - sti gia

24 C¹

de glo - ri - a in - de - gna, 6. Hor
 de glo - ri - a in - de - gna, 6. Hor
 de glo - ri - a in - de - gna, 6. Hor me - ri
 de glo - ri - a in - de - gna, Hor

31

me - ri - tiim - mor - tal tri - om - pho e
 me - ri - tiim - mor - tal tri - om - pho e
 ti im - mor - tal tri - om - pho
 me - ri - tiim - mor - tal tri - om - pho

38 D

ho - no - re. 7. Pre - ga - mo che
 ho - no - re. 7. Pre - ga - mo che
 e ho - no - re. 7. Pre - ga - mo che
 e ho - no - re. 7. Pre - ga - mo che

46 E

per te sia el cie - lo - per - to, 8. Chè ai -

per te sia el cie - lo a - per - to, 8. Chè

per — te sia el cie - lo a - per - to, 8. Che

53

u - to non c'e al - - - cun di no - stro, di -

u - to non c'e al - cun di no - stro,

ai - u - to non c'e al - cun di no -

ai - u - to non c'e al - cun di no - stro, —

59

nos - stro mer - to. - - - men.

di no - stro mer - to. A - men, A - men, A - men.

- - - stro mer - to. A - men, A - men.

— di nostro mer - to. A - men, — A - men.

Ar - bor vi - cto - ri - o - so, ar - bor fe - con - do, Che con la
 Arbor victorioso, arbor fecondo
 Arbor victorioso, arbor fecondo
 Arbor victorioso, arbor fecondo

6 tua fa - mo - sae ri - cha sal - ma A - pri - stiel cie - lo

11 a pe - re - grin del mon - do.

A

I. Sal - ve, re - gi - na

gi - na di mi - se - ri - cor - di - a, II. Vi -
ve, re - gi - na.

B

- ta di dol - ce - za di cia - scun fi - de -

19

C #

le, III. No - stra spe-ran - za e fon - te de _con - cor - di - a,

25

D # # #

III. No - stra spe - ran -

32

#

- za e fon - te de con - cor - di - a!

4

Дж. Б. Дзессо. Anima mia diletta (J:38)

A **B** **B¹**

1. A - ni - ma mia di - let - ta. 2. Dov' e el tuo can - do - re 3. Che el di
 vin splen - do - re 4. Gia te die - de?

V - VI

5

И. Даммонис. Poichè da me partisti (J:58)

1-я строка 2-я строка

1. Poi - chè da me par - ti - sti, 2. O dol - ce - e - ter - no
 Poichè da me partisti.
 Poichè da me partisti.
 Poichè da me partisti.

3-я строка

8. Di - o, 3. Mai ben hebe il cor mi - o

15

4-я строка повтор 4-й строки

4. Nè più pa - - ce, Nè più pa - ce.

6 Б. Тромбончино. Eterno mio signor, poi che per me (J:16)

A B

E - ter no mio si - gnor, poi che per me Non sol dal ciel scen - de -

Eterno mio signor, poi che per me

Eterno mio signor, poi che per me

Eterno mio signor, poi che per me

8 C

sti qui fra nu Per farne degni del tuo ben; ma piu: Ra - col - to hai la mor -

16 D E

ta - li - tadein te, Pre - go al - men che col so - cor - so to Dre zii pen - sier e

23 **B¹** **B¹**

la mia mente la Ho - ve he be l'al - ma el - bel prin ci - pio so.

30

so.

7

И. Даммонис. L'amor a me venendo (J:88)

A **B**

L'a - mor a me, L'a - mor a me ve - nen - do Si m'ha fe - ri - to il

B¹

co - re, Si m'ha fe - ri - to il co - re.

R

A Cum ju - bi - li d'a - mo - re *B* Tut - ti can - tan - do an - diam a

10 *C* quel zar - di - no Del dol - ce *D* fi - gli - o - li - no De Ma - ri -

19 a vir - go — pien — d'vo - gni — o - do — re.

25 **P¹** *A'* An - diam tut - ti can - tan - do ad al - ta — vo -

35

- - ce A ve - der Je - su - bel - - lo,

42

P²

Che qui de - sce - - - so de

48

- - quel - - al - ta - - - lu - -

54

ce. Tra'l bo e l'a - si - nel - lo

61 *V* *C¹* *F(D¹)*

L'e na - to po - ve - rel - lo. An - dia - mo — tut - ti e

69 *C* *D*

ve - de - mo co - lui Ch'e ve - nu - to — per noi Vo - ler

78

sal - var, — il — no - stro red - em - pto - re.

1-я строфа

A

Lau-da Si-on sal - - Lau-da du - cem et pa - sto - rem,
 Lau-da Si-on sal - va - to - rem, Lau - da du - cem et pa - sto rem, -
 Lau-da Si-on sal - va - to - rem, Lau-da du - cem et pa - sto rem, -
 Lau-da Si-on sal - va - to - rem, Lau-da du - cem et pa - sto - rem, -

B

In hy-mnis et can - ti - cis, In hy-mnis et can - ti - cis.
 In hy-mnis et can - ti - cis, In hy-mnis et can - ti - cis.

2-я строфа

C

Quan-tum pot-es, tan-tum gau - de: Qui-a ma-ior o - mni lau - de.
 Quan-tum pot-es, tan-tum gau - de: Qui-a ma-ior o - mni lau - de.

D

Nec lau - dare suf - fi - cis, Nec lau - dare suf - fi - cis.
 Nec lau - dare suf - fi - cis, Nec lau - dare suf - fi - cis.

A - ve, pa - nis an - ge - lo - rum, De - i - tatisque lux san - cto - rum.

This system contains the first six measures of the piece. It features a vocal line with lyrics and three lute accompaniment staves. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#).

Tu es no - stra glo - ri - a, vir - tus et eu - ca - ri - sti - a, Ca - ro,

This system contains measures 7 through 13. The vocal line continues with the lyrics, and the lute accompaniment provides harmonic support.

ci - bus, sa - cra - men - tum.

This system contains measures 14 through 23. It concludes with a double bar line and a repeat sign. The lute accompaniment has a final cadence.

Quo non est ma - ius in - ven - tum.

This system contains measures 24 through 32. It features a vocal line with lyrics and lute accompaniment. A long slur covers the vocal line across these measures.

Юлия Литвинова

ИНСТРУМЕНТЫ *ANTICHI* И *MODERNI* В ОПИСАНИЯХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КАБИНЕТОВ АГОСТИНО АМАДИ И АНТОНИО ГОРЕТТИ

(К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСТОЧНИКОВ)¹

Средневековье оставило Возрождению в наследство путаницу в музыкальной терминологии и привычку возводить к древности многие инструменты. По мере изучения античных источников и более или менее успешных попыток возродить прославленное искусство древних происходило постепенное осознание коренных различий между античной и ренессансной музыкой. Перед мысленным взором гуманистов постоянно находились и сопоставлялись две великие музыкальные традиции — современная и античная, но если первая существовала как живая музыкальная практика, то вторая — лишь в виде свидетельств, письменных и изобразительных.

Подлинные древнегреческие и древнеримские музыкальные инструменты, а точнее их фрагменты, стали доступны только в результате масштабных археологических раскопок, которые были предприняты главным образом в XX веке. Случайный характер подобных находок, равно как и их малочисленность, свидетельствуют о том, что во времена античности отсутствовала традиция собирания и хранения музыкальных инструментов. Отсутствовала эта традиция и в Средние века. Музыкальные инструменты, за исключением органа, звучавшего в церковной службе, не пользовались особым почтением², да и сама практика музицирования не предполагала больших инструментальных составов. Ситуация меняется только к концу XV века, когда инструментальная музыка обретает относительную самостоятельность, а инструменты становятся предметом пристального внимания как профессиональных музыкантов, так и просвещенных любителей музыки³.

Литвинова Юлия Александровна — сотрудник отдела периодических изданий Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Трудно переоценить значение античных источников в перемене отношения к музыкальным инструментам. Осмысление гуманистами существующего инструментария посредством категорий, вычитанных у античных авторов, возвышало скромные «орудия» простых музыкантов, ибо арфы, лютни или, например, виолы рассматривались в таком случае как ренессансные аналоги античной лиры, а шалмеи или волынки — как аналоги тибии. Сведения, почерпнутые из античных источников, использовались также и при изобретении новых инструментов, понимаемом нередко как возвращение к древним образцам. Инструменты, созданные в подражание античным, несомненно, вызвали интерес сильных мира сего, коллекционировавших все удивительное и необычайное. Одновременно, приобщаясь к искусству Орфея, властители заказывали у лучших мастеров великолепные органы и клавесины, лютни и виолы — подлинные шедевры инструментального, а равным образом и декоративно-прикладного искусства, — которые были достойны, чтобы на них играли, например, Изабелла д'Эсте или Элизабетта Гонзага, и которые с гордостью можно было бы демонстрировать соседям и высоким гостям из других государств.

«Возвысившись», музыкальные инструменты заняли достойное место в кабинетах (*studio*) ренессансных гуманистов и их могущественных покровителей — среди книг, математических и астрономических приборов, скульптур, картин, оружия и проч. Некоторое представление о том, как могли выглядеть первые инструментальные коллекции, позволяют составить интарсии, украшавшие кабинеты, или, точнее, студиоло Федерико да Монтефельтро в Урбино и его сына Гвидобальдо — в Губбио (ил. 1, 2)⁴. К середине XVI века коллекционирование инструментов сделалось настолько популярным, что упоминание об этом увлечении обнаруживается в трактате

¹ Статья представляет собой существенно расширенную и переработанную версию доклада, который был прочитан на международной научной конференции «Историческая память в культуре Возрождения», организованной в октябре 2008 года Комиссией по культуре Возрождения Научного совета РАН «История мировой культуры», а также Обществом медиевистов и историков раннего Нового времени. Текст доклада см.: [5].

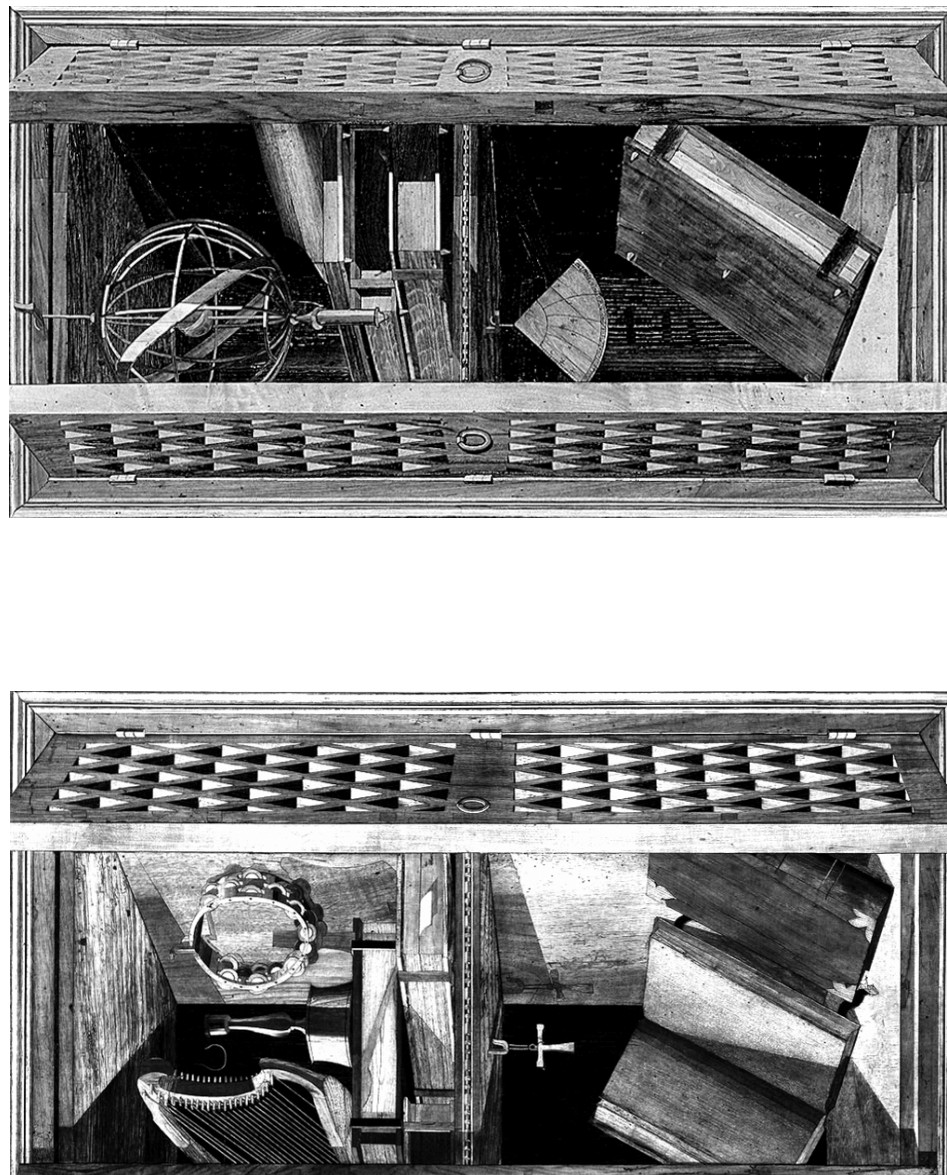
² Особое положение занимали, разумеется, библейские музыкальные инструменты, изображенные и истолкованные, в частности, в так называемых Посланиях св. Иеронима Дарданам (IX–X в.). Исчезнув, однако, задолго до написания этих Посланий, библейские инструменты являлись в Средние века предметом не столько коллекционирования, сколько религиозно-мистических размышлений. Впрочем, легко можно представить, чтобы какой-нибудь храм прослыл обладателем тех или иных музыкальных «реликвий» (например, одной из струн с псалтерия царя Давида, тимпана Иеронима и проч.). Изображения библейских инструментов в средневековых рукописях см. в статье К. Пейджа [69]. Гравюры библейских инструментов согласно Посланиям св. Иеронима представлены также в трактатах С. Вирдунга (1511) [111, C3–C4v; рус. перевод: 2, 21–23] и М. Преториуса (1619) [79, Col. XXXII, XXXIII и XXXIV].

³ О собирании и хранении музыкальных инструментов см., в частности: [49]; общий обзор инструментальных коллекций эпохи Возрождения и Барокко (преимущественно итальянских) представлен в статьях Луизы Червелли [26] и Ренато Меуччи [62].

⁴ Крошечные студиоло не всегда могли вместить все музыкальные инструменты. Известно, что инструментальная коллекция Лоренцо Великолепного хранилась в палаццо Медичи на Виа Ларга не в студиоло, или *scrittoio* (тосканск. «канцелярия», «кабинет»), который располагался рядом с его личными покоями на первом этаже, а в значительно более просторной «комнате с двумя кроватями» (*camera delle dua letti*) — на цокольном [70, 9r, 10v–11r].



Ил. 1. Студиоло Федерико да Монтефельтро. Интарсии (фрагмент).
Замысел Донато Браманте, работа мастерской Бенедетто да Майано. 1473–1476. Палаццо Дукале. Урбино.
На правой стене в крайней слева иллюзорной нише орган-позитив; в средней нише в «шкафчике» с раскрытой дверцей: на верхней полке астролыбия, армиллярная сфера и книги, на нижней — чернильница и мадзоккио (обруч); на декоративной панели под «шкафчиком» геральдический журавль; рядом на «откидной крышке столика» лира да браччо и лютия; справа вверху персонафикация Веры; внизу герцогский жезл.



Ил. 2 а, б. Студิโอло Гвидобальдо да Монтефельтро. Интарсии (фрагменты). Замысел Франческо ди Джорджо Мартини, работа мастерской Джулиано и Бенедетто да Майано. 1478–1482. Нью-Йорк. Музей Метрополитен.
 а) на верхней полке «шкафчика»: арфа, подсвечник, бубен без мембраны, книги; на нижней полке над книгами висит настроенный ключ для арфы; б) на верхней полке: армиллярная сфера, книги; внизу — квадрат и книга.

«Воспоминания и наставления монсиньора Саббы [да] Кастильоне, рыцаря Иерусалимского [ордена], где посредством благоразумных и Христианских бесед толкуется обо всех благородных вещах, коих следует добиваться настоящему дворянину» (1554)⁵:

<...> Синьоры и родовитые дворяне, богатые, изобретательные и тщеславные, чтобы не сказать кичливые <...> очень любят украшать свои палатки и дома, а в особенности личные покои и кабинеты (*studio*) всевозможными изящными вещицами сообразно собственной изобретательности и фантазии. Случается поэтому, что кто-то украшает их музыкальными инструментами⁶, например органами, клавесинами, клавикордами, псалтериями, арфами, цимбалами (*dolcimele*)⁷, бальдозами (*baldose*)⁸ и так далее; другой же — лютнями, виуэлами (*virole*)⁹, виолами (*violoni*), лирами [да браччо] (*lire*), блокфлейтами, корнетами, шалмеями (*tibie*)¹⁰, корнамюзами (*cornamuse*)¹¹, дианонами (*dianoni*)¹², тромбонами и проч. подобными. Такие украшения я, безусловно, в высшей степени одобряю и приветствую, ибо означенные инструменты зело услаждают слух и несут утешение душам, которые, как говаривал Платон, припоминают гармонии, порождаемую обращением небесных сфер. Кроме того, они весьма приятны и взору, ежели изготовлены со всем тщанием превосходнейшими и искуснейшими мастерами, такими как Лоренцо да Павия или Бастьяно да Верона¹³ [24, 114r].

⁵ Включая две более ранние редакции (опубл. в 1546 и в 1549 годах соответственно), в XVI веке трактат Саббы да Кастильоне издавался двадцать три раза [74, *абзац 22*]. Мы пользовались изданием 1559 года.

⁶ Группируя музыкальные инструменты, Кастильоне, хотя и учитывает некоторые особенности их строения, все же в первую очередь руководствуется способами извлечения звука. Согласно его классификации, некоторые собирали клавишные, щипковые (без шейки) и «плекторные» инструменты (об отождествлении молоточков и плектров см.: [119, 218]). Другие же отдавали предпочтение щипковым (с шейкой), смычковым, а также всевозможным духовым инструментам — от изысканной флейты до громогласных тромбонов.

⁷ Существует мнение, будто в Италии эпохи Возрождения термином *dolcimela* обозначали струнные ударные инструменты типа цимбал с клавишным механизмом, описанные в трактате Анри Арно из Зволле (ок. 1445) под названием «дульце мелос» (лат. *dulce melos* — букв. «сладостная песнь») [9, 653]. Заметим, однако, что Арно этим же термином именует и традиционные цимбалы, на которых играли — «в сельской манере» — или молоточками, или пальцами [84, 676]. Неизвестно, насколько широкое распространение имели цимбалы с клавишным механизмом в ренессансной Европе [ibid., 677]. Как бы там ни было, в итальянских источниках XVI и XVII веков термины *dolcimela*, *dolce melo*, *dulcimello* и др. использовались для обозначения традиционных — «молоточковых» — цимбал, которые Дж. Царлино соотносит с немецкими *Hackbret* [120, 218]. Помимо трактата Царлино, см. также: [61, 451–452; 15, 66; 102, 287; 103, 366] и др. Весьма показательным в этом отношении, что Кастильоне упоминает цимбалы не с клавишными инструментами (органами, клавесинами и клавикордами), но после псалтериев и арф.

⁸ Этим испанским по происхождению термином [53, 32; 118, 9] Кастильоне обозначает, скорее всего, маңдору, которая в то время не имела единого названия, но описывалась музыкальными теоретиками, в частности, как *quinterne* и *bandurria* [107, 22–23; 9, 371]. Бальдоза — единственная из инструментов лютневого типа — упоминается рядом с псалтериями и цимбалами потому, что Кастильоне, вероятно, трактует ее как плекторный инструмент. О названиях *baldosa* и *baldusa* в итальянских источниках см. также: [63, 52].

⁹ Поскольку маловероятно, чтобы Кастильоне перечислял и «обычные», и «большие» виолы (*violoni* — см. далее), речь здесь идет, скорее всего, о щипковых виуэлах, которые в Италии XVI века часто именовались термином *virole* [77, 605, 606; 61, 457].



Ил. 3. Тициан. Сельский концерт. Ок. 1509. Париж. Музей Лувр

¹⁰ В эпоху Возрождения шалмей (ит. *piffero* или *piffaro*) нередко отождествлялись с тибиями. См., в частности, трактаты Дж. Царлино [119, 62–66, 290] и В. Галилеи [37, 145–146; англ. перевод: 38, 364–365], а также статью [4]. Сомнительно, чтобы здесь имелись в виду именно древнеримские тибии, однако стремление называть ренессансные инструменты на латинский манер весьма характерно для того времени.

¹¹ Вполне возможно, что словом *cornamusa* Кастильоне называет не корнамузы, а значительно более распространенные крумхорны или волынки [22, 742; 21, 473].

¹² Название *dianoni* встречается среди известных нам ренессансных источников только у Кастильоне. Поскольку эти инструменты упомянуты между корнамузами (волынками? крумхорнами?) и тромборнами, речь, вероятно, идет о духовых группы *alta*. Исследователи зачастую оставляют это название без перевода (см., например, [43, 81]). Меуччи, однако, в одной из англоязычных статей переводит *dianoni* — правда, без каких-либо разъяснений — как *big drums* (большие барабаны) [62, 47].

¹³ Лоренцо Гуснаско, или Гуснаски, да Павия (ум. 1517) — известный инструментальный мастер, работавший в Венеции; состоял в многолетней переписке с Изабеллой д'Эсте, для которой изготавливал и покупал музыкальные инструменты. См. о нем: [23; 82], а также с. 88 и 90 данной работы. Бастьяно да Верона — еще один известный в свое время мастер, работавший в Венеции на рубеже XV и XVI веков [ibid., 14].

Впрочем, музыкальные инструменты не только услаждали слух и зрение своих владельцев, но и давали пищу для ума, являясь предметом теоретических размышлений. А потому не случайно, что в последней трети XVI века, когда коллекции, с одной стороны, расширились, а с другой — сделались более специализированными и упорядоченными, комната или комнаты, где были собраны музыкальные инструменты и ноты, получили название *studio di musica*: «музыкальный кабинет» или «кабинет музыки», иными словами место, предназначенное не просто для музицирования, но для самых разнообразных занятий музыкой, от чисто практических до ученых¹⁴.

В данной статье мы рассмотрим свидетельства о музыкальных кабинетах, принадлежавших венецианскому эрудиту Агостино Амади (ум. 1588)¹⁵ и фер-

¹⁴ Ср., например, толкования существительного *studio* в первом издании Словаря Академиков дела Круска (1612): ученые занятия, изучение (соответствует лат. *studium*); прилежание, усердие, стремление (лат. *studium, diligentia, industria*); школа, место, где что-либо изучают или чему-либо учат (лат. *gymnasium, academia, museum*) [112, 859].

¹⁵ После публикации Юлиусом фон Шлоссером каталога музыкальных инструментов Венского музея истории искусств (1920) [92, 62] Агостино Амади упоминается всякий раз, когда заходит речь об инструментальных коллекциях XVI века (см., например: [115, 394; 26, 86; 94, 366, 370–371; 36, 15; 63, 45; 62, 35; 12, 260]). Однако хоть сколько-нибудь серьезных попыток выяснить обстоятельства жизни этого коллекционера до сих пор предпринято не было. Между тем ценнейшие сведения о семействе Амади, в том числе и о самом Агостино, собраны и откомментированы в шестом (последнем) томе монументального труда Эммануэле Антонио Чиконьи «О памятных надписях в Венеции» (1853) [27, 576–585]. Историю разных ветвей рода Амади (впрочем, весьма сжато) излагает и другой известный ученый XIX века, Джузеппе Тассини, в многократно переиздававшейся книге «Венецианские достопримечательности, или истоки городских названий в Венеции» (первое изд. в 1863) [101]. В минувшем же веке некоторый интерес к семейству Амади проявляли главным образом исследователи творчества Пьеро дела Франчески (ок. 1416–1492), поскольку на одной из картин этого мастера, «Св. Иероним с донатором» (ок. 1451, Венеция, Галерея Академии), изображен некий Джироламо Амади. См. монографии Эудженио Баттисти и в особенности Карла Гинзбурга [14, 404, 420, 518–519; 41, 123–125, 128].

Фамилия Амади (также *Amài, Amadei, Amadio, Amati* и *De Amatis*) встречается в венецианских источниках с IX века, однако непосредственные предки Агостино — искусные шелководы из Лукки — обосновались в Венеции в 1309–1310 годах [27, 579] (о переселении луккинцев см. также: [87, 58r–v]). В следующем столетии Амади обзавелись титулом палатинских графов (1452) [101, абзац 1] и настолько упрочили свое благосостояние, что построили церкви Санта Мария деи Мираколи (1488) и Санта Мария дела Фава (1496; не сохранилась) [27, 578]. В XVI веке наиболее прославился отец Агостино, Франческо, — литератор, член трех академий, наконец, «лучший антиквар Венеции», с которым советовались едва ли не все любители искусства [ibid., 581] (см. о нем также: [104]). Агостино, единственный сын в семье, получил прекрасное образование, знал иврит, греческий и латынь, был также весьма сведущ в музыкальном искусстве [ibid.]. Подобные интересы не помешали Амади сделать политическую карьеру, заняв в конце концов должность секретаря при Совете десяти — учреждении, основной функцией которого было контролировать дожа и другие структуры управления Венецианской республики [90, 5]. Собственно, именно с этой должностью и связано, вероятно, появление трактата о цифрах вообще и искусстве шифрования в частности (*De le Zifre*, 1588; Archivio di Stato di Venezia, Inquisitori di Stato, b. 1269), над которым Амади работал долгие годы и который ныне вызывает большой интерес исследователей (см.: [50; 81]). Кроме того, Амади считается автором следующих сочинений: «Поэтика», «Об оружии, или о геральдическом искусстве», «О музыкальных инструментах в игрищах или в жертвоприношениях» (!), «Толкование некоторых платоновских сонетов», «Речь о приобретении заслуг» (опубл. в 1574 [10]), «Речь о презрении к богатству», «Речь о презрении к смерти», «Речь о религиозной жизни» (список приводится по: [27, 581–582]). Сохранилось также издание «речи» Амади о приготовлениях к празднованию Юбилейного года (1575) [11].

рарскому любителю музыки и меценату Антонио Горетти (ок. 1570–1649)¹⁶. Первое, более раннее свидетельство, содержится в некогда знаменитом трактате Франческо Сансовино «Венеция, град благороднейший и несравненный», который вышел в свет в 1581 году и затем переиздавался с дополнениями, принадлежащими Дж. Стринге (1604) и Дж. Мартиниони (1663)¹⁷; второе — в предисловии к сборнику табулатур для лютни и китаррона, опубликованному в 1623 году лютнистом и композитором Алессандро Пиччинини. Собственно, наше внимание привлекло то, что Сансовино и Пиччинини, восхваляя полноту и разнообразие коллекций, характеризуют музыкальные инструменты посредством прилагательных *antichi* и *moderni*. Очевидно, что «современными» или «новыми» названы инструменты, использовавшиеся в музыкальной практике конца XVI — начала XVII века. Что же касается прилагательного *antico*, то его интерпретация, напротив, составляет проблему, поскольку круг значений этого слова простирается от сравнительно недавнего прошлого до глубокой древности. Например, в трактате Дж. Царлино «Наставления в гармонии» (1558) почетного эпитета *antichi* удостоиваются как мифические музыканты Орфей и Арион, так и прославленные композиторы Высокого Возрождения Окегем, Жоскен де Пре и Жан Мутон [119, 67–68, 175, 210].

Разумеется, в музыкальных кабинетах Амади и Горетти, равно как и в других подобных коллекциях эпохи Возрождения и Барокко отсутствовали инструменты, сохранившиеся со времен античности. Однако это вовсе не означает, что, противопоставляя инструменты настоящего и прошлого, авторы описаний подразумевают под последними лишь вышедшие из употребления лиры да браччо или органы конца XV века. Ибо, подобно тому как рог носорога или нарвала хранились коллекционерами в качестве подлинного рога единорога¹⁸, так и необычные музыкальные инструменты при тех или иных обстоятельствах могли восприниматься как античные. Проанализируем поэтому свидетельства Сансовино и Пиччинини в контексте того, что сейчас известно о других ренессансных и раннебарочных коллекциях, и попытаемся понять, в каком значении эти авторы используют прилагательное *antico*: действительно ли речь идет о древнегреческих и древнеримских инструментах, или же имеются в виду инструменты старинные.

* * *

¹⁶ Современным исследователям Горетти известен прежде всего как молодой меценат, в доме которого в ноябре 1598 года Дж. М. Артузи услышал исполнение еще не изданных мадригалов К. Монтеверди из четвертой (1603) и пятой книг (1605), что положило начало многолетней полемике между этими двумя музыкантами. По мнению Клода Палиски, Горетти также мог принимать участие в этой полемике на стороне Монтеверди, скрываясь под маской таинственного академика *Ottuso* [72, 69]. Подробнее о Горетти см.: [31; 68, 218–219; 67; 33].

¹⁷ Дополнения в изданиях 1604 и 1663 годов помечены как *Additione* и набраны курсивом после оригинальных текстов Сансовино. К сожалению, Стринга и Мартиниони не сочли нужным дополнить главу «Музыкальные кабинеты» сведениями о коллекциях последних двух десятилетий XVI и первой половины XVII века соответственно [88, 260v; 89, 379–380].

¹⁸ См., например, инвентарные описи имущества Пьеро Медичи и Лоренцо Великолепного от 1456 и 1492 года соответственно [65, 16, 66], а кроме того каталоги коллекций Манфредо Сетталы [102, 74; 103, 166] и Андреа Мантова Бенавидеса [34, 100], составленные уже во второй половине XVII века.

Обратимся сначала к сборнику табулатур Пиччинини, поскольку упоминание коллекции Горетти в ряде других источников XVII века облегчает интерпретацию рассматриваемого фрагмента. Итак, поведав читателям о том, как он изобрел архилютню — разновидность лютни с удлиненной шейкой, позволяющей закрепить более длинные басовые струны, — музыкант сообщает далее о судьбе инструмента, изготовленного по его первому, оказавшемуся неудачным, проекту (ил. 4)¹⁹:

Что же касается Архилютни с длинным корпусом (*Arciliuto del corpo longo*) <...>, то, поступив на службу к Достопочтеннейшему Кардиналу Пьетро Альдобрандини [в 1597 году], я оставил [ее] в Ферраре у моего дорогого друга Сеньора Антонио Горетти, который и по сию пору хранит ее в своем знаменитом Музыкальном кабинете (*Studio di Musica*). В одной из [его] комнат находятся все виды Древних (*Antichi*) и Современных (*Moderni*) музыкальных инструментов, как духовые, так и струнные, необычайные по красоте и [прочим] качествам. В другой комнате содержит он в прекраснейшем порядке все Древние и Современные Музыкальные произведения (*tutta la Musica Antica, e Moderna*), как камерные, так и церковные, какие только можно сыскать [75, 8].

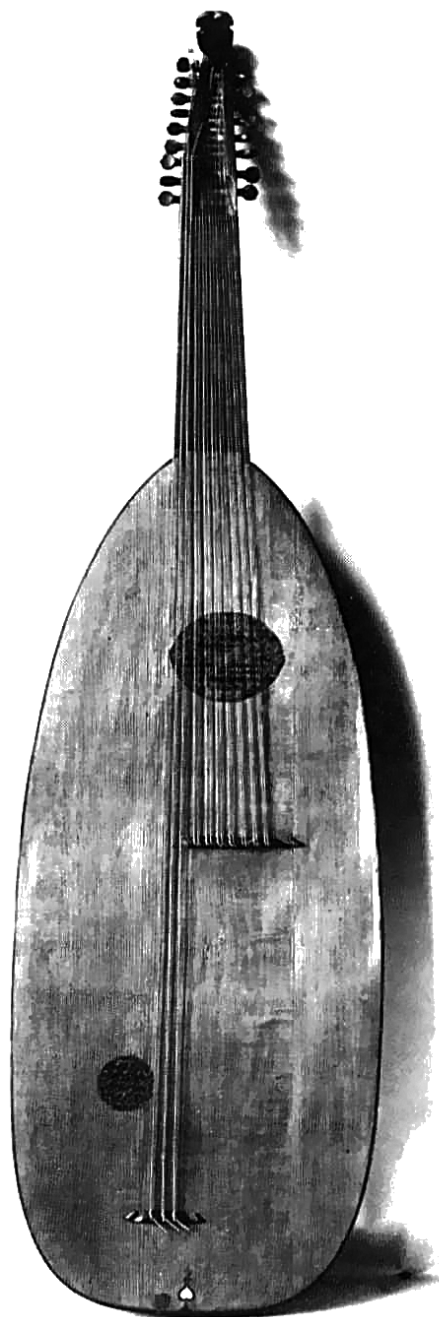
Описание музыкального кабинета составлено по всем правилам риторического искусства. Подчеркивая полноту коллекции, в которой будто бы хранятся все виды музыкальных инструментов, равно как и все музыкальные произведения, какие только существуют на свете, Пиччинини прибегает к традиционному делению музыки на «древнюю» и современную, инструментов — на духовые и струнные²⁰, а сочинений — на церковные и камерные²¹. Говоря о «древней музыке», Пиччинини явно имеет в виду произведения композиторов преимущественно второй половины XV — начала XVI веков (в Древней Греции или Риме не было «церковной» музыки). Можно

¹⁹ «Архилютня с длинным корпусом» сохранилась и находится ныне в Венском Музее истории искусств (инв. номер SAM 42). Инструмент маркирован табличкой *Padova 1595 Vvendelio Venere*, а также клеймом *W[endelin]. T[ieffenbrucker]*, на основании которых можно было бы предположить, что экспериментальная архилютня изготовлена в Падуе в 1595 году мастером Венделином Тиффенбрюкером, по прозвищу Венере. Известно, однако, что после смерти Венделина (ок. 1587) этим же самым именем подписывался племянник мастера, Кристофано Эберле (ок. 1546 — до 1621), который и реализовал замысел Пиччинини [59, 116].

Принято считать, что изобретение китаррона предшествовало несколькими годами возникновению архилютни, которая оказывается, соответственно, вторым инструментом с удлиненной шейкой [91, 707]. Впрочем, Пиччинини претендует на то, что именно он нашел оптимальный способ закреплять длинные басовые струны, и таким образом не только усовершенствовал лютню, но и «вдохнул новую жизнь в китаррон» (*ha dato la vita al chitarrone*) [75, 8]. Сочтя подобные притязания непомерными, Г. Кински подверг сомнению едва ли не весь рассказ Пиччинини о появлении архилютни [46]. Тем не менее в последующие годы достоверность сведений Пиччинини получала все новые подтверждения [29; 59]. Отметим в особенности работу Р. Меуччи, который утверждает, что в конце XVI века китаррон еще не имел удлиненной шейки и поэтому весьма отличался от инструмента, изображенного в трактате Преториуса [59, 119]. О возникновении китаррона см. более раннюю статью Меуччи: [60].

²⁰ Примечательно отсутствие непопулярных у интеллектуальной элиты ударных инструментов, именуемых, в частности, Вирдунгом дьявольскими [111, *Dlr*; русский перевод см. в: 2, 23]. О месте ударных инструментов в классификациях XVI и начала XVII веков см.: [45, 149–150].

²¹ См., например, трактаты Дж. Царлино «Наставления в гармонии» (Венеция, 1558) и Н. Вичентино «Древняя музыка приспособленная к современной практике» (Рим, 1555) [119, 204; 110, 2r; 84v соответственно].



Ил. 4. Архилютня с длинным корпусом. Кристофано Эберле (1595).
Вена, Музей истории искусства. Инв. номер SAM 42

предположить поэтому, что возраст инструментов, именуемых здесь «древними», также не превышает 100–150 лет.

В пользу нашего предположения свидетельствует прежде всего то, что, если бы Горетти действительно владел инструментами, считавшимися в силу каких-либо причин античными, весть об этом разнеслась бы по всей Ферраре. Напротив, другие авторы, упоминая коллекцию Горетти, вовсе обходятся без прилагательного *antichi*. Так, Агостино Суперби в трактате «Сведения о замечательных людях города Феррары» (1620) именуется дом Антонио настоящей «обителью Музыки» (*albergo della Musica*), в которую тот превратился «благодаря Кабинету, изобилующему превосходными некогда прежде не публиковавшимися сочинениями, а также ценнейшими музыкальными инструментами» [100, 131]. Более развернутая характеристика коллекции содержится в «Дополнении» Андреа Борсетти (1670) к трактату Маркантонио Гуарини о религиозных достопримечательностях Феррары, опубликованному одновременно с трактатом Суперби. Повествуя о событиях последних десятилетий, Борсетти с горечью сообщает, что сын и наследник Горетти, Лоренцо, продал все инструменты «его Светлейшему Высочеству из Инсбрука» — принцу-епископу аугсбургскому Сигизмунду, посетившему Феррару в 1652 году²². Восхваляя, подобно Пиччинини, разнообразие собранных музыкальных инструментов, Борсетти также обращается к противопоставлению духовых и струнных, уточняя, что среди последних имелись и щипковые, и смычковые инструменты [19, 196–197]. Сохранилась инвентарная опись всей музыкальной коллекции эрцгерцога Сигизмунда, составленная, впрочем, только в 1665 году, после смерти владельца [113, 130–133]. Как и следовало ожидать, в этом документе представлены лишь те инструменты, которые так или иначе использовались в музыкальной практике эпохи Возрождения и Барокко²³.

Аналогичное пиччининиевскому понимание «древних» инструментов (причем с развернутым определением этого понятия и примером, иллюстрирующим мысль автора) обнаруживается в диалоге Эрколе Боттригари «Дезидерио, или о согласном звучании разнообразных музыкальных инструментов», написанном незадолго до того, как была изобретена архилютня (первая ред. опубл. в 1594; вторая — в 1599). Описывая богатую музыкальными событиями жизнь феррарского двора 80-х годов XVI века, Боттригари упоминает также коллекцию инструментов герцога Альфонсо II д'Эсте, являвшуюся, вероятно, образцом для его подданных, к которым принадлежал и Горетти [20, 40–42]²⁴.

²² Сигизмунд Франц (1630–1665), второй сын эрцгерцога Передней Австрии Леопольда V и Клаудии Медичи (дочери Великого герцога тосканского Фердинандо I де Медичи и Кристины Лотарингской); с 1662 по 1665 год — эрцгерцог Передней Австрии, включая Тироль.

²³ Исключение составляет разве что первая, неудавшаяся архилютня Пиччинини, которая обозначена в разделе «теорбы и лютни» как «лютня с длинным корпусом в своем футляре» (*ein Lauten mit einem langlichten Corpo in ihrem Fueterall*) [113, 132].

²⁴ Инвентарная опись коллекции, составленная еще при жизни Альфонсо II (1533–1597), опубл. в: [32, 205–208]. Инвентарные описи от 18 декабря 1600 года и от 23 января 1625 года см.: [98, 117–118, 120].

Боттригари предлагает, по всей видимости, собственную — более детализированную — систематику собранных музыкальных инструментов, весьма сходную, однако, с той, что использует Пиччинини. Остановимся на описании герцогской коллекции подробнее, поскольку знакомство с этим источником многое объясняет как в отношении устройства инструментальных коллекций, так и в отношении того, какие инструменты могли именоваться «античными» или «древними». Итак, автор диалога делит все инструменты на используемые в современной практике (*usati*) и неиспользуемые (*non usati*). Понятие «используемые» инструменты, фактически, не отличается от понятия «современные», которые потому и считаются современными, что используются в повседневной музыкальной практике. Понятие же «неиспользуемые» инструменты, напротив, является относительно новым и в качестве такового требует обстоятельного комментария. «Как так неиспользуемые? И что же это за инструменты такие?» — восклицает один из собеседников, синьор Грациозо Дезидерио, имя которого вынесено в заглавие трактата [20, 40].

К «неиспользуемым», как далее разъясняет более искушенный в вопросах музыки персонаж Алеманно Бенелли, относятся, во-первых, те инструменты, на которых уже нельзя играть «по причине их почтенного возраста» (*per la loro antichità*), но которые берегут «из-за их формы, отличной от той, что принята ныне», а во-вторых, инструменты редкостные, существующие чуть ли не в единственном экземпляре [ibid., 40]. В качестве образца таких музыкальных редкостей в герцогской коллекции Боттригари (от имени Алеманно) указывает знаменитое архичембало Николы Вичентино (1511 — ок. 1576), на котором можно было играть во всех трех описанных античными теоретиками интервальных родах — диатоническом, хроматическом и энгармоническом [ibid., 40–41]. Что же касается инструментов, которые Пиччинини мог бы назвать «древними», то здесь примером служит орган с трубами из древесины самшита, расположенными по спирали таким образом, что самые большие оказывались в центре, а самые маленькие — по краям [ibid., 40]. Хотя Боттригари не уточняет, кто и когда построил этот удивительный «орган в форме улитки» (*Organo fatto à Chiozzola*), речь идет, по всей видимости, об органе, который Лионелло д'Эсте заказал в 1447 году моденскому мастеру Костантино Тантини, — инструменте старинном, а не античном в современном смысле этого слова. Орган «в форме улитки» не сохранился²⁵, однако изображение этого или подобного инструмента можно видеть на алтарной панели «Мадонна Роверелла» (см. ил. 5), созданной феррарским живописцем Космè Тура для церкви Сан Джорджо «за городскими стенами» (*San Giorgio fuori le mura*), а также на картинах другого феррарского живописца, Бенвенуто Тизи по прозвищу Гарофало²⁶.

²⁵ Подробнее об этом органе, предназначавшемся для студиоло Лионелло д'Эсте в загородной резиденции Бельфьоре, см. статью Камиллы Кавикки [25]. Заметим, что, согласно инвентарной описи от 1492 года, в палаццо Медичи-Риккарди также имелся «орган-улитка», но не с деревянными, а с бумажными трубами (*organo di carta fatto a chiocciola*) [70, 10v].

²⁶ См. также гравюры с изображениями портатива и «старого позитива» (*Alt Positiff*) «в форме улитки» в трактатах С. Вирдунга [111, C2r] и М. Преториуса [79, Col. I] соответственно.



Ил. 5. Космэ Тура. Мадонна с младенцем на троне.
Центральная панель алтаря Роверелла (1474).
Лондон, Национальная галерея

Таким образом, развеиваются последние сомнения относительно того, какие музыкальные инструменты именуются в предисловии Пиччинини прилагательным *antichi*: это инструменты, предположительно, второй половины XV — начала XVI века, более не используемые в современной ему практике, но бережно хранимые благодаря необычной форме, дорогой отделке или прекрасному звучанию. Однако, по нашему мнению, не следует переводить словосочетания *stromenti Antichi*, а равным образом и *musica Antica*, как «старинные инструменты» и «старинные музыкальные произведения», поскольку это ведет к нежелательной модернизации текста — впрочем, так или иначе неизбежной. Сегодня эти термины относят к европейской музыке и музыкальным инструментам очень разных эпох — Средневековья, Возрождения, Барокко, иногда даже классицизма, — но не к музыке и музыкальным инструментам античности. Люди конца XVI — начала XVII века, напротив, не мыслили себе существования музыкального искусства вне его связи с прославленным искусством древних, и то, что музыку недавнего прошлого и музыку античности они именовали одинаково, является следствием не только отсутствия разделения этих двух понятий на терминологическом уровне, но и интеллектуального самоопределения эпохи. В конце концов, именно незримое присутствие Древних придает тексту Пиччинини ту риторическую приподнятость и ту значительность, которые сразу же исчезают, стоит только заменить «древние» на «старинные».

* * *

Музыкальным кабинетам состоятельных венецианцев Сансовино посвятил главу в конце восьмой книги трактата, озаглавленной «Об общественных сооружениях». Частные инструментальные коллекции, таким образом, наряду с собраниями антиков и оружия, описаны в одной книге с Дворцом Дожей, Прокурациями, библиотекой Сан Марко, мостом Риальто и прочими светскими общедоступными «сооружениями». В самом деле, подобные коллекции составляли предмет особой гордости своих владельцев, которые с удовольствием демонстрировали их если не всем, то очень многим желающим. Столь же доступна была и рассмотренная выше коллекция Антонио Горретти, которая, как пишет А. Борсетти, «считалась одной из достопримечательностей города, и многие знатные Синьоры, проезжая [через Феррару], наслаждались ее лицезрением» [19, 197]. Трактаты же, подобные сочинениям Сансовино или Борсетти, выступали своего рода «путеводителями» и, издаваемые в типографиях, были обращены к широкому кругу читателей.

В оригинале глава, которая так и называется «Музыкальные кабинеты» (*Studi di Musica*), занимает всего полстраницы; далее мы приводим ее текст полностью:

Кроме того, есть у нас разнообразные Музыкальные кабинеты (*studi di Musica*) с превосходными инструментами и книгами, из коковых наиболее примечательны кабинет Кавалера [Леонардо] Сануто, сына Джан Франческо, возле [церкви] Сан Джованни Деколлато; кабинет упомянутого ранее Катарин[о]

Дзено²⁷, где помимо всего прочего можно видеть орган, некогда принадлежавший Матьяшу, Королю Венгрии, столь благозвучный и совершенный и столь дорогой, что его передают по наследству, дабы всегда принадлежал он тому семейству²⁸. Равно драгоценна коллекция Луиджи Бальби, Стряпчего, у [церкви] Санта Мария Дзевениго, ибо там собраны музыкальные инструменты, какие только можно себе представить, а кроме того столь они совершенны и столь многочисленны, что стоят [все вместе], как полагают, огромных денег²⁹. Та же, что принадлежит Агостино Амади³⁰, является единственной в своем роде, ибо там хранятся не только инструменты, используемые в наши дни (*alla moderna*), но также [инструменты] Греческие и древние (*alla Greca & all'antica*) в количестве весьма значительном. Кроме вышеназванных, есть в нашем городе и многие другие, самые разнообразные места для [музыкальных] собраний, куда постоянно сходятся первостатейные мастера этого дела и замечательно музицируют, демонстрируя, что Музыка, воистину, обитает в этом городе [87, 138v].

Глава *Studi di Musica* представляет собой, таким образом, череду панегириков наиболее примечательным венецианским коллекциям. Сансовино отмечает разнообразие музыкальных инструментов, их совершенство и дороговизну. Среди хвалебной риторики встречается здесь и упоминание об органе с бумажными трубами, построенном в 1494 году известным инструментальным мастером Лоренцо Гуснаско да Павия. Хотя орган этот не мог принадлежать венгерскому королю Матьяшу Корвину (1443–1490), скончавшемуся за четыре года до его постройки, бесспорно одно: к моменту издания трактата инструмент действительно уже несколько десятилетий находился в коллекции семейства Дзено³¹. Таким образом, сведения в главе

²⁷ Ранее в тексте имя Катарина Дзено встречается только при описании фресок Зала Большого совета в Дворце Дожей, исчезнувших в пожаре 1577 года [87, 132v]. В главе о собраниях антиков, непосредственно предшествующей процитированному фрагменту, говорится о другом представителе семейства Дзено — Симоне [ibid., 138v]. Сам же Катарина упоминается в следующей далее совсем крошечной главе «Оружейные кабинеты» (*Studi d'arme*), которая завершает восьмую книгу трактата [ibid., 139r].

²⁸ Об этом инструменте см. далее в настоящей статье.

²⁹ Опасаясь за сохранность коллекции, Бальби намеревался в июле 1588 года подарить все музыкальные инструменты, равно как и ноты, Великому герцогу Тосканскому Фердинандо I де Медичи. Герцог, однако, счел для себя неудобным принять этот — вероятно, слишком роскошный, а потому обязывающий — дар [36, 18]. Составленная специально для Фердинандо Медичи инвентарная опись находится теперь во Флорентийском государственном архиве (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, filza n. 798, с. 782–783; опубл. в: [ibid, 16–17]). О дальнейшей судьбе этой коллекции, к сожалению, ничего не известно. Сансовино хвалит также библиотеку Бальби, где, «помимо книг по теологии, истории и праву», имелся «редчайший глобус, сделанный с изумительнейшим искусством» [87, 138r]. Согласно дополнению Мартиниони в третьем издании трактата (1663), впоследствии этот глобус украсил огромную библиотеку Джованни Баттисты Корнаро (или Корнèра), прокуратора Сан Марко [89, 371].

³⁰ В трактате «Венеция, град благороднейший и несравненный» об Амади см. также в главах «Библиотеки», «Кабинеты антиков» и «Сады» [87, 138r, 138v, 137r соответственно].

³¹ Впервые «орган короля Матьяша» упоминается в завещании Франческо Дзено от 1538 года [23, 197]. В течение почти трех с половиной столетий орган предавался по наследству, последний же представитель семейства, Дзеноне Дзено (ум. в 1874), подарил инструмент Музею Коррер в 1873 году, где тот и находится поныне [40, 1v]. Существует мнение, что первым владельцем «органа короля Матьяша» в действительности был известный венецианский коллекционер и любитель музыки Микеле Вианелло (ум. в 1506), прокровительствовавший Гуснаско [23, 196–197; 94, 368–369]. Анализируя переписку Изабеллы д'Эсте, Уильям Ф. Прайзер, однако,

V E N E T I A
CITTA' NOBILISSIMA,
ET SINGOLARE,

Descritta in XIII. Libri

DA M. FRANCESCO SANSOVINO.

NELLA QUALE SI CONTENGONO TUTTE

Le Guerre passate, con l'Attioni Illustri di molti Senatori.
Le Vite de i Principi, & gli Scrittori Veneti del tempo loro.
Le Chiese, Fabriche, Edifici, & Palazzi publichi, & privati.
Le Leggi, gli Ordini, & gli Usi antichi, & moderni, con
altre cose appresso Notabili, & degne di Memoria.

C O N A G G I V N T A

Di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse
dall' Anno 1580. fino al presente 1663.

DA D. GIUSTINIANO MARTINIONI

PRIMO PRETE TITOLATO IN SS. APOSTOLI.

Douc vi sono poste quelle del Stringa; seruato però l'ordine del med: Sansouino.

CON TAVOLE COPIOSISSIME.

ALL' ILLVSTRISS., ET ECCELLENTISS. SIG.

M A R I N T I E P O L O
SENATORE VENETO.



IN VENETIA, Appresso Stefano Curti. M DC LXIII.

CON LICENZA DE' SUPERIORI, ET PRIVILEGIO.

Ил. 6. Франческо Сансовино. «Венеция, град благороднейший и несравненный».
Третье издание с дополнениями Дж. Мартиниони (1663). Титульный лист

«Музыкальные кабинеты» вполне заслуживают доверия; путаница же с именами прежних владельцев органа возникла, очевидно, не по вине нашего автора, который лишь пересказал «известное всем» предание.

Остается только сожалеть, что Сансовино не упомянул ни одного инструмента из коллекции Амади, ограничившись кратким и маловразумительным для современного читателя описанием. Помимо прилагательного *antico* определенные трудности вызывает здесь также интерпретация прилагательного *Greco*, которое нарушает традиционное деление музыкальных инструментов на «современные» и «древние». Не может не вызывать вопросов и то, что в качестве определений Сансовино пользуется не прилагательными, но предложными конструкциями *alla moderna*, *alla Greca* и *all'antica*. Как правило, в источниках XVI века в подобных выражениях описываются произведения изобразительного искусства, архитектурные сооружения, манера говорить, одеваться и т. п., а вовсе не музыкальные инструменты, причем во многих, хотя, заметим, далеко не во всех случаях, подразумевается подражание тому или иному образцу. В современных европейских языках это значение становится доминирующим, и заимствованный из итальянского оборот *alla* + прилагательное женского рода (подобно французскому *à la*) употребляется часто без перевода, когда имеется в виду подражание, стилизация какой-либо манеры, жанра, национального колорита.

Не удивительно, что австрийский искусствовед Юлиус фон Шлоссер интерпретировал текст таким образом, будто в трактате «Венеция, град благороднейший и несравненный» говорится о неких музыкальных инструментах, сделанных в подражание греческим и античным (под греческими исследователь понимает, разумеется, древнегреческие инструменты) [92, 62]. В значительной мере данную трактовку предопределил также сохранившийся перечень «редкостных» и «курьезных» музыкальных инструментов Манфредо Сетталы (1600–1680), миланского коллекционера и изобретателя, которого современники называли «Архимедом нашего времени» (*Archimede del nostro secolo*) [76, 407]³². Согласно этому перечню, в одной из комнат про-

доказывает, что после смерти Вианелло тот орган с бумажными трубами был куплен не Дзено, а самой Изабеллой [82, 97–101]. В качестве другого возможного заказчика «органа короля Матьяша» называют и его вдову, Беатрису Арагонскую (1457–1508), что в какой-то мере согласуется с семейным преданием Дзено [42, 13–14; 82, 99].

³² Коллекция, насчитывающая более ста духовых, струнных и ударных инструментов, описывается в последней главе латинского каталога Паоло Марии Терцаго «Септалианский Музеум, созданный усердным трудом Манфреда Сетталы, медиоланского патриция» (1664) [102, 285–289; глава почти полностью опублик. в: 92, 17–19]. Вскоре вышла в свет популяризованная итальянская версия каталога, подготовленная Пьетро Франческо Скарабелли: «Музей, или Галерея, собранная познаниями и трудами синьора каноника Манфредо Сетталы, миланского дворянина» (1666, 2-я ред. в 1677) [103]. Благодаря Скарабелли, который не столько переводит, сколько пересказывает и расширяет текст латинского оригинала, мы узнаём множество дополнительных подробностей о «Септалианском Музеуме» вообще и о его инструментальной коллекции в частности. Именно этот автор характеризует собранные инструменты как «редкостные» (*rari*) и «курьезные» (*curiosi*) [ibid., 363]. Сохранились также изображения нескольких музыкальных инструментов из «музеума» Сетталы, которые были созданы для рукописного каталога, начатого самим коллекционером еще в 1650-х годах, но так и оставшегося незавершенным (Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, MS Campori 338 = Gamma. H.1.22); частично опублик. в: [15].

славленного «Септалианского Музеума» были собраны такие придуманные и сконструированные самим этим коллекционером инструменты, как, например, «кифара, совмещенная с лирой» (*chithara in lyram compaginata*; абзац 39) [102, 388]³³, «пять дудок из древесины самшита, сведенные в [одну] большую свирель» (*quinque cavi buxi in magnam fistulam desinentes*; абзац 14) [ibid., 286]³⁴ и ансамбль флейт из клешней омаров (бас, два тенора и сопрано), предназначенный для Тритонов в «морской» интермедии и необычайно понравившийся публике (абзацы 26 и 27) [ibid., 287; 103, 366]³⁵.

Фрагмент трактата Сансовино цитируется Шлоссером как одно из ранних свидетельств о «псевдоантичных» инструментах, к которым, по его мнению, относится лира-цистра, хранящаяся в коллекции Венского Музея истории искусств³⁶. Исследователь справедливо считает этот инструмент —

³³ Латинским термином *chithara* Терцаго пользуется здесь для обозначения любых струнных инструментов типа лютни. См. трактаты А. Кирхера и М. Мерсенна [47, 476–477, *Iconismus VII*; 58, 9–12, 14–16, 25, 27 и др.], которые, несомненно, были известны как Терцаго, так и Скарабелли [102, 285, 286, 288, 289; 103, 364]. В «перевод» Скарабелли этот причудливый инструмент характеризуется следующим образом: *Ghittara, e cetra, e lira insieme unita, che con duplicato suono rende armonia* — «гитара, с цистрой и лирой вместе соединенная, каковая издает гармонию двумя наборами струн» [103, 367] (названия музыкальных экспонатов Скарабелли обычно выделяет курсивом; поскольку в данной статье курсивом набраны все иноязычные цитаты, названия экспонатов — как в оригинале, так и в переводе — выделены разрядкой).

³⁴ Процитируем также описание этого экспоната в итальянском каталоге Скарабелли: *una zampogna, o armonia di flauti à cinque canne di busso tutte à suono diverso capriciosissime, quali hanno la regola principale, in 4. in 5. in 3. & 8* (свирель, или сладостное согласие флейт, [сделанных] из пяти самшитовых трубок, наипричудливейших; все разных тонов, каковые настроены в кварту, квинту, терцию и октаву) [103, 365]. Изображения многоголосной «свирели» можно видеть на рисунке в незаконченном каталоге Сетталы [15, 58], а также на гравюре в трактате Кирхера [47, 506]. Из всех инструментов, изобретенных Сетталой, сохранилась только эта многоголосная «свирель», которая представлена ныне в экспозиции Международного музыкального музея в Болонье (инв. номер 1781). Подробнее о ней: [83; 26, 87–89; 99, 36–38; 66, 126–127].

³⁵ Изображения флейт-окарин см. в: [15, 64, 65]. Любопытно сопоставить эти причудливые инструменты *alla marina* с описанием второй интермедии к комедии А. Ланди «Удобный случай» (Флоренция, 1539), в которой морские чудища играли на флейтах (*traverse*), замаскированных под скелет рыбы, улитку и болотный тростник [4, 95–96]. Помимо давней театральной традиции, на замысел сконструировать флейты-окарины из клешней омаров могли также повлиять разнообразные экзотические инструменты, которые все чаще стали появляться в Европе XVII века. Например, в коллекции самого Сетталы имелся «индийский» струнный инструмент с корпусом из кокосового ореха [102, 288, абзац 51; 103, 367].

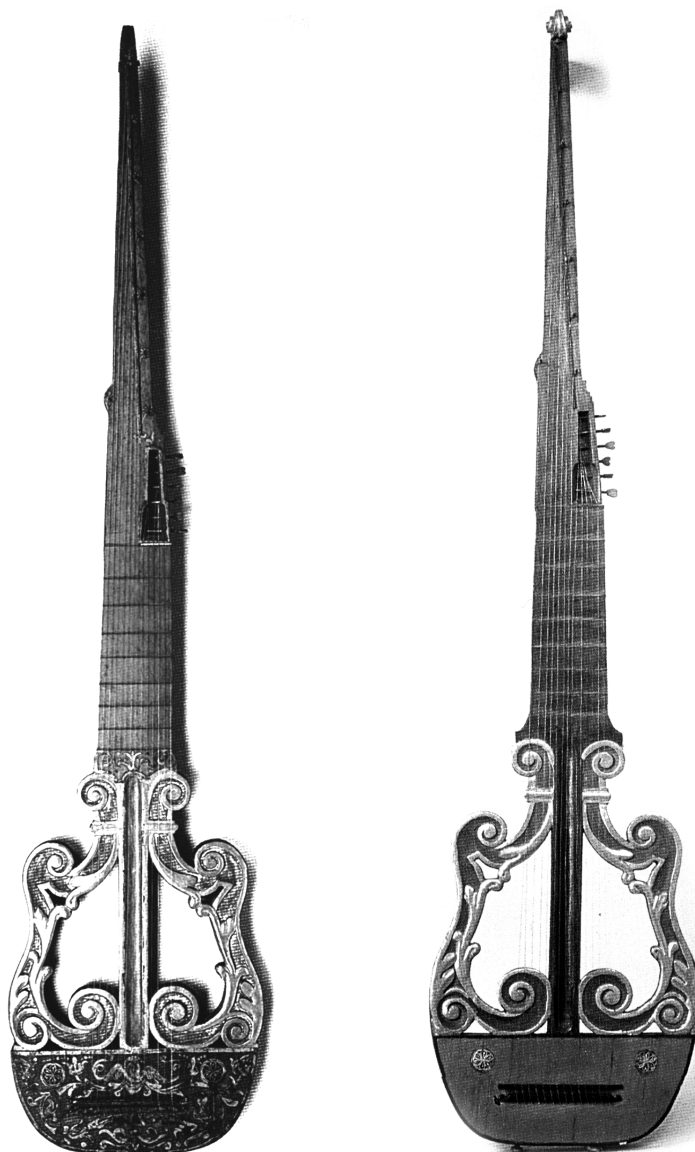
³⁶ В каталоге Шлоссера лира-цистра фигурирует под инвентарным номером А. 66 (заглавная буква «А» является сокращением от *Alte Ambraser Sammlung* и таким образом указывает на происхождение инструмента из старой коллекции замка Амброс в Инсбруке [92, 9]). В современном каталоге инструменту присвоен инвентарный номер SAM 61 [44, 68]. Аналогичный инструмент (различия касаются главным образом декора) хранится в Международном музыкальном музее в Болонье (Инв. номер 1745) [99, 108; 66, 127; 54, 160–162]. Существует предположение, что лира-цистра представляет собой не что иное, как «Пандору» (*Pandora*) — инструмент типа лютни с длинной шейкой и металлическими струнами цистры, который, в числе прочих, изобрел А. Пиччинини [59, 131; 54, 162]. С другой стороны, создателем лиры-цистры мог быть и комедийный актер Франческо Габриелли (1588–1636), выступавший под маской плутоватого слуги Скапино и завоевавший широкую популярность не в последнюю очередь благодаря мастерскому пению и игре на всевозможных, в том числе, фантастических музыкальных инструментах, которые сам же и изобретал. См. о нем: [12, 260–262; 39; 56]. Как бы то ни было, присутствие лиры-цистры на гравюре Карло Биффи (1633) [13, fig. 1; 12, 62, fig. E.6.2],

получивший свое название из-за стилизованного под лиру плоского корпуса, причудливо сочетающегося с удлиненной, как у китаррона или теорбы, шейкой и металлическими струнами цистры³⁷, — «продуктом того же самого времени, когда антикизирующие устремления флорентийцев около 1600 года привели кружными путями через псевдовозрождение античной драмы <...> к возникновению нового жанра — к неаполитанской [sic!] опере» [92, 61–62] (ил. 7).

Аналогичным образом трактует определения *alla Greca et all'antica* и американский музыковед австрийского происхождения Эммануэль Винтерниц в статье «Странные музыкальные инструменты в живописи Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо и Лоренцо Коста», увидевшей свет несколькими десятилетиями позднее [115; англ. перевод: 116]. В отличие от Шлоссера, Винтерниц утверждает, будто Сансовино пишет не просто об инструментах,

который запечатлел сорокапятiletнего Габриелли в окружении, вероятно, принадлежавших ему инструментов — струнных, духовых, ударных, — свидетельствует о том, что этот стилизованный *all'antica* инструмент звучал на сцене раннебарочного театра в развеселых комедиях масок. Весьма примечательно в этом отношении, что корпус и венской, и болонской лиры-цистры спереди расписан золотыми узорами на синем фоне, тогда как сзади и по бокам он просто черный.

³⁷ Заметим, что в предложенном Шлоссером названии «лира-цистра», которое появилось, вероятно, не без влияния латинского каталога Терцаго (ср. «кифара, совмещенная с лирой» [102, 288]), никак не отражено сходство инструмента с китарроном или теорбой. В инвентарной описи коллекции замка Амбрас от 1730 года этот стилизованный на античный манер инструмент характеризуется просто как «чужеземная цистра» (*welschen zither*) [92, 62]. Цистрой (*cetra*) итальянские ученые второй половины XIX — начала XX века именуют и аналогичный инструмент, хранящийся в Болонье [99, 108]. Распространенность данного названия обусловлена тем, что в эпоху Возрождения и Барокко цистру считали одной из разновидностей кифары. В итальянском языке существительное *cetra* или *cetera* означает поэтому не только цистру, но и кифару [112, 174] (об отождествлении этих двух инструментов см. трактаты В. Галилеи [37, 147; англ. перевод: 38, 369], А. Кирхера [47, 476–477, *Iconismus VII*] и П. Трише [106, 157], а кроме того статью Э. Винтерница [117]). С другой стороны, в инвентарных описях коллекции замка Амбрас от 1655 и 1788 годов венский инструмент обозначен как «лира с очень длинной шейкой» (*Lyra mit einem sehr langen Halse*) [92, 62] и «китаррон со стальными струнами» (*Ein Chytharon mit stacheln Saitten*) [113, 132] соответственно. Болонский же экземпляр фигурирует в каталоге международной выставки, состоявшейся в 1888 году, как «китаррон в форме лиры» (*chitarrone in forma di lira*) [99, 108]. Именно эту линию обозначений, подчеркивающих наличие у обоих стилизованных инструментов удлиненной шейки, и продолжают современные итальянские исследователи, которые предлагают такие варианты, как «теорба в форме кифары» [ibid.], «лира-китаррон» и «лира *attiorbata*» [54, 160–161]. Примечательна попытка Патрицио Барбьери указать в названии все три соединенных вместе инструмента: «лира-цистра-китаррон» (*lira-cetra-chitarrone*) [13, 349]. Очевидно, и здесь не обошлось без каталога инструментальной коллекции Сетталы — но не латинской, а итальянской его версии, где «кифара, совмещенная с лирой» характеризуется как «гитара, с цистрой и лирой вместе соединенная» [103, 367] (см. примеч. 33). Барбьери сокращает данное описание до простого перечисления инструментов, однако получившийся термин «гитара-цистра-лира» [ibid.], а равным образом и «лира-цистра-китаррон», оказываются на поверку слишком громоздкими. Вероятно, не менее точным, но вместе с тем и достаточно удобным для использования, было бы наименование «лира-цистра *attiorbata*», образованное нами на основе характеристики еще одного инструмента в итальянском каталоге Скарабелли: *una Cetra di due ordini tiorbata con manico assai lungo* (Цистра с двумя рядами струн *tiorbata*, [то есть] с очень длинной шейкой) [103, 367]. Впрочем, при рассмотрении идей Шлоссера, а далее — Э. Винтерница и Р. Сильвы, мы не считаем целесообразным пользоваться какими-либо другими обозначениями, кроме «лира-цистра».



Ил. 7 а, б. Лиры-цистры attiorbata. Конец XVI или начало XVII века.
а) Неизвестный мастер. Вена. Музей истории искусств. Инв. номер SAM 61;
б) Неизвестный мастер. Болонья. Международный музыкальный музей.
Инв. номер 1745

изготовленных в подражание древним, но об инструментах, предназначавшихся для театральных постановок на мифологические и аллегорические темы: «вряд ли кто ошибется, если предположит, что инструменты *all'antica*³⁸ являлись театральными инструментами» [115, 394; 116, 225]. Исследователь объясняет происхождение инструментов *all'antica* тем, что Аполлон или, например, Орфей должны были изображаться на театральных подмостках в соответствии с правилами иконографии, требовавшими, в частности, чтобы эти персонажи играли на подходящих им кифарах или лирах. Изобретение инструментов-гибридов, в которых причудливо сочетались внешний облик античных инструментов и конструктивные особенности ренессансных, как раз и являлось, согласно Винтерницу, одним из возможных решений данной проблемы (наряду с театральной бутафорией, а также использованием инструментов, традиционно считавшихся античными) [115, 389–393; 116, 221–223]. Соответственно, «странные» инструменты в живописи вышеназванных, равно как и многих других ренессансных художников, — это «театральные» инструменты, а сцены, представленные на заинтриговавших исследователя картинах, — сцены из спектаклей, мизансцены [115, 382–384, 393–395; 116, 213–215, 223–225]. В английской версии статьи эта мысль проводится даже более настойчиво, поскольку уже в самом названии «странные» музыкальные инструменты без обиняков именуются «театральными».

Свидетельство Сансовино вместе с лирой-цистрой из Венского Музея истории искусств привлекаются Винтерницем в качестве аргументов, подтверждающих существование «театральных» инструментов *all'antica*. Несмотря на удлиненный гриф и наличие двух колковых коробок, как у китаррона или архилютни, исследователь датирует этот стилизованный на античный лад инструмент не рубежом XVI и XVII веков, но столетием раньше — то есть тем самым временем, когда создавались картины, рассматриваемые в статье [115, 395; 116, 225]. Вряд ли, однако, здесь имеет место сознательная фальсификация фактов; скорее, увлеченный собственной теорией, Винтерниц и в самом деле полагал, что уже совершенно барочная лира-цистра могла появиться в первые десятилетия XVI века.

При внимательном прочтении работ Шлоссера и Винтерница обнаруживается, что этот последний обязан своему предшественнику гораздо больше, чем может показаться на первый взгляд. Упоминание о возрождении античной драмы и первых операх в каталоге Шлоссера, несомненно, повлияло на формирование концепции о театральном происхождении инструментов *all'antica*. Тем не менее, формулировка, предложенная австрийским искусствоведом, не привязывает жестко псевдоантичные инструменты к театру. Называя лиру-цистру продуктом того же времени, что и «антикизирующие устремления флорентийцев», Шлоссер не столько указывает на ее театральную природу, сколько усматривает сходство в вольном обращении с античными моделями как в оперных спектаклях, так и при создании инструментов, напоминающих своими очертаниями античные.

³⁸ Инструменты *alla Greca* не удостоились внимания исследователя. Очевидно, это обусловлено тем, что в каталоге Шлоссера определения *alla greca* (sic!) и *all'antica* трактуются как синонимы [92, 62].

Представляется далеко не случайным, что в начале XX века именно искусствовед³⁹ отметил воздействие античных образцов на музыкальные инструменты, поскольку в музыковедении на протяжении долгого времени отрицалась сама возможность Ренессанса в музыке, за исключением, разве что, истории возникновения первых опер. Музыкальное Возрождение, таким образом, сильно запаздывало по сравнению с литературой, живописью или, например, архитектурой, совпадая, фактически, с началом другой эпохи — эпохи Барокко. Безусловно, исследователи пытались обнаружить античные влияния в музыке и более ранних композиторов, но тщетно, поскольку изыскания эти сводились преимущественно к поискам так называемого «речитативного стиля», подобного тому, что характерен для опер Якопо Пери, Джулио Каччини или Клаудио Монтеверди. Шлоссер же (вероятно, неосознанно) наметил новое направление исследований, не связанных непосредственно с музыкальным стилем. Развивая идеи Шлоссера, Винтерниц, в свою очередь, обнаружил античные модели в изображении музыкальных инструментов в театре и в живописи конца XV — начала XVI века, что весьма способствовало возвращению музыкального Ренессанса на его законное место.

Винтерниц, однако, явно переоценивает воздействие театральных постановок на изобразительное искусство эпохи Возрождения. Художники и сами выказывали живейший интерес к античным музыкальным инструментам, а также к тем сведениям, которые можно было почерпнуть о них в литературных источниках. Более того, коль скоро законы физического мира (например, акустики) не властны в полной мере над иллюзорным пространством картины, ничто не препятствовало художникам — в отличие от постановщиков — копировать с максимальной точностью всевозможные лиры, тибии и сиринги либо выдумывать на основе античных собственные совершенно фантастические музыкальные инструменты, используя, в том числе, растительные, зооморфные или архитектурные мотивы⁴⁰.

Разумеется, некоторые «странные» инструменты художники изображали под впечатлением от действительно виденных ими реконструкций. Тем не менее, главным импульсом к появлению подобных инструментов являлось, по нашему мнению, не только и не столько стремление примирить иконографию мифических персонажей с существующей музыкальной практикой, сколько побуждение куда более глубокое и сильное — возродить прославленное искусство древних. Именно это последнее и оправдывало столь непростое дело, как изобретение музыкальных инструментов «на манер античных». В случае успеха ничто не препятствовало «лире-лютне» или «лире-виоле» зазвучать на театральных подмостках. Однако в спектаклях XVI века инструменты-гибриды — и сами по себе достаточно редкие — встречались, скорее, в качестве исключения, чем правила.

³⁹ Впрочем, Шлоссера никак нельзя назвать чуждым музыкальному искусству. Обладая энциклопедическими знаниями едва ли не во всех гуманитарных науках, в том числе в музыковедении, исследователь к тому же прекрасно играл на виолончели и даже гастролировал по Европе в составе струнного квартета [96].

⁴⁰ См., в частности, анализ элементов, составляющих причудливый струнно-духовой инструмент на картине Пьеро ди Козимо «Персей и Андромеда» (роспись кассоне, ок. 1510; Галерея Уффици) в: [4, 79].

Как явствует из сохранившиеся источники — и письменных, и изобразительных, — постановщики предпочитали либо декорировать *all'antica* ренессансные виолы и флейты, либо изготавливать бутафорские лиры и сиринги, а вовсе не тратить силы на создание полноценных инструментов-гибридов, которые *a priori* вряд ли могли удовлетворить музыкальные запросы публики. Примечательно, что даже в интермедиях к комедии Джироламо Баргалли «Паломница» (1589), придуманных столь ревностным апологетом античной музыки, как Джованни Мария де Барди, Арион (Я. Пери) появлялся перед публикой не с каким-либо экспериментальным инструментом-гибридом, но лишь с бутафорской «лирой», сделанной, как сказано в описании спектакля, «на манер нашей арфы» (*una lira fatta a guisa della nostra arpe*) [85, 58]⁴¹. Обходится без инструментов-гибридов и другой флорентийский любитель музыки, Джованни Баттиста Строцци Старший, который в интермедиях к комедии Антонио Ланди «Удобный случай» (1539) остроумно стилизует как внешний облик, так и звучание наиболее популярных античных инструментов — от пастушеских свирелей и сиринги до черепаховой лиры⁴². Единственный же из примеров Винтерница, который якобы недвусмысленно указывает именно на звучание «древних» инструментов в спектакле, — предположительно, инструментов-гибридов — в действительности вводит читателей в заблуждение, поскольку в отчете о свадьбе Франческо Медичи и Иоанны Австрийской (1565) говорится вовсе не о музыкальных инструментах, но о «старых [сценических] орудиях» (*vecchi instrumenti*), созданных еще Филиппо Брунеллески (1377–1446) для знаменитого Празднества Благовещения в церкви Сан Феличе «на площади» (*San Felice in Piazza*)⁴³ и полностью реконструированных — без добавления каких-либо «новых» — в более просторной церкви Санто Спирито, чтобы исполнить означенное Празднество «в первые и святые дни Великого поста» и тем самым доставить удовольствие и «набожнейшей супруге», и «всему народу» [28, 616].

Отсутствие в ренессансных источниках сведений о театральные инструментах *all'antica*, разумеется, не означает отсутствия самого этого феномена. Описания спектаклей, в которых подробно комментируется как зрелищная, так и музыкальная сторона сценического действия, начинают создаваться

⁴¹ Напомним, что арфа традиционно считалась инструментом, аналогичным кифаре или лире [37, 143; англ. перевод: 38, 357]. Помимо описания Бастьяно де Росси, см. эскиз костюма Ариона, выполненный Бернардо Буонталенти [114, *Taf. LII, Abb. 92*], а также пометку от 7 апреля 1589 года в записной книжке главного инспектора крепостей Флоренции, Дж. Серриакопи, который следил за выполнением работ по подготовке спектакля: «Распорядился С[иньор]. Джо[ванни] Барди, чтобы изготовили арфу из Картоне для патлатенького [прозвище Я. Пери. — Ю. Л.]» (*Dice il S. Gioni si faccia un arpe di Cartone per il zazzertino*) [ibid., 405]. Соответственно, на китарроне, в сопровождении которого, как сообщает Кристофано Мальвезци, исполнялся мадригал Ариона *Dunque fra torbide onde* [52, 12], играл не Пери, а другой музыкант — например, изображавший матроса и находившийся поэтому на том же корабле, что и певец. Перевод поэтического текста всех шести интермедий к комедии «Паломница» на русский язык см. в: [7, 28–32].

⁴² Подробнее об интермедиях Строцци, а также о влиянии подобных спектаклей на избрание музыкальных инструментов в XVI веке см.: [4, в особенности 88–90].

⁴³ О сценических машинах Брунеллески, созданные для изображения Рая в Празднествах Благовещения и Вознесения, см., в частности: [3, 172–188].

только в 1530-е годы, причем по большей части во Флоренции. Складывается, однако, впечатление, что постановщики уже разочаровались в музыкальных достоинствах инструментов-гибридов. Если изображения «странных» кифар или сиринг действительно коррелируют с попытками возродить легендарное искусство древних, значительно большее распространение подобные инструменты должны были получить в первые десятилетия Ренессанса в музыке, когда казалось, будто достаточно одного героического усилия, и лира Орфея вновь зазвучит со всей своей магической силой.

Следующая волна интереса к инструментам-гибридам возникает, по-видимому, на исходе XVI века и уже принадлежит, фактически, новой эпохе, которую озаменовали бурное развитие естественных и точных наук, а также стремление применять и проверять на практике самые разнообразные сведения, вычитанные в том числе в античных источниках⁴⁴. Именно в это время появляются наконец первые достоверные сведения о театральных инструментах *all'antica*. Так, согласно Алессандро Гуидотти, ария Эмилио Кавальери *Io piango Filli* («Я плачу, Филлис»), напечатанная после финального *ballo* «Представления о Душе и Теле» (1600), должна была исполняться в сопровождении «двух блокфлейт, сиречь двух древних тибий, именуемых у нас сорделлинами» (*da dua flauti, ò vero dua tibie all'antica, che noi chiamiamo sordelline*) [95, 2–3]. Еще один «странный» инструмент упоминается в ремарках оперы Я. Пери «Эвридика» (1600): «[Тирсис] Выходит на сцену, играя оную Синфонию на Трифлауто [букв.: «тройная флейта»], и поет затем следующую строфу» (*[Tirsi] Viene In Scena Sonando La Presente Zinfonia con un Triflauto, e canta la seguente stanza*)⁴⁵. Нельзя исключать, что, по крайней мере, Пери предназначал «пастушескую» синфонию для некоей загадочной тройной флейты, которая могла иметь сходство с двух-, трех- и прочими многоголосными «свирелями» М. Сетталы [102, 287; 103, 365, 366]. Кажется, все же, более вероятным, что в обоих изданиях речь идет о флейтовых модификациях сорделлины (*sordellina*) — небольшой волынки неаполитанского происхождения, весьма популярной в то время у римской и флорентийской знати из-за увлечения пасторалью [48]⁴⁶. Только сменив язычковые трубки на лабиальные, безыскусные сорделлины могли зазвучать в рафинированных придворных спектаклях (о волынках в театре Медичи см.: [4, 71–76])⁴⁷.

Оставим пока в стороне вопрос, насколько возможным было появление в 1570-х годах целой коллекции театральных инструментов *all'antica*, и рассмотрим еще один вариант интерпретации занимающего нас фрагмента, который предложил итальянский искусствовед Романо Сильва в статье под

⁴⁴ См., в частности, статью Палиски «Научный эмпиризм в музыкальной мысли» [71].

⁴⁵ Le Musiche di Iacopo Peri nobil fiorentino Sopra l'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini Rappresentate nello Sposalizio della Cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra. In Firenze: apresso Giorgio Marescotti, 1600. 11r.

⁴⁶ Известно, что в инструментальной коллекции герцогов Медичи было несколько сорделлин; см. записи в 1606, 1620 и в 1654 годах: [73; 74, 92].

⁴⁷ Любопытно, что Винтерниц не упоминает «странные» флейты, предписанные в изданиях Кавальери и Пери. Возможно, это упущение обусловлено тем, что в центре внимания исследователя находятся не духовые, а струнные инструменты.

названием «Музыкальные инструменты *alla greca*⁴⁸ e *all'antica* в эпоху Возрождения» [94]⁴⁹. Написанная в начале 1980-х годов, когда стали известны многие, причем не только «театральные», инструменты, созданные в подражание античным, и когда отрицать Ренессанс в музыке было уже вряд ли возможно, эта статья имеет своей целью обозначить основные тенденции в возрождении античных музыкальных инструментов в Италии конца XV — первой половины XVII века. Фактически же Сильва исходит из винтерницевской теории инструментов *all'antica* и — сознавая, что влияние античности не ограничивалось стилизацией внешнего облика лир или тибий, — надстраивает ее собственной теорией инструментов *alla greca*. Эти последние, напротив, изобретались в стремлении возродить самое звучание древнегреческой музыки, а потому их создатели основывались не столько на изображениях, сколько на музыкально-теоретических трактатах; по виду же инструменты *alla greca* могли и не отличаться от «обычных» [ibid., 363–364, 371]. Попытки реконструировать внешний облик или звучание древнейших инструментов пересекались, дополняя друг друга; тем не менее инструменты *all'antica* создавали преимущественно живописцы, скульпторы и сценографы, тогда как *alla greca* — музыканты и любители музыки [ibid., 363, 365–366].

Стоит ли удивляться, что, по мнению Сильвы, Амади коллекционировал инструменты, созданные как на основе древнегреческой теории (*alla greca*), так и античных изображений (*all'antica*) [ibid., 366, 370–371]. Более того, кажется весьма вероятным, что свидетельство Сансовино — наряду с идеями Винтерница и Шлоссера — во многом предопределило и возникновение данной классификации, и выбор соответствующих терминов.

Нельзя не отметить, что Сильва, по крайней мере, пытается объяснить, чем различались инструменты *alla greca* и *all'antica*, а не отождествляет их, как это имеет место в двух предыдущих работах. В остальном же представленная интерпретация, а равным образом и систематика антикизирующих тенденций не выдерживают, по нашему мнению, никакой критики. Разумеется, древнегреческая теория музыки оказала огромное влияние на древнеримскую [55, 609–668], однако вряд ли корректно все музыкально-теоретические сочинения объявлять «древнегреческими». Серьезный интерес непосредственно к текстам Аристоксена, Птолея или Аристида Квинтилиана возник в Италии только во второй половине XVI века [57, 40–42]. Поначалу же гуманисты, а вслед за ними и музыканты, обращались за сведениями об античной музыке к латинским источникам, и такие прославленные

⁴⁸ Подобно Шлоссеру и Винтерницу, Сильва пишет определение *alla greca* с маленькой буквы.

⁴⁹ Сильва, получивший известность как историк итальянского средневекового искусства, много лет изучал также старинные органы родной провинции Лукка [93]. Поэтому в статье «Музыкальные инструменты *alla greca e all'antica* ...» рассматриваются преимущественно органы, клавесины и гидравлосы. Невзирая на логические противоречия, о которых пойдет речь далее, обзорная статья Сильвы способствовала продолжению исследований в области хроматических и энгармонических инструментов. См., например, монографию Патрицио Барбьери: [12, 260].

авторы как, например, Цицерон, Гораций и, конечно, Боэций вовсе не были обойдены их вниманием⁵⁰.

Также и возрождение античной музыки отнюдь не сводилось к возрождению лишь музыки древнегреческой. Скорее, итальянские эрудиты, изучая самые разные источники, пытались воссоздать обобщенную модель античной музыки, которой — очищенной от всего случайного — и следовало подражать, воскрешая легендарное искусство к новой жизни. Именно поэтому «современная» музыка сопоставляется ренессансными авторами не с греческой, но с древней вообще, как, например, в трактате Николы Вичентино «Древняя музыка, приспособленная к современной практике» (1-я ред. в 1555) [110, 2r–v]. Понятия же «древнегреческая музыка», по крайней мере на терминологическом уровне, для Вичентино просто не существует. Уточнения *greco* (греческий) и *Greci* (греки), конечно, встречаются в этом трактате, но только когда речь заходит о терминах, буквенных обозначениях и проч. (см., например: [ibid., 4r, 5v, 20r, 44v–45v, 71v])⁵¹.

Аналогичная картина наблюдается в сочинениях и других музыкальных теоретиков второй половины XVI века, которые говорят о «греческих» словах, текстах или авторах и в качестве таковых противопоставляют их латинским, а иной раз — итальянским. Музыка же и музыкальные инструменты античности именуется, как правило, «древними»⁵². В самом деле, для эрудитов чинквеченто значительно естественнее было различать хранившиеся в библиотеках греко- и латиноязычные трактаты, чем канувшие в Лету музыкальные традиции Древней Греции и Рима, тем более что сами античные авторы не столько описывали окружавшие их музыкальные реалии, сколько размышляли над общими теоретическими вопросами, трактуя музыку в первую очередь как науку о числах и их пропорциях.

Кажется поэтому совершенно невероятным, чтобы Сансовино, прославляя венецианские *studi di musica*, вздумал упомянуть «греческие», а точнее, псевдогреческие инструменты, да к тому же еще противопоставить их псевдоантичным. Однако и безотносительно к вопросу о допустимости такого разделения трудно представить автора «Венеции...», не выказывавшего, насколько нам известно, большого интереса к музыкальной науке, проводящим

⁵⁰ О воздействии Боэция и Цицерона на замысел интермедий Лоренцо Строцци, созданных в 1518 году для постановки одной из его комедий, предположительно «Пизанка», см.: [6].

⁵¹ Прочитываем фрагмент, в котором Сильва полностью отождествляет древнегреческую и античную музыку, истолковывая на свой лад название трактата Вичентино: «<...> именно на вилле Джанджорджо Триссина в Криколи, которую в 30-х и 40-х годах XVI века посещали едва ли не все знатные люди Виченцы, сформировался, по-видимому, и Никола Вичентино, энергично отстаивавший необходимость возвратиться к греческой музыке, или, говоря его собственными словами, “приспособить античную музыку к современной практике”» [94, 365].

⁵² См. прежде всего трактат Дж. Царлино «Наставления в гармонии» (1558) [119, 4, 20, 59, 65, 77, 97, 152 и др.], а также письма Джироламо Меи к В. Галилеи и Дж. Барди, датированные между 1572 и 1581 годами [57, 108–109, 141, 143]. Заметим, что, благодаря изысканиям, предпринятым Меи в области древнегреческой музыки, начинается формироваться более дифференцированное восприятие античной музыки в целом. Так, в диалоге Галилеи (1581), который с интересом сравнивает музыкальные обычаи древних греков и римлян, вместо краткого «у древних» встречаются иной раз более развернутые уточнения «у древних Греков и Латинян», «у Греков и Латинян» и т. п. [37, 61, 80; англ. перевод: 38, 146, 197, 199].

тончайшие различия между инструментами, созданными, с одной стороны, в подражание античным произведениям изобразительного искусства, а с другой — на основе идей, вычитанных именно в древнегреческих, а не в древнеримских и каких-либо еще музыкально-теоретических трактатах.

Таким образом, описание музыкального кабинета Амади в трактате Сансовино «Венеция, град благороднейший и несравненный» уже много десятилетий привлекает внимание исследователей и, очевидно, сыграло не последнюю роль в осмыслении такого трудноуловимого феномена, как Ренессанс в музыке. Возможно, благодаря лаконичности и емкости, свидетельство Сансовино удивительно согласуется со всеми тремя — в той или иной мере противоречивыми — концепциями, позволяя ученым раскрывать новые грани в подражании античным музыкальным инструментам в XVI — начале XVII века. Тем не менее, приходится констатировать, что мнимая «прозрачность» источника, допускающая, впрочем, различные варианты прочтения, в действительности ведет к его неверной интерпретации.

Как уже говорилось, определение *all'antica*, буквально загипнотизировавшее исследователей, вовсе не обязательно означает в текстах XVI века подражание, стилизацию, заимствование манеры древних. Подобным образом описываются также предметы, созданные некогда самими «древними» — независимо от того, идет ли речь о временах античности, или о времени, отделяемом от «современности» лишь одним или двумя столетиями. Так, согласно Вазари, на фреске флорентийского живописца Бруно ди Джованни, что «напротив кафедры» в церкви Санта Мария Новелла, был изображен поклоняющийся деве Марии и младенцу Иисусу коннетабль флорентийской комунны Гвидо Кампезе (ум. в 1312 году), а позади него — «отряд воинов, вооруженных по-старинному (*armati all'antica*)» [109, I, 515; рус. перевод: I, I, 296, здесь и далее сверен мной. — Ю. Л.]⁵³. О том, что автор «Жизнеописаний» подразумевает именно старинное, а не античное вооружение свидетельствуют следующие слова: «фреска эта, хотя и не очень красива, все же, принимая во внимание рисунок и замысел Буонамико⁵⁴, заслуживает некоторых похвал,

⁵³ Бруно ди Джованни, флорентийский живописец первой половины XIV века, известен главным образом благодаря «Декамерону» Дж. Боккаччо (новеллы I, VI и IX восьмого дня, а также новеллы III и V — девятого), где он представлен как ближайший друг еще одного флорентийского живописца, Буонамико ди Мартино (ок. 1290–1340), прозванного за веселый нрав и остроумие «Буффальмакко» (*Buffalmacco* — букв. «пюре из шуток»). Несмотря на репутацию шута, Буонамико, согласно уверениям Вазари, «весьма хорошо разумел и в своем искусстве живописи» [109, I, 499; рус. перевод: I, I, 285]. Хвалит Буонамико и Франко Саккетти, который в новелле 136 называет этого художника в одном ряду с Чимабуэ, Стефано и Бернардо Дадди [86, 412] (о Буонамико см. также новеллы 161, 169, 191 и 192). Бруно, напротив, был весьма посредственным художником. Фреска с изображением коннетабля и воинов упоминается в «Жизнеописаниях» лишь потому, что в ее создании принял участие Буонамико (см. далее, в особенности следующее примечание). К сожалению, фреска не сохранилась, как и другие работы Буонамико, о которых рассказывает Вазари. Тем не менее, после публикации в 1974 году исследования Лучано Беллози [17], Буонамико приписывается знаменитый цикл росписей в монументальном здании кладбища Кампо Санто в Пизе («Триумф смерти», «Страшный суд», «Ад», «Фиваида», ок. 1338–1339).

⁵⁴ Вот что сообщает Вазари о возникновении фрески: «тем временем Бруно <...> были заказаны кое-какие работы в [церкви] Санта Мария Новелла. Но так как Бруно не владел рисунком и не имел воображения, Буонамико нарисовал ему все то, что [Бруно] потом запечатлел

в особенности же за разнообразие одеяний, шлемов и прочего вооружения тех времен» [ibid.]. «По-старинному» (*all'antica*), согласно тому же Вазари, была расписана и находившаяся в алтарной части флорентийской церкви Сантиссима Аннунциата старая квадратная капелла, на месте которой Леон Баттиста Альберти возвел так называемую «трибуну и главную капеллу» — «сооружение замысловатое и мудреное, наподобие круглого храма, окруженного девятью капеллами, которые все закруглены полуциркульными арками, а внутри имеют форму ниш» [109, II, 543; рус. перевод: I, II, 233]⁵⁵. Примечательно, что и сам Сансовино в сходных выражениях характеризует одеяния Николо́ Контарини и его сына Франческо, запечатленных на одной из фресок в Зале Большого совета Дворца Дожей (погибшей в пожаре 20 декабря 1577 года) в парчовых сутанах и в пурпурных мантиях с горностаевыми воротниками, какие «по старому обычаю» (*alla usanza antica*)⁵⁶ носили юристконсульты и прочие уважаемые люди [87, 131v]⁵⁷.

Соответственно, музыкальные инструменты также могли именоваться в трактате *all'antica* не потому, что их создатели разделяли антикизирующие устремления Флорентийской камераты, но потому, что они появились некогда в прошлом и были изготовлены в той манере, которая была тогда принята. Равным образом и определение *alla Greca* могло означать лишь то, что инструменты эти попали в коллекцию Амади из Греции и Византии, находившихся тогда под властью турок, или же были куплены в самой Венеции, где издавна существовала большая греческая община и где, по словам Царлино, в любой праздничный день можно было услышать религиозные песнопения «современных Греков» (*Greci moderni*) [119, 152]. Поэтому-то данное определение и пишется во всех трех изданиях трактата Сансовино

на стене названной церкви <...>, а была это история св. Маврикия и его товарищей, обезглавленных за веру в Иисуса Христа» [109, I, 515; рус. перевод в: I, I, 296].

⁵⁵ Другие примеры использования *all'antica* в значении «старый», «старинный», «по-старинке» в «Жизнеописаниях» Вазари: [109, I, 598; II, 437]; в трактате Бенедетто Варки «История Флоренции» [108, 703].

⁵⁶ Присутствие существительного *usanza* ничего не меняет, поскольку выражение *all'antica* представляет собой сокращение от *all'usanza antica*. См., в частности, Словарь Академиков дела Круска: [112, 39].

⁵⁷ Вероятно, имеются в виду Николо́ (ум. в 1428) и Франческо Контарини (1421– до 1475) из ветви Скриньи (*scrigno* — букв. «шкатулка» или «ларец для драгоценностей») [80]. Описание декорационного убранства Зала Большого совета до пожара 1577 года с прилагающимся перечнем изображений «сенаторов и славных мужей», среди которых были и Контарини, см. в трактате Сансовино: [87, 123v–130v, 130v–132v соответственно]. Автор трактата не уточняет, на какой именно из фресок, украсивших ранее северную стену зала, находились изображения Николо́ и Франческо [ibid., 131r]. Речь, однако, идет, скорее всего, о двадцатой или двадцать первой сценах живописной «истории», прославлявшей Венецию как примирительницу папы Александра III и императора Фридриха Барбароссы [ibid., 130r–v]. В обоих случаях Сансовино, по-видимому, затрудняется назвать имена художника или художников (всего анонимными в «истории» об Александре и Фридрихе оказываются десять из двадцати двух сцен). Тем не менее, исходя из перечня упомянутых Сансовино «сенаторов и славных мужей», можно предположить, что интересующая нас фреска была завершена не позднее конца XV — начала XVI веков, когда над росписями Зала Большого совета работали Джентиле и Джованни Беллини, Алвизе Виварини, а также Витторе Карпаччо [16, 216–217, 219].

с заглавной буквы, тогда как *alla moderna* и *all'antica* — с маленькой [87, 138v; 88, 260v; 89, 380]⁵⁸.

Конечно, сама по себе возможность другого прочтения источника вовсе не подразумевает неверности первого. Тем не менее, если согласиться с общепринятой интерпретацией, то весьма странными окажутся следующие моменты. Прежде всего, возникает вопрос, зачем все-таки Сансовино выделяет инструменты *alla greca* в отдельную категорию, ведь «античные» — это и древнегреческие, и древнеримские, а зачастую также египетские, библейские и даже арабские инструменты [119, 62–64, 290]. Подобная формулировка не только не соответствует, как мы видели, представлениям об античной музыке людей того времени, но противоречит элементарным законам логики (разумеется, мы не можем считать объяснением теорию Сильвы о «псевдогреческих» и «псевдоантичных» музыкальных инструментах). Далее, хотя в XVI веке и создавались инструменты, следовавшие с той или иной степенью точности античным образцам, все же вызывает большие сомнения возможность существования в то время коллекции, которую бы, помимо ренессансных, составляли только псевдоантичные инструменты, причем в «количестве весьма значительном». Наконец, маловероятным кажется также и то, чтобы подобная коллекция могла восхищать Сансовино и его современников, ибо очевидно, что автор трактата повествует об общеизвестных и всеми признанных достопримечательностях Венеции.

Следует все-таки учитывать, что инструментальная коллекция Манфредо Сетталы, с которой Шлоссер и Сильва сравнивают коллекцию Амади [92, 62; 94, 370–371], сформировалась в середине XVII века, когда всевозможные естественнонаучные эксперименты и изобретения получили уже широкое распространение и, что не менее важно, признание. Это и позволило создавать псевдоантичные и прочие «курьезные» инструменты — своего рода хитроумные «устройства», или «механизмы» — в невиданных прежде количествах. Алессандро Пиччинини, Франческо Габриелли (Скапино), Джованни Баттиста Дони, наконец, сам Сеттала — вот, очевидно, неполный перечень профессиональных музыкантов и любителей музыки, которые изобретали инструменты «на манер античных». Но даже в коллекции Сетталы, этого «миланского Архимеда», инструментов, подобных «кифаре, совмещенной с лирой» или флейтам-окаринам из клешней омаров, было отнюдь не много — и конечно, меньше, чем может показаться при чтении латинской версии каталога Паоло М. Терцаго. Например, инструмент, обозначенный в этом каталоге как *bijugata testudo eburnea* (букв.: «двухъяровая черепаха из слоновой кости»; абзац 34) [102, 288]), по мнению Сильвы, представлял собой «лиру из слоновой кости с характерным корпусом в виде черепахи, а также с дополнительным яром — у античной лиры оно всегда одно — для крепления струн» [94, 370]. В действительности же речь идет «всего-навсего» об архилютне, грушевидный корпус которой украшала отделка из слоновой кости. В эпоху

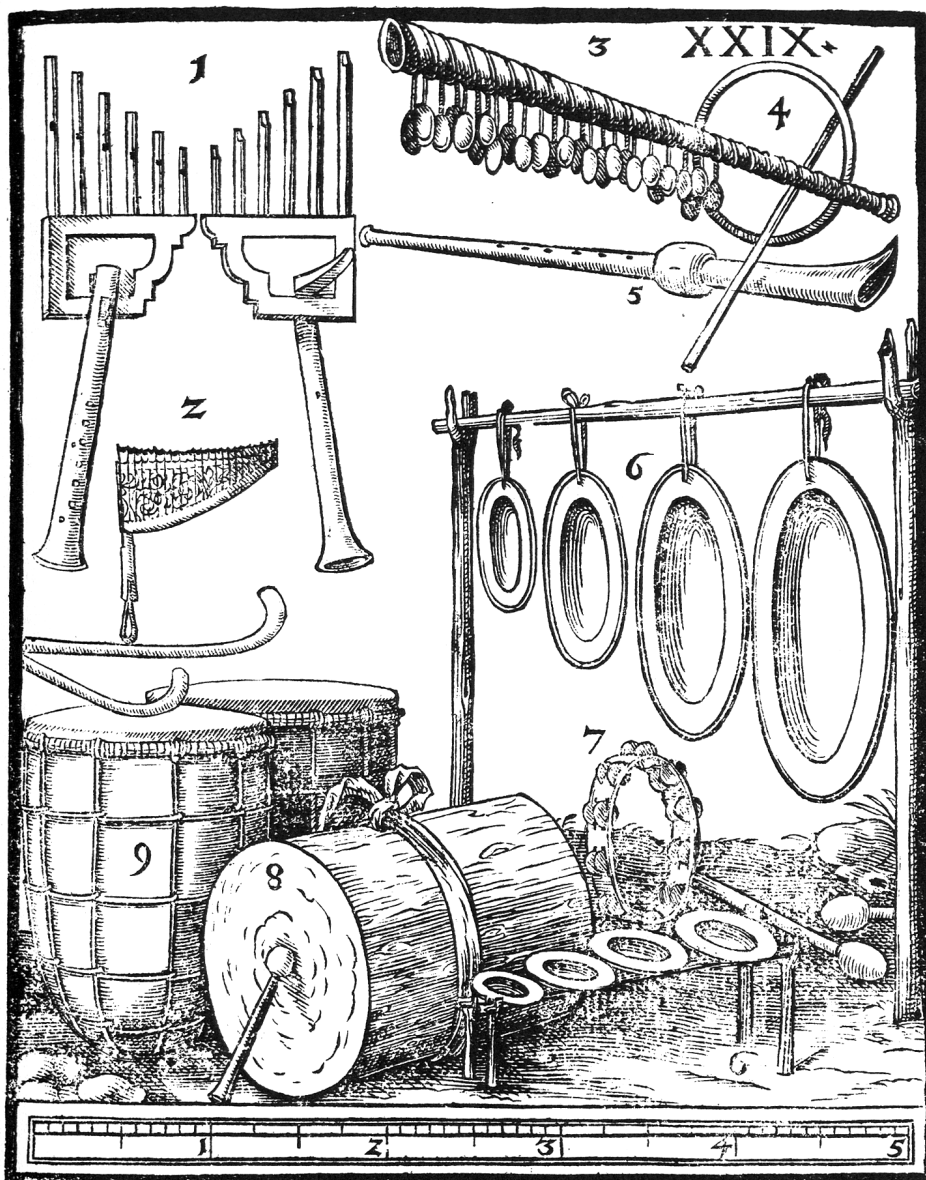
⁵⁸ Ср. в итальянском каталоге инструментов Сетталы: *due musette alla Francese* (два французских музетта), *due altre Lire alla Tedesca* (две других немецких [колесных] лиры), *un cembalo all'Africana* (африканский бубен [со звенящими подвесками]) и др. [103, 366, 367, 368 соответственно].

Возрождения и Барокко «черепахами», на латинский манер, нередко называли лютни и прочие струнные инструменты (см.: [4, 85, 86–87]), определение же *bijugata* указывает, по терминологии Мерсенна, на две колковых коробки [58, 9]. Не удивительно, что Пьетро Скарабелли, который, как и Терцаго, прекрасно ориентируется в терминологии Мерсенна, описывает данный инструмент в итальянской версии следующим образом: *un Liutto tiorbato, con l'utre, o corpo d'avorio con suono molto dolce* — «архилютня с животом, или с корпусом, из слоновой кости, звучащая очень нежно» [103, 366]. Заметим, что в латинском каталоге Терцаго упоминаются еще по меньшей мере три таких «двурядовых кифары» (абзацы 35 и 38) [102, 288].

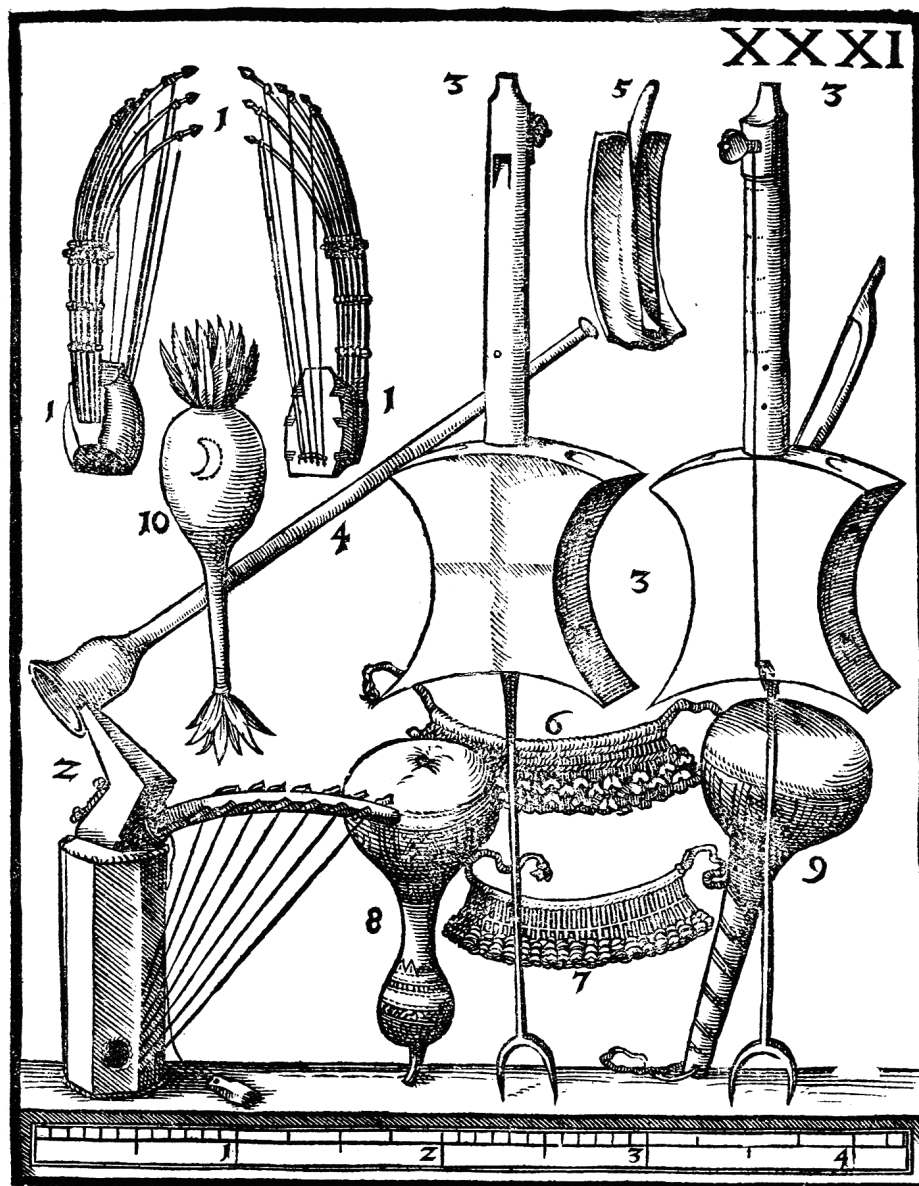
В отличие от псевдоантичных, вышедшие из употребления инструменты украшали многие позднеренессансные *studi di musica*, о чем свидетельствуют, в частности, рассмотренные выше описания коллекций Антонио Горетти и Альфонсо II д'Эсте. Что же касается греческих инструментов, то присутствие их в коллекции Амади также замечательно вписывается в контекст эпохи, когда начинает зарождаться интерес к инациональным культурам, в том числе и музыкальным. Так, согласно описи, сделанной после смерти короля Испании Филиппа II (1527–1598), в Мадридском дворце хранилось несколько китайских инструментов: девять «виол» (*biolones*) разного размера и один маленький «ребек» (*rabalcico*) [51, 113, 120–121]. В иллюстративном же приложении ко второму тому трактата М. Преториуса «Устройство музыки» (опубл. отдельно в 1620 году) приводятся гравюры самых разнообразных «чужеземных» инструментов — «индийских», «американских», «турецких», «арабских» и даже «московитских» (ил. 8 и 9)⁵⁹.

Греческие инструменты, однако, вряд ли воспринимались как заморские диковины. Неразрывно связанные с местами, удаленными от Венеции XVI века не только в пространстве, но и будто во времени, они занимали промежуточное положение между инструментами современными и античными, выступая в качестве своеобразного мостика из настоящего в прошлое. А потому присутствие в кабинете Амади греческих инструментов — не античных, но и не вполне современных — свидетельствует о живейшем интересе, который, должно быть, проявлял этот венецианский эрудит к античной

⁵⁹ Примечательно, что «варварские» и «индийские» инструменты упоминаются в названиях как основной, так и иллюстративной частей, составляющих второй том трактата «Устройство музыки» [78; 79]. Тем не менее, в конце главы 46 «Органографии...» Преториус заявляет, что не собирается подробно описывать «московитские», «турецкие» и прочие «чужеземные» инструменты — а равным образом крестьянские, нищенские и солдатские, — поскольку все они «не принадлежат, по сути, искусству Музыки» [78, 79]. Минимальные сведения об экзотических инструментах приводятся лишь непосредственно в подписях к гравюрам в иллюстративном приложении «Зрелище музыкальных инструментов...» [79, Col. XXIX, XXX и XXXI]. Отметим, что определения «индийские», «американские» и проч. носят весьма условный характер. Так, «американские» инструменты на таблицах XXIX и XXXI имеют, вероятно, латиноамериканское происхождение (ил. 8 и 9); «индийские инструменты, звучащие подобно арфам» (№ 1 и 2 на таблице XXXI; см. ил. 9), в действительности оказываются многоствольным музыкальным луком и дуговой арфой из центральной Африки [64, 292]. «Монохорд» же, или «дудка со струной» (№ 3 на таблице XXXI, ил. 9), представляет собой попытку изобразить арабский ребаб, звучание которого в самом деле напоминало духовые инструменты. Примечательно, что в средневековых арабских трактатах звуки ребаба классифицировались как «слитные» и ставились поэтому в один ряд со звуками духовых, а не струнных инструментов [9, 469].



Ил. 8. «Чужеземные» музыкальные инструменты в трактате М. Преториуса Syntagma musicum. Том II. Theatrum instrumentorum (1620), таблица XXIX.
1, 2. Дудки сатиров. 3. Американский рог или труба. 4. Кольцо, на котором американцы играют таким же образом, как мы на треугольнике. 5. Американский шалмей. 6. Тарелки, на которых американцы [играют] таким же образом, как у нас [принято играть] на колоколах. 7. Кольцо с бубенцами, которое они [американцы] подбрасывают вверх, а затем ловят и т. д. 8, 9. Американские барабаны [79].



Ил. 9. «Чужеземные» музыкальные инструменты в трактате М. Преториуса Syntagma musicum. Том II. Theatrum instrumentorum (1620), таблица XXXI.

1, 2. Индийские инструменты, звучащие подобно арфам. 3. Монохорд, сиречь дудка со струной, [расположенной] снизу, на которой играют смычком; используется у арабов. 4. Американская труба. 5. Китовый ус, [закрепленный] на двух сторонах глиняной дощечки. 6, 7. Пояса, используемые у американцев вместо бубенцов; [представляют собой] плодовые растения, соединенные вместе. 8, 9, 10. Индийские погремушки из растений, подобных тыкке [79].

музыке⁶⁰. Впрочем, коль скоро инструментальную коллекцию характеризует в данном фрагменте не сам Амади, а Сансовино, представляется столь же вероятным, что это автор трактата «Венеция, град благороднейший и несравненный» посчитал уместным и совершенно достаточным упомянуть в хвалебной главе о венецианских *studi di musica* только греческие — наиболее почтенные из всех «чужеземных» — инструменты.

* * *

Любопытно в этом отношении сопоставить фрагмент из трактата Сансовино с еще одним описанием коллекции Амади, которое обнаруживается в «Хронике семейств урожденных венецианских граждан», написанной уже в XVII веке. Так, повествуя в числе прочих известных представителей семейства Амади об отце Агостино, Франческо, анонимный автор сообщает следующее⁶¹:

[Франческо Амади] оставил потомкам богатейшую библиотеку, в которой, помимо самых разнообразных книг, драгоценных и редких, можно видеть труды Альберико Розате⁶² и все [сочинения по] Истории дожа Андреа Дандоло, аккуратно написанные его собственной рукой⁶³; также изрядное количество математических приборов; скульптуры превосходных мастеров, как древних, так и нынешних (*così antichi, come moderni*); много первостатейных картин

⁶⁰ Напомним, что Амади принадлежит утерянное, по всей видимости, сочинение «О музыкальных инструментах в игрищах или в жертвоприношениях» (см. примеч. 15), в котором, как явствует из названия, должны были описываться разнообразные музыкальные инструменты, использовавшиеся в древних религиозных культах у греков, римлян, а также, предположительно, иудеев. Ср. главы IV и VI в трактате Филиппо Бонанни «Гармонический кабинет, полный музыкальных инструментов, с подписями и разъяснениями» (1722): «Об использовании Музыкальных Инструментов в Жертвоприношениях и Празднествах Древних» (IV), «О Музыкале во всенародных Игрищах и Празднествах» (VI) [18, 17–20, 22–24].

⁶¹ *Cronaca di famiglie cittadine originarie venete*. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. Mss. It. VII., cod. 27 (=7761). По словам К. Гинзбурга, семейству Амади посвящены страницы с 7r по 17v [41, 128]. Фрагменты «Хроники...» опубликованы в: [27, 576–583]; частично перев. на англ.: [41, 123–125]. Сохранились также «Записки, оставленные Франческо Амади о своем семействе», которые впоследствии были продолжены разными авторами до середины XVIII века (*Memorie lasciate da Francesco Amadi della sua famiglia*. Venezia, Biblioteca del Museo Correr. Gradenigo Dolfin 56). К сожалению, нам пока не удалось ознакомиться с этим интереснейшим источником, в котором, несомненно, содержатся сведения и о музыкальном кабинете Агостино Амади.

⁶² Альберико да Розате (*Alberico da Rosate*), или Рошате (*Rosciate*; ок. 1290–1360), известный юрисконсульт, работавший в Бергамо; автор нескольких сочинений по юриспруденции, в том числе первого специального трактата о противоречиях местных правовых актов, или статутов, друг с другом и с юстинианским правом (*Quaestiones statutorum*). В историю же литературы Альберико вошел как автор перевода на латинский язык первого полного комментария к дантовской «Божественной комедии» (1328), который сочинил на вольгаре болонский грамматик Якопо делла Лана.

⁶³ Дандоло, Андреа (1306–1354), пятьдесят четвертый дож Венецианской республики (с 1343 г.); гуманист, близкий друг Франческо Петрарки, реформатор венецианского законодательства, а также автор двух работ, посвященных истории родного города — *Chronica brevis* («Хроника краткая», 1342) и *Chronica per extensum descripta* («Хроника, написанная подробно», 1352; сохранилось две книги из пяти).

Джованни Беллини, Тициана, Джорджоне, Порденоне, Рафаэля из Урбино, Микеланджело и прочих знаменитых живописцев; кроме того, множество древних (*antiche*) медалей: золотых, серебряных, медных; статуи, драгоценности, мраморы, вазы и прочие древности (*antichità*), каковые он усердно изучал и настолько хорошо разбирался [в подобных вещах], что прослыл наипервейшим антикваром Венеции, а потому все любители [искусства] приходили к нему за советом, целиком полагаясь на его суждение. Ко всему вышеназванному Агостино, сын его, присовокупил множество превосходных музыкальных инструментов, древних и нынешних, [принадлежавших] традициям разных народов (*molti eccellenti istrumenti musicali antichi e moderni, secondo il rito di varie nazioni*), и прочие редкости, и сформировал [таким образом] кабинет (*studio*), разделенный на множество комнат, настолько прекрасный, что тот мог соперничать с любым не только в Венеции, но и во всей Италии, отчего Кардинал Лотарингский, будучи в Венеции в 1560 году, пожелал его увидеть (перевед. по: [27, 580–581]).

В отличие от Сансовино, хроникер, таким образом, обходится без предположных конструкций *all'antica* и *alla moderna*, но использует в качестве определений «обычные» прилагательные *antichi* и *moderni*, что недвусмысленно свидетельствует об отсутствии в коллекции Амади инструментов-гибридов и, соответственно, подтверждает правильность нашей интерпретации источника. Греческие инструменты в этом фрагменте не упоминаются; хроникер, однако, считает необходимым сообщить, что «древние» и «нынешние» инструменты принадлежали «традициям разных народов». Можно предположить поэтому, что греческие инструменты соседствовали со всевозможными итальянскими (венецианскими, бергамасскими, неаполитанскими и проч.), а кроме того — с французскими, немецкими, испанскими и даже, вероятно, турецкими и арабскими. Кажется, что инструментов индийского или китайского происхождения в кабинете Амади все-таки не было, иначе и Сансовино, и анонимный хроникер не преминули бы сообщить о таких диковинах.

* * *

Итак, мы разобрались, что музыкальную коллекцию Амади составляли, согласно Сансовино, «современные», «греческие», а также некие «древние» инструменты, возникшие в более или менее отдаленном прошлом. Попытаемся теперь выяснить, что за инструменты скрываются в трактате «Венеция, град благороднейший и несравненный» под определением *all'antica*. Поскольку «Хроника семейств урожденных венецианских граждан» не содержит каких-либо дополнительных сведений по интересующему нас вопросу, проанализируем, как и в каком контексте Сансовино сообщает об инструментах *all'antica*.

Описанию музыкальных коллекций предшествуют главы о частных библиотечных собраниях, а также о собраниях антиков (*Studi d'Anticaglie*) — медалей, скульптур и проч., привезенных из Рима, Афин или Константинополя [87, 138r-v]. И как без сочинений античных авторов невозможно вообразить ни одной достойной библиотеки, так, вероятно, и античные музыкальные инструменты должны были послужить лучшим украшением музыкальных

кабинетов города Венеции. По-видимому, «орган Матьяша Корвина» еще не казался в то время достаточно старым, чтобы вовсе перестать использовать его в музыкальной практике — подобно органу «в форме улитки» из коллекции Альфонсо II д'Эсте. Тем не менее, трудно представить, чтобы в коллекциях Бальби, Сануто, Дзено, да и самого Амади отсутствовали инструменты, которые вслед за Пиччинини можно было бы назвать «древними». Если же Сансовино подразумевает под определением *all'antica* не только старинные, но и античные музыкальные инструменты (в современном смысле этого слова), то все как будто бы становится на свои места: именно античные инструменты делают кабинет Амади «единственным в своем роде», и именно поэтому автор трактата приберег его описание для эффектного завершения обзора венецианских коллекций. Равным образом и перечисляя виды хранившихся там инструментов, Сансовино последовательно переходит ко все более и более ценным — современные, греческие, «древние» (т. е. и старинные, и собственно античные).

Разумеется, нельзя исключать, что античные музыкальные инструменты существуют только на страницах трактата Сансовино, пожелавшего, например, польстить именитому венецианцу или упрочить музыкальную славу родного города. Возможно также, что определение *all'antica* занимает столь почетное место исключительно благодаря пиетету перед самим этим словом. Тем не менее, как уже было сказано выше, в Италии конца XVI века имелись все предпосылки для того, чтобы музыкальные инструменты, напоминающие своей формой античные, и в самом деле заслужили подобную репутацию.

Так, античными могли считаться инструменты, привезенные из мест, откуда, как правило, привозили подлинные античные рукописи и предметы искусства. Существенным их отличием от инструментов, названных в трактате «греческими», было то, что они изначально были куплены как античные. Напомним, что и на исходе столетия лиру да браччо полагали разве что чуть менее древней, чем собственно лиру — поэтому, например, струнный смычковый инструмент, известный в Византии, а затем и в Греции как *lúra*, легко могли принять за античный (в особенности если некие предприимчивые торговцы решили обогатиться, проведая о музыкальных увлечениях состоятельного венецианца). Равным образом античными могли считаться инструменты, изготовленные в подражание древнегреческим и древнеримским образцам в самой Италии, если обстоятельства их появления стерлись из людской памяти. Наиболее вероятным временем создания подобных инструментов представляется нам конец XV — начало XVI века.

Перечисленные виды инструментов относятся, согласно классификации Боттригари, к «неиспользуемым» (*non usati*) [20, 40]. Однако и в музыкальной практике позднего Возрождения и барокко встречались инструменты, которые могли представлять для коллекционеров известную ценность именно своей связью с античностью. Связь эта состояла в том, что некоторые из ренессансных инструментов возникли, как полагали, еще в глубокой древности и с тех пор почти не изменились. В каталоге инструментальной коллекции семейства Мантова Бенавидесов, составленном 12 сентября 1696 года

ее предпоследним хозяином Андреа Мантова Бенавидесом (1632–1711)⁶⁴, со- держится, например, следующая запись:

Тимпан, или Тамбурин, древний инструмент, использовавшийся в Триум- фах, в особенности [в триумфах] Вакха. Висит [в шкафу-витрине] под вышеу- помянутыми тромбонами (*Timpano seu Cimbalo anti[c]o Instrum[en]to usato nelli Trionfi: particolare[n]te di Bacco Appeso sotto li sud[it]ti Tromboni*)⁶⁵.

Совершенно очевидно, что автор говорит здесь не о возрасте тамбурина из своей коллекции (в противном случае это было бы каким-то образом отком- ментировано), но о древнейшем происхождении инструмента вообще, на что указывает также последующее упоминание о его отношении к вакхическому культу. Описание сводится, таким образом, к энциклопедической справке. Из сведений, касающихся непосредственно данного экспоната, сообщается только, где он располагался. И в этом, вероятно, нет ничего удивительного, поскольку для антиквара Андреа, равно как и для прежних владельцев кол- лекции, имело значение прежде всего то, что во времена античности суще- ствовал сходный или в точности такой же инструмент, именуемый, однако, тимпаном. Можно предположить поэтому, что благодаря своему почтенно- му предку тамбурин — единственный из ударных инструментов — и оказался среди ценнейших виол, лютен, флейт, органов и проч., хранившихся в *studio di musica* семейства Бенавидесов⁶⁶.

Аналогичным образом, вероятно, объясняется присутствие в коллекции эрцгерцога Фердинанда II Австрийского флейты Пана, упомянутой в конце

⁶⁴ Помимо музыкальных инструментов, в инвентарной описи, начатой в 1695 году, фигу- рируют произведения изобразительного искусства, а также предметы так называемой «на- туральной истории» — ракушки, минералы, рога животных и проч. Полностью инвентарная опись коллекции Мантова Бенавидесов опубликована в статье Ирэны Фаваретто [34, 65–153]. Каталог музыкальных инструментов вместе с переводом на английский язык см. также в весьма спорной статье Герхарда Штраднера [97, 98–103, 65–70 соответственно]. Начало коллекции по- ложил в первой половине XVI века Марко Мантова Бенавидес (1489–1582), известный юрист, более шестидесяти лет преподававший в Падуанском университете. Об истории коллекции: [34, 35–62; 35, 108–115; 97, 63–65; 105].

⁶⁵ Данный фрагмент см. в статьях Фаваретто и Штраднера [34, 152; 97, 69, 102 – англ. пере- вод и итал. оригинал соответственно]. Заметим, однако, что Штраднер по каким-то причинам меняет в переводе последней фразы единственное число на множественное: *they are stored hanging below the trombones*. На основании неверного перевода исследователь далее приходит к выводу, будто инструмент состоит из нескольких частей, и отождествляет его с двумя систра- ми из Венского Музея истории искусств (SAM 276 и 277; по каталогу Шлоссера — С. 288 и 289). При этом совершенно самостоятельные инструменты рассматриваются, фактически, как один: «пара систров» (*pair of sistra*) [ibid., 86, 90, 91]. Главный пафос статьи Штраднера заключается в том, чтобы идентифицировать в современных коллекциях инструменты, принадлежавшие ранее семейству Бенавидесов. И поскольку некоторые из них действительно хранятся в Вен- ском Музее истории искусств, Штраднер стремится во что бы то ни стало опознать в крат- ких и весьма неопределенных записях Андреа остальные инструменты данной коллекции. Соответственно, исследователя отнюдь не смущает им же самим отмеченная странность в именовании систра или «пары систров» как *timpano seu cimbalo* [ibid., 86], равно как и то, что инструмент этот принадлежал культуре Исиды, а не Вакха.

⁶⁶ См. также бубны без мембраны на интарсиях в *studioli* Федерико и Гвидобальдо да Мон- тельфетро (илл. 1 и 2а).

инвентарной описи 1596 года как *satiripfeifl* (букв. «дудка сатиров»)⁶⁷. В отличие от тамбурина, флейта Пана для профессиональной музыкальной практики Возрождения и барокко фактически не существовала, несмотря на то что в окрестностях Милана народные исполнители играли и до сих пор играют на одной из ее разновидностей, именуемой фирлинфё (*firlinfeu*). Как известно, инструмент этот распространен чуть ли не по всему миру⁶⁸, однако сходство *satiripfeifl* с фирлинфё свидетельствует, по всей видимости, о его североитальянском происхождении. В числе других «древнейших» инструментов назовем — помимо уже упоминавшихся лиры да браччо и цитры — волюнку, колесную лиру, альтобассо (ил. 10)⁶⁹, а также шалмей⁷⁰. Собственно, существование в профессиональной или фольклорной музыке подобных инструментов и вселяло в людей того времени уверенность, что возродить музыкальное искусство античности все-таки возможно.

* * *

Так получилось, что прилагательное *antico* используется в рассмотренных выше источниках в разных значениях. Пиччинини пишет о старинных музыкальных инструментах, тогда как Сансовино, вероятно, именуется *all'antica* инструменты и старинные, и собственно античные. С одной стороны, это обусловлено, разумеется, несхожестью самих инструментальных коллекций, с другой же — тем, что для композитора и лютниста музыкальное искусство недавнего прошлого имеет ничуть не меньшую ценность, чем музыкальное искусство античности, тогда как для венецианского ученого, лишь опосредованно связанного с музыкой, существенным представляется древнейшее происхождение инструментов.

В любом случае, прилагательное *antico* многозначно, и независимо от того, какой смысл вкладывали в него оба автора, краткие описания музыкальных

⁶⁷ О том, что речь идет именно о флейте Пана, свидетельствует запись в каталоге 1621 года: *mehr ain stuckh von 29 pfeiffen* («еще вещица из 29 дудочек»), равно как и то, что инструмент этот сохранился и находится сейчас в Венском музее истории искусств вместе со многими другими инструментами, составлявшими некогда коллекцию эрцгерцога Фердинанда [92, 95].

⁶⁸ См., в частности, инструмент № 1 на таблице ХХІХ в трактате Преториуса «Устройство музыки» (ил. 8) [79].

⁶⁹ Альтобассо (*altobasso*) — венецианская разновидность так называемого гасконского тамбурина, струнного инструмента типа ударной цитры, который использовался как аккомпанирующий в паре с малой продольной флейтой [9, 146]. Царлино упоминает альтобассо в трактате «Наставления в гармонии» вместе с другими «древнейшими» (*antichissimi*) инструментами — волюнкой и колесной лирой, — указывая на сходство их звучания с прославленным античным пением в сопровождении кифары или лиры, которое, по мнению теоретика, представляло собой не что иное, как развертывание мелодии на фоне непрерывно дрящейся «гармонии» струн, настроенных через октаву, квинту и кварту [119, 290–291].

⁷⁰ См., в частности, диалог Винченцо Галилеи, согласно которому, чем позднее возникали музыкальные инструменты, тем, как правило, сложнее они становились и тем труднее было на них играть [37, 146; англ. перевод: 38, 366]. Новейшими, таким образом, оказываются корнет и тромбон [ibid.], за ними следует поперечая флейта, еще раньше появилась продольная [37, 146; 38, 365]. Самым же древним из духовых инструментов, от которого, собственно, и произошли все остальные, Галилеи считает шалмей (*piffero*), известный во времена античности под названиями авлос и тибия [37, 146, 145; 38, 365, 363].



Ил. 10. Альтобассо с корпусом, стилизованным под лиру.
Фрески (фрагмент). Джованни и Алессандро Альберти (1587).
Саббьонета, Галерея древних (*Galleria degl'Antichi*)

кабинетов, в особенности взятые вне контекста, таят в себе возможность все новых и новых интерпретаций. Вряд ли современники Сансовино могли сравняться в «неординарности» трактовок с Ю. фон Шлоссером, Э. Винтерницем или Р. Сильвой, однако не вызывает сомнений, что некоторые из многочисленных читателей трактата «Венеция, град благороднейший и несравненный» (выдержавшего, напомним, два переиздания) понимали текст таким образом, будто автор повествует об античных музыкальных инструментах, тогда как другие, более осведомленные в вопросах музыки, полагали, что речь идет об инструментах старинных. Также и те, кто обращался к сборнику Пиччинини, должно быть, по-разному, трактовали хвалы в адрес коллекции Горетти. Рассмотренные нами свидетельства творили или, скорее, поддерживали в сознании людей эпохи Барокко, а также последующих эпох миф о существовании в коллекциях итальянских патрициев подлинных музыкальных инструментов, сохранившихся со времен античности⁷¹. И насколько подобные мифы отвечали надеждам и чаяниям всех, интересовавшихся возрождением античной музыки, свидетельствует то, что сомнения, например, в подлинности первой пифийской оды Пиндара «Золотая лира», сочиненной самим Афанасием Кирхером и опубликованной в его трактате «Универсальная музургия», возникли только в конце XIX века⁷².

Использованная литература:

1. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / под ред. А. Г. Габричевского: в 5 т. М.: Астрель, АСТ, 2001. Т. I. 560 с.; Т. II. 736 с.
2. *Вирдунг С.* Трактат о музыке (1511 г.) / пер. и коммент. М. Толстобровой. СПб.: Earlymusic, 2004. 147 с.
3. *Данилова И. Е.* Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М.: Искусство, 1991. 294 с.
4. *Литвинова Ю. А.* «Античные» музыкальные инструменты в интермедиях на свадьбу Козимо I де Медичи и Элеоноры Толедской (1539) // Научный вестник Московской консерватории. 2011. №2. С. 66–102.
5. *Литвинова Ю. А.* «Античные» музыкальные инструменты в коллекциях конца XVI—начала XVII века // Историческая память в культуре эпохи Возрождения / отв. ред. Л. М. Брагина; Науч. совет РАН «История мировой культуры». М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. С. 318–332. (Культура Возрождения).
6. *Литвинова Ю. А.* Гуманистическая концепция интермедий 1518 года: музыка и магия // Старинная музыка. 2009. №3 (45). С. 13–16.
7. *Литвинова Ю. А.* Из истории ренессансных интермедий. «Флорентийский май» // Старинная музыка. 2003. №1 (19). С. 21–32.
8. *Насонов Р. А.* «Ода Пиндара» Афанасия Кирхера: научная достоверность и историческое сознание // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2008. С. 124–137.
9. Музыкальные инструменты: энциклопедия / под ред. М. В. Есиповой. М.: Дека-ВС, 2008. 786 с.

⁷¹ Так, Габриэле д'Аннунцио, парафразируя главу о музыкальных кабинетах в романе «Пламя» (1900), называет Агостино Амади счастливым обладателем «настоящей греческой лиры — огромного семиструнника с острова Лесбос, богато изукрашенного слоновой костью и золотом» [30, 501].

⁷² О полемике относительно подлинности оды Пиндара «Золотая лира» см.: [8].

10. [Amadi, Agostino]. Discorso dell'acquistar merito. In Venetia: appresso Pietro de'Franceschi, 1574. [12] c.
11. [Amadi, Agostino]. Discorso di Agostino Amadi della preparatione al Sacrosanto Giubileo del presente anno Santo. In Venetia: appresso Pietro de' Franceschi, 1575. [24] c.
12. Barbieri P. Enharmonic instruments and music 1470–1900: revised and translated studies. Latina: Il levante, 2008. XII, 616 p. + 1 CD. (Tastata: studi e documenti TAS; 2).
13. Barbieri P. Musiche e strumenti "alla greca" nel seicento italiano // Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 12–15 dicembre 2007 / a cura di Francesco Luisi. 3 tomi. T. I. Roma: Torre d'Orfeo, 2009. P. 349–364. (Miscellanea musicologica; 8).
14. Battisti E. Piero della Francesca / nuova edizione riveduta e aggiornata con il coordinamento scientifico di Marisa Dalai Emiliani. 2 v. Milano: Electa, 1992. 687 p. compless.
15. Bär F. P. Museum oder Wunderkammer? Die Musikinstrumentensammlung Manfredo Settala im Mailand des 17. Jahrhunderts // Für Aug' und Ohr: Musik in Kunst- und Wunderkammern: Kunsthistorisches Museum, Schloß Ambras, 7. Juli bis 31. Oktober 1999 / hrsg. von Wilfried Seipel. Wien: Kunsthistorisches Museum; Milano: Skira, 1999. S. 59–71.
16. Bättschmann O. Giovanni Bellini. L.: Reaktion books, 2008. 256 p.
17. Bellosi L. Buffalmacco e il Trionfo della Morte. Torino: Einaudi, 1974. XXVI, 138 p., 66 c. di tav. (Saggi; 522).
18. [Bonanni, Filippo]. Gabinetto armonico Pieno d'Istromenti sonori indicati, e spiegati dal padre Filippo Bonanni della Compagnia di Giesù offerto al Santo Re David. In Roma: nella stamperia di Giorgio Placho, intagliatore, e gettatore de' caratteri a S. Marco, 1722. [14], 170, [2], 171–177, [1] p.
19. [Borsetti, Andrea]. Supplemento al Compendio Historico del signor D. Marc'Antonio Guarini Ferrarese opera di monsignor Andrea Borsetti Ferranti protonotario apostolico in cui si contiene l'origine, & accrescimento delle chiese di Ferrara, sino all'anno 1670 con altre degne memorie. In Ferrara: per Giulio Bolzoni Giglio, stampator episcopale, 1670. [8], 284 p.
20. Bottrigari E. Il desiderio, ouero De' concerti di varij strumenti musicali. Dialogo del m. ill. sig. cavaliere Hercole Bottrigari. Bologna: appresso Gioambattista Bellagamba, 1599. [16], 51, [1] p.
21. Boydell B. R. Cornamusa (II) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2nd ed.: in 29 Vols. Vol. VI. L.: Macmillan, 2001. P. 473.
22. Boydell B. R. Crumhorn // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2nd ed.: in 29 Vols. Vol. VI. L.: Macmillan, 2001. P. 739–743.
23. Brown C. M. & Lorenzoni A. M. Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: documents for the history of art and culture in Renaissance Mantua. Genève: Droz, 1982. 258 p. (Travaux d'humanisme et Renaissance; 189).
24. [Castiglione, Sabba]. Ricordi ovvero ammaestramenti di monsignor Sabba Castiglione Cavalier Gerosolimitano, ne quali con prudenti, e Christiani discorsi si ragiona di tutte le materie honorate, che si ricercano a un vero gentil'huomo. In Milano: appresso di Giouann'Antonio de gli Antonij, 1559. 298 [в действит. 296], [3] c.
25. Cavicchi C. La musica nello studiolo di Leonello d'Este // Prospettive di iconografia musicale / a cura di Nicoletta Guidobaldi. Milano: Mimesis, 2007. P. 129–152.
26. Cervelli L. Dal rinascimentale «Studio di musica» al moderno museo degli strumenti musicali // Quadrivium. Vol. XIX. Fasc. 2. 1978. P. 75–103.
27. Cicogna E. A. Delle iscrizioni veneziane / raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna di Venezia. 6 vol. Vol. VI. Venezia: presso la Tipografia Andreola, 1853. 943 p.
28. [Cini, Giovanbattista]. Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell'Illustrissimo ed Eccellentissimo don Francesco de' Medici principe di Firenze e di Siena e della serenissima regina Giovanna d'Austria [1565] // Vasari G. Le opere / con nuove note e commenti di Gaetano Milanesi. 9 vol. Vol. VIII. I ragionamenti e le lettere edite e inedite di Giorgio Vasari, e la Descrizione dell'apparato per le nozze del principe Francesco De' Medici, d'Anonimo. Firenze: Sansoni, 1882. P. 519–622.

29. *Cristoforetti O.* [Introduzione] // Alessandro Piccinini, Leonardo Maria Piccinini. Intavolatura di liuto, et di chitarrone. 2 v. Vol. I. Alessandro Piccinini. Intavolatura di liuto et di chitarrone: libro primo. Bologna 1623. Firenze: S.P.E.S., 1983. P. [1]–[11]. (Archivum musicum. Collana di testi rari; 50).
30. *D'Annunzio G.* Il fuoco. Milano: Fratelli Treves, 1900. 560 p.
31. *De Salvo S. Goretti, Antonio* // Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-amadi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-amadi_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 29.11.2012)
32. *Durante E. & Martellotti A.* Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este. Firenze: S.P.E.S., 1979. 267 p. (Archivum musicum. Collana di studi; A).
33. *Fabbri P.* Collezioni e strumenti musicali dall'Italia: due frammenti per la biografia monteverdiana // 'In Teutschland noch gantz ohnbekandt': Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum / hrsg. von M. Engelhardt. Frankfurt am Main: P. Lang, 1996. P. 256–81. (Perspektiven der Opernforschung; 3).
34. *Favaretto I.* Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides 1695 // Bollettino del Museo Civico di Padova. Vol. LXI. 1972. P. 35–164.
35. *Favaretto I.* Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della serenissima. Roma: L'erma di Bretschneider, 1990. 399 p. (Studia archeologica; 55).
36. *Ferrari P.* Una collezione di strumenti musicali verso la fine del Cinquecento: lo studio di musica di Luigi Balbi // Liuteria musica e cultura: organo ufficiale dell' Associazione liutaria Italiana. 1993. P. 15–21.
37. [*Galilei, Vincenzo*]. Dialogo di Vincentio Galilei nobile Fiorentino della Musica Antica et Della Moderna. In Firenze: nella stamperia di Giorgio Maescotti, 1581 / Facs.: N. Y.: Broude Brothers, 1967. [4], 149, [11] p. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, ser. 2, No. 20).
38. *Galilei V.* Dialogue on Ancient and Modern Music / translated, with Introduction and Notes, by Claude V. Palisca. New Haven & London: Yale university Press, 2003. LXIX, 390 p.
39. *Garboli C.* Gabrielli (o Gabbrielli) // Enciclopedia dello spettacolo. 11 vol. Vol. V. Fan-Guard / fondata da Silvio D'Amico. Roma: Le Maschere, 1958. Coll. 804–805.
40. Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia. Roma. Lunedì. 5 Ottobre. Anno 1874. Num. 237. 4 p.
41. *Ginzburg C.* Indagini su Piero: il Battesimo, il Ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino; con l'aggiunta di quattro appendici. Torino: G. Einaudi, 2001. XXXII, 172 p., [41] c. di tav. ill. (Biblioteca Einaudi; 115).
42. *Haraszty E.* A propos de l'orgue de Mathias Corvin du Musée Correr à Venise. L'Orgue. 21 (1940). P. 7–17.
43. *Heyde H.* Zoomorphic and theatrical musical instruments in the late Italian Renaissance and Baroque eras // Marvels of sound and beauty: Italian baroque musical instruments / ed. by Franca Falletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi-Rognoni. Firenze: Giunti, 2007. P. 81–93.
44. *Hopfner R.* Meisterwerke der Sammlung alter Musikinstrumente. Wien: Kunsthistorische Museum, 2010. 175 p. (Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum; 1).
45. *Kartomi M. J.* On concepts and classifications of musical instruments. Chicago; L.: Chicago University press, 1990. XIX, 329 p.
46. *Kinsky G.* Alessandro Piccinini und sein Arciliuto // Acta Musicologica. Vol. X, Fasc. 3. Jul. — Sep. 1938. P. 103–118.
47. [*Kircher, Athanasius*]. 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 Universa Natura vires effectusque, uti nova, ita peregrina variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, cum in omnipoenè facultate, cum potissimum in Philologia, Mathematica, Physica, Mechanica, Medicina, Politica,

- Metaphysicà, Theologià, aperiuntur & demonstrantur. 2 t. Tomus I. Romae: ex typographia haeredeum Francisci Corbelletti, 1650. [20], 690 [i.e. 692] p.
48. *Kirnbauer M.* Triflauto // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2nd ed.: in 29 Vols. Vol. XXV. L.: Macmillan, 2001. P. 734.
 49. *Libin L., Myers A., Lambert B., Rice A.R.* Instruments, collections of // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2nd ed.: in 29 Vols. Vol. XII. L.: Macmillan, 2001. P. 428–468.
 50. *Lucchi P.* Un trattato di crittografia del Cinquecento: le *Zifre* di Agostino Amaldi fra cultura umanistica e cultura dell'abbaco // *Matematica e Cultura 2004* / a cura di M. Emmer. Milano: Springer, 2004. P. 39–49.
 51. *McLeish M.* An Inventory of Musical Instruments at the Royal Palace, Madrid, in 1602 // The Galpin Society Journal. Vol. 21. Mar. 1968. P. 108–128.
 52. *Malvezzi C.* Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo Don Ferdinando Medici, e madama Christiana di Loreno, gran duchi di Toscana. 14 parti. Parte IX. Venezia: Giacomo Vincenti, 1591. 23 p.
 53. *Marcuse S.* Musical instruments: A comprehensive dictionary. N. Y.: W. W. Norton & Co., 1975. XII, 608 p. (The Norton library; № 758).
 54. *Marvels of sound and beauty: italian baroque musical instruments* / ed. by Franca Falletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi-Rognoni. Firenze: Giunti, 2007. 255 p.
 55. *Mathiesen T. J.* Apollo's lyre: Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages. Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 1999. XV, 806 p. (Publications of the Center for the History of Music Theory and Literature; 2).
 56. *Megale T.* Gabrielli, Francesco, detto Scapino o Scappino // *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/gabrielli-francesco-detto-scapino-o-scapino_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gabrielli-francesco-detto-scapino-o-scapino_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 29.11.2012).
 57. *Mei G.* Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi / a study with annotated texts by Claude V. Palisca. [S. 1.]: American Institute of musicology, 1960. XI, 213 p. (Musicological studies & documents; 3).
 58. [*Mersenne, Marin*]. Harmonicorum instrumentorum [libri IV] // *Harmonicorum libri XII*. In quibus agitur de sonorum natura, causis, et effectibus: de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositione, orbisque totius harmonicis instrumentis. Authore F. M. Mersenne. Editio aucta. Lutetiae Parisiorum: sumptibus Guillelmi Baudry, via Iacobaea, prope collegium Plessaeum, 1648. 168 p.
 59. *Meucci R.* Alessandro Piccinini e il suo arciliuto // *Recercare*. Vol. XXI (2009). P. 111–133.
 60. *Meucci R.* Da 'chitarra italiana' a 'chitarrone: una nuova interpretazione // *Enrico Radesca di Foggia e il suo tempo: atti del Convegno di studi, Foggia, 7–8 aprile 2000* / a cura di Francesca Seller. Lucca: Libreria musicale italiana, 2001. P. 37–57. (Strumenti della ricerca musicale; 5).
 61. *Meucci R.* Il perduto codice di Andrea Naccheri (1540ca.) // *Et facciam dolci canti: studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65. compleanno* / a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdrone, Annunziato Pugliese. 2 vol. Vol. I. Lucca: Libreria musicale italiana, 2003. P. 439–457.
 62. *Meucci R.* Musical instrument collections in Renaissance and baroque Italy // *Marvels of sound and beauty: italian baroque musical instruments* / ed. by Franca Falletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi-Rognoni. Firenze: Giunti, 2007. P. 29–47.
 63. *Meucci R. und Stradner G.* Musikinstrumente der Renaissance in den Aufzeichnungen von Giovanni Filoteo Achillini, Bologna, um 1510 // *Für Aug' und Ohr: Musik in Kunst- und Wunderkammern: Kunsthistorisches Museum, Schloß Ambras, 7. Juli bis 31. Oktober 1999* / hrsg. von Wilfried Seipel. Wien: Kunsthistorisches Museum; Milano: Skira, 1999. P. 45–57.
 64. *Meyer A.* Am Klang den Harfen gleich. Frühe Beschreibungen afrikanischer Musikinstrumente // *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert* / hrsg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2006. S. 290–301. (Theatrum Scientiarum; 2).

65. *Müntz E.* Les collections des Médecis au XVe siècle: Le Musée, La Bibliothèque, Le Mobilier (appendice aux précurseurs de la Renaissance). Paris, Londres: Librairie de l'art, 1888. 111 p.
66. Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna: guida al percorso espositivo / a cura di Lorenzo Bianconi e Paolo Isotta. Secondo edizione riveduta e corretta. Bologna: Comune, 2006. 207 p.
67. *Newcomb A. Goretto, Antonio de'* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2nd ed.: in 29 Vols. Vol. X. L.: Macmillan, 2001. P. 162–163.
68. *Newcomb A.* The madrigal at Ferrara: 1579–1597. 2 vols. Vol. I. Princeton (N. J.): Princeton University press, 1980. X, 303 p. (Princeton studies in music; 7).
69. *Page P.* Biblical Instruments in Medieval Manuscript Illustration // Early Music. Vol. 5. №3. (Jul. 1977). P. 299–309.
70. Palazzo Medici Riccardi. Libro d'inventario. 1492/1512. Firenze, Archivio di Stato, Mediceo avanti il Principato 165. 119 c. URL: <http://www.memofonte.it/ricerche/collezionismo-mediceo-inventari.html> (дата обращения: 29.11.2012)
71. *Palisca C.V.* Scientific Empiricism in Musical Thought [1961] // *Palisca C.V.* Studies in the history of Italian music and music theory. Oxford: Clarendon press, 1994. P. 200–235.
72. *Palisca C.V.* The Artusi-Monteverdi Controversy // Studies in the history of Italian music and music theory. Oxford: Clarendon press, 1994. P. 54–87.
73. *Pasquale M. di & Montanari G.* Per una storia degli strumenti musicali del Principato di Toscana // La musica e i suoi strumenti. Vol. I. La collezione granducale del Conservatorio Cherubini / a cura di F. Falletti, R. Meucci, G. Rossi Rognoni. Firenze: Giunto, 2001. P. 68–95.
74. *Petrucci F.* Castiglione, Sabba (da) // Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/sabba-castiglione_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/sabba-castiglione_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 29.11.2012).
75. [*Piccinini, Alessandro*]. A gli studiosi // Di Alessandro Piccinini bolognese Intavolatura di Liuto et di Chitarrone Libro Primo, nel quale si contengono dell'uno et dell'altro strumento Arie, Balletti, Correnti, Gagliarde, Canzoni, et Ricercate musicali et altre a dui e tre Luiti concertati insieme. Et una inscriptione d'avvertimenti, che insegnano la maniera, & il modo di ben sonare con facilità i sudetti Stromenti. Bologna: heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623. P. 1–8.
76. [*Picinelli, Filippo*]. Ateneo dei letterati milanesi, adunati dall'abate don Filippo Picinelli milanese nei Canonici Regolari Lateranensi Teologo, Interprete di Sacra Scrittura e predicatore & c. In Milano: nella stampa di Francesco Vigone, 1670. [28], 520, [20] p.
77. *Poulton D. & Alcalde A. C.* Vihuela // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2nd ed.: in 29 Vols. Vol. XXVI. L.: Macmillan, 2001. P. 605–609.
78. [*Praetorius, Michael*]. Syntagmatis musici tomus Secundus. De Organographia. Darinnen Aller Musicalischen Alten vnd Newen, sowol Außländischen, Barbarischen, Bawrischen und unbekandten, als Einheimischen, Kunstreichen, Lieblichen und bekandten Instrumenten Nomenclatur, Intonation unnd Eigenschafft, sampt deroselben Justen Abriß vnd eigentlicher Abconterfeyung; Dann auch Der Alten und Newen Orgeln gewisse Beschreibung, Manual- unnd Pedalclavier, Blaßbälge, Disposition und mancherley Art Stimmen, auch wie die Regahl und Clavicymbel, rein und leicht zu stim[m]en und waß in oberlieferung einer Orgeln in acht zu nehmen sampt angehegtem außführlichem Register befindlichen: Nicht allein Organisten, Instrumentisten, Orgel- und Instrumentenmachern, sampt allen des Muisis zugethanen ganz nützlich und nötig, sondern auch Philosophis, Philogis und Historicus sehr lustig und anmutig zu lesen. Nebenst einem außführlichem Register. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619. [14] Bl., 236 S.
79. [*Praetorius, Michael*]. Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia Michaëlis Praetorii C. Darinnen Eigentliche Abriß und Abconterfeyung, fast aller derer Musicalischen Instrumenten, so itziger zeit in Welschland, Engeland, Teutschland und andern Ortern ublich und vorhanden seyn: Wie dann auch etlicher der Alten, und Indianischen Instrumenten, recht und just nach

- dem Maßstabe abgerissen und abgetheilet. Wolffenbüttel: [Elias Holwein], 1620. [1] Bl, XLII Instrumenten-Tafeln, [2] Bl.
80. *Preto P.* Contarini, Francesco // Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/contarini-francesco_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/contarini-francesco_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 29.11.2012).
 81. *Preto P.* I servizi segreti di Venezia: spionaggio e controspionaggio ai tempi della Serenissima. Milano: Il Saggiatore, 2010. 638 p.
 82. *Prizer W. F.* Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, «Master Instrument-Maker» // Early Music History. Vol. 2. 1982. P. 87–127.
 83. *Puglisi F.* Signor Settala's «armonia di flauti» // Early Music. Vol. 9. №3. Wind Issue. (Jul. 1981). P. 320–324.
 84. *Ripin E. M. & Wraight D.* Dulce Melos // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2nd ed.: in 29 Vols. Vol. VII. L.: Macmillan, 2001. P. 676–677.
 85. [Rossi B. de']. Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Loreno, Gran Duchi di Toscana. In Firenze: per Anton Padovani, 1589. [4], 72 p.
 86. *Sacchetti F.* Il trecentonovelle / a cura di Valerio Marucci. Roma: Salerno, 1996. XLIV, 901 p. (I novellieri italiani; 6).
 87. [Sansovino F.]. Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino. Nella quale si contengono tutte le Guerre passate, con l'Attioni Illustri di molti Senatori. Le Vite de i Principi, & gli Scrittori Veneti del tempo loro. Le Chiese, Fabriche, Edifici, & Palazzi publichi, & privati. Le Leggi, gli Ordini, & gli Usi antichi & moderni, con altre cose appresso Notabili, & degne di Memoria. In Venetia: appresso Iacomo Sansovino, 1581 (Stampata in Venetia: appresso Domenico Farri, 1581). [4], 286 [i. e. 278], 38, [34] c.
 88. [Sansovino F.]. Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in XIII libri da M. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M. R. D. Giovanni Stringa, Canonico della Chiesa Ducale di S. Marco. Nella quale si contengono tutte le cose, così Antiche, come Moderne, che nell'ottava facciata di questo foglio si leggono. All'Illustriss. et Reverendiss. Mons. Arcivescovo di Salzburgo, & c. Con sette Tavole copiosissime, & Privilegio. In Venetia: presso Altobello Salicato. 1604. [40], 432, 39, [1] c.
 89. [Sansovino F.]. Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino. Nella quale si contengono tutte le Guerre passate, con l'Attioni Illustri di molti Senatori. Le Vite de i Principi, & gli Scrittori Veneti del tempo loro. Le Chiese, Fabriche, Edifici, & Palazzi publichi, & privati. Le Leggi, gli Ordini, & gli Usi antichi & moderni, con altre cose appresso Notabili, & degne di Memoria. Con aggiunta di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse dall'Anno 1580 sino al presente 1663. Da d. Giustiniano Martinioni primo prete titolato in SS. Apostoli. Dove vi sono poste quelle del Stringa; servato però l'ordine del med. Sansovino. Con tavole copiosissime. In Venetia: appresso Stefano Curti, 1663. [16], 754 [i.e. 760], 86, [10], 24, [72] p.
 90. Santa Maria dei Miracoli a Venezia: la storia, la fabbrica, i restauri / a cura di Mario Piana e Wolfgang Wolters. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, stampa 2003. XVI, 412 p. (Monumenta veneta; 2).
 91. *Scattolin P. P.* Piccinini // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2nd ed.: in 29 Vols. Vol. XIX. L.: Macmillan, 2001. P. 707–708.
 92. *Schlosser J.* Die Sammlung alter Musikinstrumente: Beschreibendes Verzeichnis. Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1920. 143 S., [56] Taf. (Kunsthistorisches Museum in Wien. Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe; Bd. 3).
 93. *Silva R.* Antichi organi lucchesi. Lucca: M. Pacini Fazzi, 1986. 125 p.
 94. *Silva R.* Strumenti musicali “alla greca e all'antica” nel Rinascimento // Memoria dell'antico nell'arte italiana / a cura di Salvatore Settis. 3 vol. Vol. I: L'uso dei classici. Torino: Einaudi, 1984. P. 361–372, [4] c.

95. *Solerti A.* Le origini del melodramma: testimonianze dei contemporanei / raccolte da Angelo Solerti. Torino: Fratelli Bocca, 1903. VI, 262 p. (Piccola biblioteca di scienze moderne; 70).
96. *Sorensen L.* Schlosser, Ritter Julius von / Dictionary of Art Historians. URL: <http://www.dictionarofarthistorians.org/schlosserj.htm> (дата обращения: 29.11.2012).
97. *Stradner G.* Musical Instruments in an Inventory by Andrea Mantova Benavides, Padua 1696 // The Galpin Society Journal. Vol. 55. 2002. P. 63–65.
98. *Straeten E. V.* La musique aux Pays-Bas avant le XIX siècle: documents inédits et annotés: compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers, opéras, motets, airs nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits, etc. 6 vol. Vol. VI. Les musiciens néerlandais en Italie. Bruxelles: G.-A. van Trigt, 1882. XII, 597 p.
99. Strumenti musicali europei del Museo civico medievale di Bologna / a cura di John Henry van der Meer; con Appendici dei fondi strumentali delle Collezioni comunali d'arte, del Museo Davia Bargellini e del Civico museo bibliografico musicale. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1993. 307 p.
100. [*Superbi, Agostino*]. Apparato de gli huomini illustri della città di Ferrara, i quali nelle Lettere, & in altre nobili Virtù fiorirono. Diviso in tre parti. Di F. Agostino Superbi da Ferrara, Theologo, e Predicatore de' Minori Conventuali. Con le Tavole delli Personaggi nominati. Opera quarta. In Ferrara: per Francesco Suzzi, 1620. [24], 135, [1] p.
101. *Tassini G.* Amai (Calle dei) // Curiosità veneziane, ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia. 4 ed. Venezia: Alzetta e Merlo editori, 1887. URL: <http://venicexplorer.net/tradizione/topos/index.html> (дата обращения: 29.11.2012).
102. [*Terzago P. M.*]. Musæum Septalianum Manfredi Septalæ patritii Mediolanensis industrioso labore constructum; Pauli Mariæ Terzagi Mediolanensis physici collegiati geniali laconismo descriptum; politoris literaturæ professoribus erudita humanitate adapertum: cum Logocentronibus, siuè Centonibus eiusdem Terzagi de natura Crystalli, Coraliij, Testaceorum, Montanorum, & Lapidificatorum, Achatis, Succini, Ambari, & Magnetis. Dertonæ: Typis Filiorum qd. Elisei Violæ, 1664. [8], 324, [4] p.
103. [*Terzago P. M.*]. Museo ò Galeria adunata dal sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese. Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Coll. Paolo Maria Terzago et hora in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli. Dott. Fis. di Voghera. E dal medemo accresciuta. In Tortona: per li Figliuoli del qd. Eliseo Viola, 1666. [12], 408 p.
104. *Todini G.* Amadi, Francesco // Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-goretti_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-goretti_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 29.11.2012).
105. *Tomasi F. & Zendri C.* Mantova Benavides, Marco // Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-mantova-benavides_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-mantova-benavides_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 29.11.2012).
106. *Trichet P.* Traité des instruments de musique (vers 1640) / publié avec une introduction et des notes par François Lesure. Neuilly-sur-Seine: Société de musique d'autrefois, 1957. 191 p.
107. *Tyler J.* The mandore in the 16th and 17th centuries // Early Music. Vol. 9. Issue 1 (Jan., 1981; Plucked-String Issue 1). P. 22–31.
108. *Varchi B.* Storia fiorentina / edizione critica a cura di Antonio Sorella; presentazione di Paolo Trovato. 2 vol. Pescara: Libreria dell'Università Editrice, 1995. 1009 p. compless.
109. *Vasari G.* Le opere / con nuove note e commenti di Gaetano Milanese. 9 vol. Vol. I. Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori / con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese. Firenze: Sansoni, 1878. VIII, 698 p.; Vol. II. Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori / con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese. Firenze: Sansoni, 1878. VIII, 692 p.
110. *Vicentino N.* L' Antica musica ridotta alla moderna prattica con la dichiarazione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale

- si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali. Roma: appresso Antonio Barre, 1555. 146, [6] c.
111. [*Virdung S.*] Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus Virdung, Priester von Amberg verdruckt, um alles Gesang aus den Noten in die Tabulaturen dieser benannten dreye Instrumente der Orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen kürzlich gemacht. Basel: [Sebastian Virdung?], 1511. [56] c.
112. Vocabolario degli Accademici della Crusca, con tre indici delle voci, locuzioni, proverbi Latini, e Greci, posti per entro l'Opera. Con privilegio del Sommo Pontefice, del Re Cattolico, della Serenissima Repubblica di Venezia, e degli altri Principi, e Potentati d'Italia, e fuor d'Italia, della Maestà Cesarea, del Re Cristianissimo, e del Serenissimo Arciduca Alberto. In Venezia: appresso Giovanni Alberti, 1612. [28], 960, [104] p.
113. *Waldner F.* Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am Innsbrucker Hofe // Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Vol. IV. 1916. S. 128–147.
114. *Warburg A.* I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589 // Gesammelte Schriften / hrsg. von der Bibliothek Warburg; unter Mitarbeit von Fritz Rougemont; hrsg. von Gertrud Bing. 2 Bd. Bd. I. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932. S. 259–300, 394–438.
115. *Winternitz E.* Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa // Les fêtes de la Renaissance. 3 vol. Vol. I. Les fêtes de la Renaissance: journées Internationales d'Études, Abbaye De Royaumont, 8–13 Juillet 1955 / études réunies et présentées par Jean Jacquot. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1956. P. 379–395. (Le Choeur des Muses).
116. *Winternitz E.* Musical Instruments for the Stage in Paintings by Filippino Lippi, Piero di Cosimo, and Lorenzo Costa // Musical Instruments and their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology. L.: Faber & Faber, 1967. P. 211–225.
117. *Winternitz E.* The Survival of the Kithara and the Evolution of the English Cittern: A Study in Morphology // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 24, No. 3/4. Jul.–Dec. 1961. P. 222–229.
118. *Wright L.* The Medieval Gittern and Cithole: A Case of Mistaken Identity // The Galpin Society Journal. Vol. 30. May. 1977. P. 8–42.
119. [*Zarlino G.*] Le istituzioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia; nelle quali; oltre le materie appartenenti alla Musica; si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere. In Venetia: [Pietro da Fino], 1558. [12], 347, [1] p.
120. [*Zarlino G.*] Sopplimenti musicali del rev. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia. Maestro di Cappella della Sereniss. Signoria di Venetia. Ne i quali si dichiarono molte cose contenute ne i due primi volumi, delle istituzioni et dimostrazioni; per essere state mal'intese da molti; et si risponde insieme alle loro calornie. Terzo volume. Venezia: appresso Francesco de' Franceschi sanese, 1588. [16], 330, [22] p.

Иоганн Иоахим Кванц

ОПЫТ РУКОВОДСТВА ПО ИГРЕ НА ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТЕ

Перевод¹ и комментарии *Екатерины Дряжжиной*

ГЛАВА X

*На что следует обращать внимание начинающему
при самостоятельных занятиях*

§ 1

Я повторю здесь то, что уже было мною сказано: начинающему, если он намерен основательно выучиться игре на поперечной флейте, кроме этого моего руководства необходимы также занятия с хорошим учителем. Письменные наставления указывают верный путь изучения какого бы то ни было предмета, но они не исправят ошибок, которые часто совершаются в процессе занятий, особенно поначалу. Сам ученик не всегда может их заметить, и если учитель не будет постоянно на них указывать, то со временем они войдут у ученика в привычку и, в конце концов, станут частью его природы. Избавиться от дурных [привычек] будет стоить [ему] впоследствии куда большего труда и прилежания, чем [сразу] выработать хорошие. Если же усердный ученик при самостоятельных занятиях не может сам себе помочь, если он неверно понял или вообще позабыл, что ему сказал учитель, если тот, на беду, сам исходит из ошибочных принципов, тогда при помощи этого руководства ученик сможет вырваться из круга заблуждений и не покидать более верного пути. К тому же, в тех науках, которые нельзя постигнуть одним лишь разумом, без содействия органов чувств и членов тела, помощь так называемого поводыря в высшей степени необходима.

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

§2

Сперва я вкратце повторю самое важное из того, что было подробно объяснено в предыдущих главах, чтобы, часто перечитывая всё, что собрано здесь для удобства вместе, можно было легче это запомнить.

§3

Начинающий должен помнить о большом пальце левой руки, которым следует крепко держать флейту². Флейта должна быть плотно прижата к губам³. Нужно остерегаться того, чтобы мизинец при игре нижних и средних *e* и *f* опускался на клапан⁴. Нельзя привыкать по небрежности оставлять тот или иной палец правой руки лежать на отверстиях при игре звуков, которые берутся только левой рукой.

Нельзя поднимать пальцы неравномерно или слишком высоко. Следить за правильностью этих [движений] легче всего стоя перед зеркалом во время разучивания пассажей, где обе руки работают попеременно. Нельзя держать пальцы и слишком близко к отверстиям, иначе не только звуки будут низкими и фальшивыми, но и звучание [флейты] исказится⁵.

Нельзя то приворачивать, то отворачивать флейту: в этом случае звук будет то ниже, то выше, чем следует⁶.

Нельзя во время игры свешивать голову вперед и вниз: из-за этого губное отверстие будет слишком сильно закрыто и [свободный] ток воздуха нарушится⁷.

Руки следует отодвинуть от тела и чуть приподнять⁸.

Начинающему следует быть осмотрительным и не делать ненужных суетливых движений головой, телом или руками: таковые, хоть и не вредят сути дела, вызывают у слушателей отвращение.

Нужно не только брать звуки правильно, согласно аппликатуре, но и чисто выдувать их.

Следует уделять большое внимание движениям подбородка и губ при восходящих и нисходящих нотах⁹.

Верхние звуки на флейте следует играть тише, а нижние, особенно при скачках, громче, в нужном соотношении¹⁰.

¹ Продолжение. Предыдущие части опубликованы в №№3, 2011 (с. 104–135); 4, 2011 (с. 128–143); 1, 2012 (с. 118–127); 2, 2012 (с. 124–144); 3, 2012 (с. 136–153). 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.

² [4, 30, §3]; см. в первой части нашей публикации: №3, 2011, с. 124.

³ [ibid., 30, §3; 31, §6]; см. там же, с. 124–125.

⁴ [ibid., 31–32, §9]; см. там же, с. 127.

⁵ [ibid., 31, §8]; см. там же, с. 125.

⁶ [ibid., 31, §6]; см. там же.

⁷ [ibid., 30–31, §5]; см. там же.

⁸ [ibid.]; см. там же.

⁹ [ibid., 44–46, §§9–13]; см. во второй части нашей публикации: №4, 2011, с. 134–135.

¹⁰ [ibid., 46, §14]; см. там же, с. 135–136.

Касательно силы звука начинающему следует принять во внимание, что никогда не следует исполнять пьесу предельно громко или тихо, чтобы всегда сохранялась возможность при необходимости развить форте до фортиссимо, а пиано ослабить до пианиссимо. Этого невозможно добиться никаким иным способом, кроме усиления или ослабления потока воздуха. Монотонная игра в конце концов вызовет отвращение.

Начинающему следует не ленясь работать грудной клеткой (*Brust*) и легкими; то усиливая, то ослабляя выдох, он должен постоянно поддерживать подвижность потока воздуха, особенно в *Allegro*¹¹.

С дыханием [ученику] не нужно тянуть до последнего¹² и тем более брать его в неподходящее время. В противном случае он разорвет мелодию, которую следует играть слитно, и превратит ее в бессмыслицу¹³.

Начинающий должен все время отбивать такт ударами стопы, в медленных пьесах — восьмыми, в быстрых — четвертями¹⁴.

¹¹ [ibid., 51, §25]; см. там же, с. 140. Выражение *die Bewegung der Brust*, встречающееся в обоих этих фрагментах, комментирует Г. Мёнс-Хенен. Исследовательница убедительно показывает, что рекомендации Кванца, данные в §25 главы IV, нельзя трактовать как свидетельство о применении губного и грудного вибрато [3, 111–113]. Более того, Мёнс-Хенен удалось найти параллельное место к данному фрагменту, относящееся к исполнительству на струнно-смычковых инструментах: «Во всех пьесах, в особенности же в медленных, исполнителю следует придерживаться аффекта, [предусмотренного] композитором. Этому весьма способствует, наряду с другими, описанными выше, условиями, усиление и ослабление громкости звука — в том случае, если это делают спокойно, избегая слишком сильного давления [на струну, дающего] неприятный [эффekt]» [4, 200]. Предположение исследовательницы о том, что выражение *die Bewegung der Brust* также «относится скорее к динамике» [3, 113], косвенно подтверждает комментируемый здесь нами фрагмент из главы X, который Мёнс-Хенен не учитывает в своих рассуждениях. «Движения груди» напрямую связываются здесь Кванцем с усилением и ослаблением выдоха и, опосредовано, с требованием варьировать динамику во избежание монотонной игры. Физиологический механизм «движений груди» не является предметом рассмотрения у Кванца, равным образом как и у Тромлица. Оба автора дают лишь элементарное описание вдоха с расширением грудной клетки и легких, сосредотачивая внимание на том, как выбрать правильный момент для набора воздуха (обсуждение преимуществ и недостатков грудного и диафрагмального дыхания относится уже к XIX веку). На основании одного из кратких описаний Кванца [4, 75, §6] В. П. Качмарчик утверждает, что «Кванц рекомендовал использовать грудной тип дыхания» [1, 134]; основанием для подобного вывода, по-видимому, является упоминаемое автором трактата поднятие плеч при глубоком вдохе. Однако прямых указаний на тип дыхания в «Опыте руководства», изобилующем подробными инструкциями исполнителю, не содержится. Само же анатомическое понятие *Brust* в XVIII веке было неоднозначным, о чем свидетельствует, например, статья «*Brust, Thorax, Pectus*» в четвертом томе «Универсального словаря» И. Х. Цедлера: «*Brust, Thorax, Pectus*, франц *Poitrine*, — главная, по размеру обычно четвертая часть человеческого тела; анатомами трактуется не всегда одинаково. <...> середина передней части человеческого тела, от горла до ложных ребер, образует грудь (*Brust*) и называется собственно *Pectus*. Напротив, [грудь как] *Thorax*, иначе называемая средней полостью [тела], — это полость, в которую заключены, прежде всего, сердце и легкие. Спереди она простирается от ключиц до мечевидного отростка грудины, сзади — до двенадцатого грудного позвонка. К ней относятся все ребра, формирующие грудную клетку; снизу же ее ограничивает и отделяет от брюшной полости диафрагма» [2]. В отсутствие ясных свидетельств следует признать правомерной практику современных исполнителей на исторических флейтах, использующих опору, что дает хорошие результаты.

¹² [4, 75, §6]; см. в четвертой части нашей публикации: №2, 2012, с. 139.

¹³ [ibid., 73, §1]; см. там же, с. 138.

¹⁴ [ibid., 57, §§17–18]; см. в третьей части нашей публикации: №1, 2012, с. 124.

Язык должен всегда работать согласованно с пальцами; он не должен быть ленивым и вялым, ибо от этого зависит живость и четкость исполнения. По этой причине язык более всего нужно тренировать на слоге *ti*.

При игре пассажей начинающий должен думать не столько о нотах, сколько об аппликатуре: не поднимать пальцы тогда, когда они должны закрывать игровые отверстия. Не будучи достаточно натренирован в чтении нот и [соблюдении] такта, [ученик] часто подвержен этим ошибкам.

Он никогда не должен брать темп быстрее, чем тот, в котором он в состоянии исполнить пьесу целиком; ему следует четко выигрывать каждую ноту, а то, что не удастся сыграть сразу, повторять по многу раз.

§4

Учителю во время урока также необходимо обращать особое внимание на все упомянутые здесь вещи и не давать спуску ученику, который [иначе] привыкнет к подобного рода ошибкам. Поэтому во время игры учитель должен сидеть по правую руку от ученика, чтобы лучше всё видеть.

§5

Для тренировки амбушюра, языка и пальцев ученику необходимо поначалу выбирать самые короткие и простые пьесы, чтобы не обременять память больше, чем язык и пальцы. Это могут быть пьесы в самых простых тональностях, таких как *G-dur*, *C-dur*, *a-moll*, *F-dur*, *h-moll*, *D-dur* и *e-moll*. Достигнув же некоторой умелости [в использовании] амбушюра, языка и пальцев, он может браться за игру пьес в сложных тональностях, например, в *A-dur*, *E-dur*, *H-dur*, *cis-moll*, *B-dur*, *g-moll*, *c-moll*, *Dis-dur*¹⁵, *f-moll*, *b-moll* и *As-dur*. Хотя новичку эти тональности и будут сложны, они не произведут на него слишком сильного впечатления, ведь ему пока еще всё будет казаться сложным; однако, если он возьмется за игру [пьес] в упомянутых тональностях по прошествии длительного времени, уже достигнув сноровки в игре, то, столкнувшись с новыми трудностям, он задержится [в своем развитии].

§6

Отрабатывать равномерную артикуляцию на слоге *ti* удобнее всего [играя] пьесы, в которых ноты одной длительности — восьмые или шестнадцатые в тактах с четным количеством долей (*im geraden Tacte*)¹⁶, или же в тактах на 6/8 или 12/8, как в жигах, — движутся скачками¹⁷.

§7

Напротив, для атаки языка со словечком *tiri* ноты с пунктиром подходят лучше, чем ноты одинаковой длительности; это видно из примеров ко Второму разделу главы VI¹⁸. Подобного рода пьесы — в тактах с четным и нечетным

¹⁵ В публикации на французском языке указание на данную тональность снабжено уточнением: «Dis (*mi b moll*) tierce majeure» (курсив оригинального издания. — Е. Д.; [5, 93]).

¹⁶ О разных видах такта и их терминологии у Кванца см. в третьей части нашей публикации: №1, 2012, с. 122–123.

¹⁷ См. Первый раздел главы VI в четвертой части нашей публикации: №2, 2012, с. 125–128; в частности, §7 и ил. 1 к нему, с. 126; [4, 64].

¹⁸ [ibid., 66–67, §§5, 6]; см. там же, с. 129–130.

количеством долей, а также жиги и канари¹⁹ — и следует использовать для упражнения.

§ 8

С того момента как ученик достиг некоторой сноровки в [работе] пальцев и чтении нот, он может сосредоточиться на занятиях двойным языком с [использованием словечка] *did'll*, чтобы, играя более сложные и длинные пассажи по приведенным выше правилам²⁰, усовершенствовать этот [прием]. Для этого ему надо сначала выискивать в соло и концертах пассажи попроще, идущие по большей части не скачками, а поступенно, и играть их сначала медленно, а потом всё быстрее, чтобы скоординировать [движения] языка и пальцев.

§ 9

Чтобы [движения] языка не опережали [движения] пальцев, что языку свойственно, нужно всегда немного задерживать и выделять ту ноту, на которую приходится слог *di*, см. Третий раздел главы VI, §§ 5 и 15²¹. Таким образом выделять следует в простом четном такте первую из четырех шестнадцатых, в триолях — первую из трех нот, в тридцать вторых — первую из восьми нот, в *Allabreve* — первую из четырех восьмых, в трехдольном такте — первую из нот на движение стопы вниз, не важно, восьмая она или шестнадцатая. Это не только помогает контролировать язык, но и приучает не спешить; ведь спешка при игре является большой ошибкой и часто становится причиной того, что основные звуки мелодии звучат не вовремя и расходятся с басом, что, как нетрудно понять, должно производить ужасное впечатление.

§ 10

Чтобы достичь настоящей сноровки [в движениях] языка и пальцев, начинающему не следует в течение продолжительного времени играть что-либо, кроме пьес, состоящих из одних только сложных пассажей, идущих поступенно или скачками, в миноре и мажоре. Он должен каждый день тренироваться в игре трелей на всех звуках, чтобы свободно играть их любыми пальцами. Если он не станет делать эти две вещи, он никогда не будет в состоянии аккуратно и приятно исполнить *Adagio*. Ибо для обязательных украшений требуется [еще] большая подвижность [пальцев], чем для самих пассажей.

§ 11

Не советую никому из учеников прежде времени браться за галантные пьесы²², тем более связываться с *Adagio*. Немногие из любителей музыки осознают это, большинству же не терпится начать с того, чем иные

¹⁹ И. Г. Вальтер, вслед за И. Маттезоном, определяет канари как «быстрые и краткие жиги на 3/8, состоящие из двух реприз; обычно в каждом такте после первой ноты стоит точка» [8, 132].

²⁰ [4, 68–69, § 2]; см. в четвертой части нашей публикации: № 2, 2012, с. 132.

²¹ [*ibid.*, 69, 71]; см. там же, с. 133, § 5; с. 136, § 15.

²² О понятии «галантность» в современной Кванцу музыке см. наш комментарий в пятой части этой публикации: № 3, 2012, с. 137, сн. 2.

заканчивают, а именно с концертов и соло, где Adagio должны изобиловать украшениями, им еще не подвластными. Учителя, проявляющего в этом вопросе бóльшую щедрость, чем другие, они держат за лучшего. Это, однако, приносит им не пользу, а вред; промучившись много лет, они часто вынуждены заново постигать азы. Если бы с самого начала им достало терпения, необходимого для этой науки, они за пару лет продвинулись бы дальше, чем, в противном случае, за много лет.

§ 12

По той же причине новичку, который не освоился еще с тактом и чтением нот, вредны публичные выступления. В страхе, порождаемом неуверенностью, он приучится ко многим ошибкам, от которых потом не так легко избавиться.

§ 13

После длительных упражнений над [техникой] языка и пальцев и [игрой] в такт, описанных выше, ученик может приниматься за пьесы более напевные, чем вышеозначенные, — в них требуется добавлять форшлаг и трели; так он научится исполнять музыку певучую и насыщенную [украшениями], с интересной мелодией. Здесь пьесы французские или написанные во французском вкусе будут полезнее, чем итальянские, поскольку они в большинстве своем имеют определенный характер²³, а форшлаг и трели в них выписаны автором так, что сверх того практически нечего добавить. В итальянской же музыке многое зависит от воли и возможностей исполнителя. С этой точки зрения французская музыка, записанная в виде простой мелодии с [обозначенными] украшениями (*Manieren*), без учета свободного варьирования (*Passagien*), предъявляет к исполнителю более строгие требования, чем современная итальянская. Но притом что для исполнения французской музыки нет нужды разбираться в науке генерал-баса и иметь познания в композиции, для итальянской это в высшей степени необходимо — особенно в случае некоторых арий (*Sänge*), умышленно написанных очень просто и сухо, чтобы предоставить исполнителю возможность многократно изменять их по своему разумению и в свое удовольствие, поражая всякий раз слушателей новыми изобретениями; это одна из причин того, почему начинающему не рекомендуется раньше времени, не получив определенного представления о гармонии, браться за соло в итальянском вкусе, если он не хочет сам себе навредить.

²³ В Седьмом разделе главы XVII, §56, Кванц возвращается к разговору о характере в связи с французской танцевальной музыкой и добавляет, что каждый характер требует своего темпа. В этом же параграфе Кванц неоднократно противопоставляет французскую манеру итальянской: «<...> музыка этого рода весьма строга и не допускает такого произвола, как итальянская. <...> Не подлежит сомнению, что играть французские танцы не так легко, как это воображают себе многие, и что манера их исполнения весьма отлична от итальянской, поскольку в каждом случае следует соблюдать характер» [4, 268–269]. Э. Р. Райли считает, что и в данном фрагменте трактата Кванц имеет в виду именно французские танцы [6, 113].

§ 14²⁴

Итак, согласно рекомендациям, данным в предыдущем параграфе, ученик должен выбрать для занятий дуэты и трио с фугами, хорошо проработанные обстоятельным мастером, и задержаться на них достаточное время. Это будет ему полезно для чтения нот, соблюдения такта и пауз. Прежде всего я бы рекомендовал для этих занятий трио во французском стиле, которые во множестве были сочинены Телеманом по меньшей мере тридцать лет назад, если только удастся их раздобыть, так как они не были награвированы²⁵. Правда большинство профессиональных музыкантов (*Tonkünstlern*) и любителей [считают] подобную, как говорится, ученую (*gearbeitete*) музыку, и особенно фуги, занудством и подвергают ее опале, по той, вероятно, причине, что лишь единицы знают ей цену и понимают, в чем ее польза. Однако любознательного [ученика] не должны пугать предрассудки; он может быть уверен, что его усилия принесут ему огромную пользу. Ибо ни один разумный музыкант не поспорит с тем, что добротная ученая музыка является одним из главных средств, мостящих дорогу не только к пониманию гармонии, но и к умению (*Wissenschaft*) хорошо исполнить и даже улучшить естественную, красивую саму по себе мелодию. Кроме того, она поможет новичку научиться играть с первого взгляда, или, как говорят, с листа (*à livre ouvert*), чего другой, [выросший] лишь на простых мелодичных, легко запоминающихся пьесах, добьется не так быстро, оставаясь долгое время рабом [привычки] заучивать всё наизусть. К тому же, флейтисту представляется меньше возможностей поиграть с листа, чем другим инструменталистам, поскольку флейта, как известно, чаще используется для соло или в качестве концертирующего голоса, а не сопровождающего. В связи с этим флейтисту можно посоветовать, коль скоро у него есть такая возможность, играть вместе с рипиенистами их партию, даже во время выступлений на публике.

§ 15

При разучивании дуэтов, трио и т. п. начинающему будет очень полезно играть попеременно то первый, то второй голос. Играя второй голос, он учится не только подражать игре своего учителя во время имитаций, но и привыкает играть не по памяти, что вредит чтению с листа. Он должен постоянно слушать тех, с кем играет, особенно нижний голос (*Grundstimme*)²⁶; таким образом ему легче будет научиться гармонии, такту и чистому интонированию звуков. Если же он этим пренебрежет, его игра навсегда останется несовершенной.

²⁴ В оригинальном издании — опечатка: вместо § 14 второй раз указан § 13.

²⁵ Вполне возможно, что в данном случае Кванц рекомендует учащимся те сочинения, на которых он сам вырос и сложился как музыкант. По крайней мере, в автобиографии Кванца имя Телемана занимает почетное место: в частности, упоминается, что И. А. Фляйшхак, первый учитель молодого музыканта, «умел выбирать хорошие пьесы и старался приобретать лучшие вещи, которые выходили тогда в свет. Особенно много получал он их из Лейпцига, от прославленных мужей: Телемана, Мельхиора Хофмана, Хайнихена и других. Из этого я извлек большую выгоду как тогда, так и в более поздние годы» [7, 201]. Избрав поначалу скрипку своим главным инструментом, Кванц «усердно изучал соло Бибера, [И. Я.] Вальтера, Альбикастро, пока не приобрел Корелли и Телемана», которые побудили его к еще большему усердию [ibid.].

²⁶ Данное понятие комментируется нами в пятой части данной публикации, см.: №3, 2012, с. 137, сн. 3.

§ 16

Огромным преимуществом для начинающего станет знакомство с различными видами транспозиции пассажей, когда такты похожи друг на друга. Это поможет предугадывать продолжение на несколько тактов вперед, не разглядывая каждую ноту в отдельности, что в быстром темпе не всегда возможно.

§ 17

Достаточно поработав над пассажами и полифоническими пьесами, свободно владея языком и пальцами, основательно изучив все, чем он до этого занимался, сделав это своей второй натурой, ученик может, наконец, приступить к игре некоторых соло и концертов, написанных в итальянском вкусе, но только тех, где Adagio не слишком медленное, а Allegro состоит из коротких нетрудных пассажей. В Adagio он должен разнообразить простую мелодию форшлагами, трелями и мелкими украшениями, как я учил в двух предыдущих главах; ему следует продолжать до тех пор, пока он не станет употреблять их свободно и не сможет сыграть простую мелодию чисто (*proper*) и приятно, избегая большого количества произвольных дополнений. Если в некоторых особенно плоских и сухих Adagio этот способ украшения покажется ему недостаточным, я посоветовал бы ему обратиться за дальнейшими рекомендациями к главам XIII («О произвольных вариациях») и XIV («О способе игры Adagio»).

§ 18

При этом он достигнет еще большего совершенства, изучив помимо флейты если не композицию, то хотя бы науку генерал-баса. Ежели у него появится возможность изучить искусство пения до начала занятий на флейте или хотя бы одновременно с ними, я его в этом всячески поддержу. Тем самым ему будет легче выработать хорошую манеру игры [на флейте]; особенно полезным знакомство с певческим искусством окажется при разумном украшении Adagio. В этом случае он не останется просто флейтистом, но проложит дорогу к тому, чтобы со временем сделаться музыкантом в подлинном смысле этого слова.

§ 19

Для того чтобы начинающий мог получить общее представление о различии вкусов в музыке, ему будет недостаточно упражняться лишь в пьесах, написанных для флейты; сверх того он должен ознакомиться с пьесами, характерными для разных национальностей и областей, и научиться играть каждую из них в собственной манере. Со временем это принесет ему больше пользы, чем он может себе поначалу представить. Разнообразные характерные пьесы встречаются во французской и немецкой музыке чаще, чем в итальянской и в некоторых других. В итальянской музыке ограничений меньше, чем в любой другой, во французской, наоборот, пожалуй, они слишком сильны; вероятно, отсюда проистекает то, что во французской музыке новое часто кажется похожим на старое. Но не следует пренебрегать французской

манерой исполнения (*die französische Art im Spielen*)²⁷; напротив, начинающему стоит посоветовать объединить ее чистоту и ясность с итальянской неразберихой, причинами чего по большей части являются штрихи и излишние украшения, которые итальянские инструменталисты употребляют в избытке, французские же — слишком мало или не добавляют вовсе. Вкус ученика станет от этого более универсальным (*allgemeiner*). Ни одна отдельная нация не обладает всецело хорошим вкусом, хотя почти каждая себе в этом льстит; скорее, его следует составить [из отдельных частей]: создать посредством смешения и разумного отбора лучших исполнительских идей и приемов. В музыкальных обычаях каждой нации есть как нечто приятное и удачное, так и нечто отталкивающее. Кто умеет избрать лучшее, того обыкновенное, низкое и дурное не введут в заблуждение. Об этом я подробнее расскажу в XVIII главе.

§20

Начинающий должен стараться слушать так много хороших музыкантов, снискавших всеобщее одобрение, как только возможно. Это сильно облегчит ему путь к хорошему вкусу в музыке. Он должен стараться извлекать для себя пользу, слушая не только всех хороших инструменталистов, но и хороших певцов. Для этого ему надо сначала хорошенько запомнить тоны; и слушая, например, какого-нибудь флейтиста, он должен сразу определить основной звук тональности, в которой играют [пьесе], чтобы легче было судить об остальных. Чтобы проверить, угадал ли он высоту звука, ему надо иногда поглядывать на пальцы исполнителя. Угадывать высоту каждого звука ему станет легче в том случае, если иногда он будет проигрывать небольшие короткие пассажи вслед за своим учителем, не глядя на его пальцы; подобным подражанием следует заниматься до тех пор, пока он не окажется в состоянии повторить всё, что ему играют. Таким способом он сможет подражать тому хорошему, что услышит от разных исполнителей, и употреблять это себе на пользу. Задача еще более облегчится, если он к тому же немного владеет клавиром и скрипкой, поскольку исполнение музыки редко обходится без этих инструментов.

§21

Начинающий должен собрать так много хороших музыкальных пьес, как только можно, и использовать их в своих ежедневных занятиях; таким образом он будет постепенно формировать в себе вкус и учиться отличать хорошее от плохого. Самые необходимые сведения о том, какими качествами должна обладать хорошая пьеса, вы найдете в XVIII главе этого руководства. Начинаящий поступит правильно, если будет выбирать для своих занятий только те пьесы, которые подходят [для исполнения на данном] инструменте и написаны мастерами, чьи заслуги более или менее широко признаны. Ему

²⁷ Переводчик трактата на английский язык подчеркивает в этой связи, что в данном случае речь идет именно об игре на инструментах (*im Spielen*): в главе XVIII Кванц одобряет французскую манеру игры и итальянскую — пения, критикуя французских певцов и итальянских инструменталистов [6, 115]. Это вполне гармонирует с общим представлением Кванца о том, что хороший вкус в музыке достигается путем заимствования всего лучшего из того, что содержится в разных источниках.

не стоит беспокоиться о том, что пьеса совсем новая, или уже довольно старая. Ему должно быть довольно того, что она хороша. Ибо не всё, что ново, в силу одного этого уже хорошо. В особенности ему следует опасаться пьес доморощенных сочинителей, которые изучали композицию без устного или письменного руководства, поскольку в таких пьесах может не сыскаться ни связной мелодии, ни правильных гармоний. В большинстве [подобных случаев всё] сводится к мешанине из заимствованных тем, сшитых на скорую руку. Многие из этих доморощенных композиторов пишут самостоятельно только верхний голос, не стесняясь присоединять к нему остальные голоса чужого [сочинения]. Поэтому нетрудно заметить отсутствие логики в соединении тем и гармоний и то, что во многих местах эти прочие голоса притянуты за уши. Пьесам начинающих композиторов тоже не стоит слишком доверять. Если же некто прошел курс композиции под руководством умелого педагога и хорошо владеет четырехголосием, то сочинения его, пожалуй, заслуживают доверия.

§ 22

Начинающий должен приложить особое старание к тому, чтобы научиться играть всё — и быстрые пассажи в Allegro, и украшения в Adagio, и остальные ноты — четко и ясно. Под этим следует понимать, что нельзя спотыкаться, вместо одного пальца поднимать или опускать два или три одновременно, глотать звуки, что на протяжении всей пьесы каждая нота должна исполняться сообразно ее длительности и в правильном темпе (*nach dem rechten Zeitmaße*)²⁸. Короче говоря, он должен добиться хорошего преподнесения (*einen guten Vortrag*), о чем подробнее речь пойдет в следующей главе. Хорошее преподнесение — это самое необходимое, но и самое сложное при игре. При его отсутствии исполнение всегда будет несовершенным, каким бы искусным и изумительным оно ни казалась, а сам исполнитель никогда не снищет одобрения знатоков. Поэтому начинающий должен быть постоянно внимателен при игре и следить за тем, чтобы каждая нота звучала так, как она предстает перед его глазами и как того требует ее длительность и [заложенная в ней] выразительность. Большое преимущество дает здесь мелодия души (*das Singen der Seele*), или внутреннее чувство. Поэтому начинающий должен стараться мало-помалу это чувство в себе пробуждать. Ибо до тех пор, пока то, что он играет, не трогает его самого, все его усилия не сулят ему выгоды, и он никогда не сможет взволновать кого-либо своей игрой, что и является, собственно, его конечной целью. И хотя невозможно требовать этого в полной мере от начинающего, ибо тот вынужден слишком много думать о пальцах, языке и амбушюре (и так на протяжении нескольких лет), тем не менее, ученику следует заранее побеспокоиться о том, чтобы не заболеть равнодушием. Занимаясь, он должен всякий раз представлять перед собой таких слушателей, которые могли бы поспособствовать его счастью.

²⁸ Об особенностях использования Кванцем терминологии, относящейся к учению о метре, см. в третьей части нашей публикации: № 1, 2012, с. 121–122.

Определить, сколько времени начинающий должен ежедневно посвящать игре [на инструменте], невозможно. Одному какие-то вещи даются легче, чем другому. Тут каждый должен учитывать свои способности и свои природные данные (*Naturell*). Однако, поверьте, и здесь можно перегнуть палку в ту или иную сторону. Если кто-нибудь вздумает, для скорейшего достижения цели, играть целыми днями напролет, он не просто повредит своему здоровью, но и износит преждевременно нервную систему. Если же ему придет в голову довольствоваться одним часом [занятий] в день, то результат может появиться слишком поздно. Я считаю, что будет в самый раз, если начинающий выделит для своих занятий два часа до полудня и столько же после и во время этих занятий будет делать небольшие передышки. Тому же, кто в конце концов стал способен, не прилагая усилий, чисто и четко сыграть любой из встречающихся пассажей, хватит для занятий и часа в день, чтобы поддерживать амбушюр, язык и пальцы в надлежащем порядке. Когда чрезмерная игра, особенно по достижении известных лет, изнуряет тело, то чувства притупляются, и пропадают радость и стремление сыграть пьесу с подлинным рвением. Из-за слишком долгой игры трелей нервные окончания в пальцах немеют, подобно тому, как на ноже появляются зазубрины, если его всё время точить и никогда им не резать. Тот, кто сможет умерить себя, насладится преимуществом играть на флейте на несколько лет дольше, чем это было бы в противном случае.

Использованная литература

1. *Качмарчик В. П.* Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.: монография. Донецк: Юго-Восток, 2008. 311 с.
2. Brust, Thorax, Pectus // Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden <...>. Vierter Band. Bl—Bz. Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler, 1733. Sp. 1659.
3. *Moens-Haenen G.* Das Vibrato in der Musik des Barock: ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalisten und Instrumentalisten. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1988. 315 S.
4. [*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.
5. [*Quantz J. J.*] 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.
6. *Quantz J. J.* On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction // Translated with notes and introduction by E. R. Reilly. 2nd ed. L.: Faber and Faber, 1985. XLIII, 412 p.
7. *Quantz J. J.* Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen // [F. W. Marpurg]. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg. Bd. 1, St. 3. Berlin: Joh. Jacob Schützens sel. Wittwe, 1755. S. 197–250.
8. *Walther J. G.* Canarie // [J. G. Walther]. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, 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 erklärt, Und zugleich die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden von Johann Gottfried Walthern, Fürstl. Sächs. Hof-Musico und Organisten an der Haupt-Pfarr-Kirche zu St. Petri und Pauli in Weimar. Lpz.: Wolfgang Deer, 1732. S. 132.

Йозеф Гайдн

ВТОРАЯ ЛОНДОНСКАЯ ЗАПИСНАЯ КНИЖКА (1791–1792)

Перевод¹ *Елены Матвеевой*, комментарии *Анны Лосевой*.

◇ Лорд Бэрримор в начале мая 1792 года давал бал, стоивший 5000 гиней. Он заплатил за 1000 штук персиков 1000 гиней. 2000 корзиночек крыжовника, по 5 шиллингов за корзиночку.

◇ Пунш принца Уэльского:

1 бутылка шампанского, 1 бутылка бургундского, 1 бутылка рома, 10 лимонов, 2 померанца, полтора фунта сахару.

◇ 23 июня 1792 года герцогиня Йоркская устроила стол на 180 персон под шатром в своем саду. Я был тому свидетелем.

◇ La risposta deI S. Marchesi sopra una lettera del S. Gallini, nell'anno 1791. Ho ricevuto la sua gentilissima lettera. Buona notte. Marchesi².

◇ Когда квакер³ идет ко двору, он платит привратнику за то, чтобы тот снял с него шляпу, потому что квакер ни перед кем не снимает шляпы. Чтобы [квакер] заплатил налоги королю, во время сбора налогов в его дом приходит

¹ Продолжение. Начало в №3, 2012, с. 172–201. Перевод выполнен по изданию: [Haydn J.] Joseph Haydn: gesammelte Briefe und Aufzeichnungen: unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon. Herausgegeben und erläutert von Denes Bartha. Kassel, Basel, Paris, London, New York: Bärenreiter; Budapest: Corvina, 1965. 599 S. В публикацию частично включены примечания к этому изданию.

² Ответ синьора Маркези на письмо синьора Галлини, в 1791 году: «Я получил Ваше любезнейшее письмо. Спокойной ночи. Маркези».

Луиджи Маркези (Маркезини; Marchesi, Marchesini; 1755–1829) — один из самых выдающихся итальянских певцов-кастратов; обладал диапазоном голоса g–d^{'''}. Выступал в Лондоне в 1788–1790 гг. См.: [6]. Лорд Маунт-Эджкамб после лондонского дебюта Маркези так отозвался о нем: «Его актерская игра была одушевленной и выразительной, вокальное мастерство удивительно; голос огромного диапазона — впрочем, чуть ближе к низкому. Он был очень техничен и, пожалуй, чересчур увлекался, демонстрируя это. Его кантабиле не было столь же [совершенно], как бравура. В речитативах и сценах, [где требовалась] энергия и страстность, он был неподражаем; будь он менее щедр на украшения — не всегда подходящие — и обладай вкусом более чистым и простым, его исполнение было бы безупречным» [16, 67]. Гобоист Уильям Томас Парк писал в воспоминаниях: «Маркези обладал хорошей, молодежьей фигурой; его голос (сопрано) был сильным, ярким и чистым, а манера пения — изысканной и весьма индивидуальной. Если его пение и было несколько чересчур цветистым, его образованность и одаренность давали возможность непрестанно демонстрировать разнообразие, что доставляло [публике] большое удовольствие [17, I, 101].

чиновник и в его присутствии грабит его, забирая столько [имущества], чтобы стоимость того составляла сумму налога. Когда мнимый вор выходит из двери с его добром, квакер зовет его обратно и спрашивает, сколько денег тот хочет за украденное. Чиновник требует как раз столько, сколько необходимо заплатить налога, и таким образом квакер платит налог королю.

◇ В 1791 году был последний большой концерт в Вестминстерском [аббатстве], в котором участвовали 885 человек. В 1792 году он был перенесен в капеллу Св. Маргариты, с 200 исполнителями. По этому поводу звучит критика⁴.

◇ 4 августа 1791 года я поехал в деревню в 12 милях от Лондона к банкиру господину Бресси. Оставался там пять недель. Я был очень хорошо принят (*bewürthet, sic*). NB: Г-н Бресси однажды возмутился, что все у него на этом свете идет хорошо⁵.

◇ Для того чтобы сохранить сливки или молоко, берут бутыл, наполненную молоком, помещают в другую, глиняную или медную, посуду, так чтобы вода доходила до половины бутылки, и ставят на огонь. Оставляют кипеть на полчаса, затем достают бутылку оттуда и плотно запечатывают, чтобы внутри не оказалось воздуха, и таким образом молоко может храниться много месяцев. NB: раньше чем ставить в воду, бутылку нужно плотно закрыть пробкой. Это мне рассказал капитан корабля⁶.

³ Квакеры (от англ. quake — «дрожать», «трепетать») — религиозное движение, возникшее в Англии в середине XVII века. Его основателем считается ремесленник Джордж Фокс (1624–1691). Первоначально название «квакеры» употреблялось их противниками в уничижительном смысле; вероятно, оно произошло от того, что, когда Фокса судили, он призвал судью трепетать перед Богом, а тот в ответ презрительно назвал его «трепетуном». Квакеры проповедовали равенство всех людей перед Богом (отсюда отказ признавать сословные различия, в том числе кланяться и снимать шляпу перед знатью) и пацифизм (как следствие — для них была неприемлема военная служба); также они отрицали любую официальную церковь, полагая, что каждый верующий человек несет в себе «истинный свет», который никак не зависит от исполнения обрядов.

⁴ Благотворительный концерт в пользу Королевского общества музыкантов состоялся 31 мая 1791 года, Гайдн на нем присутствовал. Исполнялась оратория Г. Ф. Генделя «Мессия». Гайдн уже упоминал об этом событии в Первой записной книжке (*примеч. Д. Барты*).

⁵ Дис приводит следующую историю: «Случилось так, что семья банкира отправилась на несколько недель за город. Гайдн был приглашен ехать вместе со всеми и часто развлекал общество рассказами о пережитом. Оно выглядело кричащим контрастом по сравнению со счастливыми обстоятельствами жизни хозяина. Как-то раз, будучи наедине с Гайдном, банкир внимательно слушал один из таких рассказов. Вдруг он, как безумный, с ужасными проклятиями воскликнул, что хочет сию же минуту застрелиться — пусть только принесут заряженные пистолеты. Гайдн тоже вскочил, он то зывал о помощи, то умолял банкира не стрелять в него самого. “У меня ведь только одна жизнь, — думал он. — Еще рано с нею прощаться”. В ужасе прибежали жена банкира и другие домочадцы. “Пистолеты сюда! — требовал тот. — Я хочу застрелиться!”. Родные, дрожа, пытались успокоить несчастного и узнать причину его ужасного решения. Банкир долго не отвечал, но, наконец, вняв слезным мольбам, еще раз подтвердил свое намерение и заявил, что желает застрелиться, ибо никогда в жизни не ведал неудач, забот, бедности и нужды. Пусть он не может об этом говорить по собственному опыту, но он понимает теперь, что глубоко несчастен — ведь он способен лишь жрать, пить и предаваться излишествам, а его тошнит от всего этого» [1, 94–95].

⁶ По мнению Лэндона [8, 271], этим капитаном корабля, возможно, является некий капитан Блаунт, чье имя присутствует в списке подписчиков на издание оратории «Сотворение мира».

◇ 26 марта [1792 года]⁷ на концерте у м-ра Бартелемона был один английский пастор, который, услышав Andante⁸, погрузился в глубочайшую меланхолию, потому что прошлой ночью ему приснилось это Анданте (и что эта пьеса якобы предвещает ему смерть)⁹. Он тотчас оставил общество и лег в постель.



Сегодня, 25 апреля, я узнал от господина Бартелемона, что этот протестантский священник умер¹⁰.

◇ 24 ноября [1791 года] я был приглашен принцем Уэльским в Оутландс¹¹ к его брату герцогу Йоркскому¹². Я пробыл там два дня и наслаждался многими милостями и почестями как от принца Уэльского, так и от герцогини [Йоркской], дочери короля Пруссии. Небольшой замок в 18 милях от Лондона располагается на возвышенности, и из него открывается великолепный вид. Среди разнообразных красот особенно примечателен грот, который стоит 25 тысяч фунтов стерлингов; его строили в течение одиннадцати лет.



Герцогиня Йоркская,
портрет работы Дж. Хоппнера



Герцог Йоркский,
портрет работы Дж. Хоппнера

⁷ Гайдн здесь неверно указал либо дату, либо концерт: 26 марта 1792 года был концерт певицы мисс Корри, бенефис же Бартелемона последовал двумя месяцами позже, 28 мая. Ошибку Гайдна обнаружил Поль; ср.: [18, III, 50; 11, 490ff] (*примеч. Д. Барты*).

⁸ II часть симфонии [Гайдна] № 75 D-dur [8, 271].

⁹ «mit dem beysatz, daß dieses Stück Ihn den dodt ankündige». Комментарий в скобках принадлежит Гайдну; он добавлен позже на пустой оборотной странице (*примеч. Д. Барты*).

¹⁰ Эта история также приводится у Дуса [1, 95].

¹¹ У Гайдна — «eatland».

¹² Об этом посещении Гайдн пишет также в письме к Марианне фон Генцингер [7, 268].

Он очень велик и разнообразен, с водой, [бегущей] живо¹³ с разных сторон, прекрасным английским садом, разнообразными входами и выходами и изящной купальней. Герцог купил это владение за сумму около 47 тысяч фунтов стерлингов.

На третий день герцог велел, чтобы меня отвезли в его экипаже, [запряженном] его лошадей, на 12 миль по направлению к Лондону.

Принц Уэльский пожелал иметь мой портрет¹⁴. В течение двух дней мы играли музыку каждый вечер по 4 часа — с 10 до 2 часов пополуночи, затем мы ужинали и отправлялись в постель в 3 часа.



Йозеф Гайдн,
портрет работы Дж. Хоппнера



Принц Уэльский,
портрет работы Томаса Лоуренса

◇ С 30 ноября [1791 года] я провел три дня в деревне, в 100 милях от Лондона, в доме сэра Патрика Блака (Patrick Blak)¹⁵. По дороге я проезжал маленький городок Кембридж, видел там университеты, которые очень удобно расположены один за другим в ряд, но все отделены друг от друга. Каждый университет имеет сзади просторный и красивый сад, а также красивый каменный мост, чтобы можно было пересечь огибающую [городок] реку. Королевская капелла знаменита лепниной на потолках. Все сделано из камня, но так тонко, что [даже] из дерева невозможно сделать красивее. Ей уже 400 лет, а все думают, что не больше десяти, поскольку камень очень прочен и необычайно бел. Студенты здесь держат себя так же, как в Оксфорде, но говорят, что у них учителя лучше. Всего здесь 800 студентов¹⁶.

¹³ «nebst lebendigen wasser van verschiedenen seiten»; вероятно, под «живой» («lebendige») Гайдн имел в виду проточную воду.

¹⁴ По желанию принца Уэльского Джон Хоппнер написал известный портрет Гайдна (*примеч. Д. Барты*).

¹⁵ Правильно — Блейк (Patrick Blake).

¹⁶ Об этом путешествии в Лэнгхам и Кембридж см. также: [19, 168; 18, III, 40; 11, 467] (*примеч. Д. Барты*).

◇ Брюки м-ра Фокса¹⁷. История о носильщике паланкина. Он потерял 4000 фунтов, но вернул их обратно благодаря этой ...¹⁸ выдумке¹⁹.

◇ Если два человека противоположного пола любят друг друга и получили разрешение на брак от светских властей, священник обязан поженить их, как только они придут в церковь, даже если они любят друг друга без дозволения своих родителей. Если он не сделает этого, жених и невеста имеют право, как только священник выйдет из церкви, сорвать с него одежды, и священник тогда будет исключен из духовного звания и никогда не сможет [быть восстановлен].

◇ Облигация на 1000 флоринов, помещенных у князя Эстергази, датирована 10 июля 1791 года.

◇ Ковент Гарден — национальный театр. Я смотрел там оперу под названием «The Woodman»²⁰ («Лесник») 10 декабря [1791 года], в тот самый день, когда была предана гласности [частная] жизнь мадам Биллингтон²¹, как с хороших, так и с плохих сторон. Такие дерзкие предприятия в большинстве случаев предпринимаются для выгоды. Она пела в тот вечер несколько робко, однако очень хорошо. Первый тенор ...²² обладает хорошим голосом и довольно хорошей манерой [пения], но избыточно использует фальцетный регистр. Он

¹⁷ Вероятно, здесь имеется в виду Чарльз Джеймс Фокс (Fox; 1749–1806) — английский политический деятель, представитель радикального крыла партии вигов и непримиримый оппонент Георга III. См. Первую записную книжку, где Гайдн в шуточной форме намекает на несамостоятельность Фокса как политика [7, 493] (русский перевод — в первой части нашей публикации, №3, 2012, с. 183).

¹⁸ Здесь Гайдн поставил сокращение, смысл которого неясен.

¹⁹ Продолжение отсутствует.

²⁰ Эта комическая опера принадлежит Уильяму Шилду (Shield; 1748–1829) — английскому композитору, скрипачу и альтисту, собирателю песен, автору опер и вокальной музыки, а также двух трактатов по гармонии. См.: [24].

²¹ Элизабет Биллингтон (Billington), урожд. Вайхзель (Weichsel; 1765–1818) — английская певица (сопрано). См.: [2]. Чарльз Бёрни писал о ней: «Естественный тембр ее голоса столь сладкозвучен, знание музыки столь глубоко, вибрация столь естественна, каденции и украшения столь разнообразны, а выразительность столь мила, что лишь завистливые или бесчувственные могут слушать ее без восхищения» [4, 1021]. О скандальном выпуске в свет личных писем Биллингтон Гайдн упоминает в Первой записной книжке: [7, 486–487], русский перевод см. в первой части данной публикации: *Гайдн Й. Первая записная книжка (1791–1792)* / перев. с нем. Е. Матвеевой, коммент. А. Лосевой // Научный вестник Московской консерватории. 2012. №3. С. 177–178.

²² Здесь пропущено место для имени, но оно не вставлено; пел Чарльз Инклдон (*примеч. Д. Барты*).

Чарльз (Бенджамин) Инклдон (Inclendon; 1763–1826) — английский певец (тенор), ученик Венанцио Рауццини. В 1790–1815 г. пел в театре Ковент Гарден, считаясь ведущим английским театральным певцом. См.: [3]. Уильям Робсон в своих воспоминаниях («Старый театрал», 1846) хвалит Инклдона как специфически английского певца: «Первым среди всех английских певцов <...>, каких только порождает когда-либо Британия, стоит Чарльз Инклдон! Я не забочусь о моде и о причудах вкуса; повторяю: ни один английский певец никогда не обладал голосом столь совершенным (принимая во внимание все его качества и возможности), как Инклдон. <...> Существовали певческие таланты более утонченные; существовали певцы, обладавшие вкусом более изысканным; <...> однако никогда не было столь здорового, сильного, яркого и сладкозвучного английского голоса, как у Инклдона [21, 216–217].

исполнял трель на высоком *c* и доходил до [верхнего] *g*. Второй тенор²³ пытается подражать ему, но не может вернуться от фальцета к естественному голосу, и кроме того, он совершенно немзыкален. Он поет в своем собственном темпе, то на 3/4, то на 2/4, делает цезуры, где ему вздумается. Но оркестр²⁴ к этому совершенно привык. Дирижер — господин Баумгартнер (*baumgartner; sic*)²⁵, немец, который, однако, почти забыл свой родной язык. Театр очень темен и грязен и почти столь же велик, как Придворный театр в Вене. Простонародье на галерке во всех без исключения театрах очень наглое; неистовствуя, они задают тон и криками заставляют повторять или не повторять [номер]. Партеру и ложам приходится очень долго аплодировать, чтобы повторили что-то хорошее; так случилось и в тот вечер с дуэтом из III акта, который очень красив; почти четверть часа прошла в противостоянии (*pro und contra*), пока наконец партер и ложи не одержали победу — и дуэт²⁶ был повторен. Оба исполнителя стояли на сцене довольно испуганно, то отступая назад, то снова выходя вперед. Оркестр сонный.



Первый театр Ковент Гарден

- ◇ Моцарт (*Mozard, sic*) умер 5 декабря 1791 года.
- ◇ 23 декабря в Лондон приехал Плейель. 24-го я у него обедал.

²³ Партию второго тенора пел ирландец Джонстон. Его певческие недостатки компенсировались привлекательным исполнением ирландских песен в качестве вставных номеров (*примеч. Д. Барты*).

²⁴ Слово с трудом поддается расшифровке; Лэндон дает здесь «*cahest*» (подразумеваемая «*Cast*» — актерский коллектив; Барта же предлагает читать как сокращение «*orchest.*» — «*Orchester*»).

²⁵ Имеется в виду Карл Фридрих Баумгартен (*Baumgarten*; ок. 1740–1824) — английский композитор немецкого происхождения; руководитель оркестра Ковент-Гарден, а также собственного оркестра герцога Камберленда [10, III, 68]. См. о нем: [5].

²⁶ Это был вставной номер из серенаты «Соломон» Бойса (*Boyse*), исполненный Элизабет Биллингтон и Чарльзом Инкeldoном. См: [8, 274].

◇ Герцогу Камберленду пришлось заплатить 25 000 фунтов за нарушение супружеской верности.

◇ 1 скр. сочинение для вок. и скр²⁷.

◇ Театр Хеймаркет (Heymarket, sic).

Он вмещает 4000 человек. Один только партер вмещает 12 сотен; в каждой ложе удобно размещаются по 10 человек. Амфитеатр совершенно круглый, в четыре яруса, и для его освещения сверху — с опор крыши — спускается большая красивая люстра с примерно семьюдесятью свечами. Она располагается посреди амфитеатра, не загораживая вида, и освещает все помещение. На первом и втором этажах имеются также отдельные (a parte) небольшие люстры, расположенные в половине эля²⁸ от лож.

◇ Я должен заплатить 1 ½ гиней за колокола в Оксфорде по случаю избрания меня доктором и ½ гиней за мантию. Путешествие стоит 6 гиней.

◇ Город Лондон содержит для очистки улиц 4000 тележек, из них ежедневно работают 2000.

◇ 17 марта 1792 года мне пустили кровь в Лондоне.

◇ В августе месяце [1791 года] я обедал на борту шестипушечного торгового судна Ост-Индской компании. Меня прекрасно угощали (ich wurde herrlich bewürth, sic).

◇ В том же месяце я добрался с м-ром Фрезером вверх по Темзе от Вестминстерского моста до Ричмонда, где мы обедали на острове. Всего было 24 человека, не считая военного духового ансамбля (feld Musik).

◇ В Англии большой военный корабль оценивают по количеству его пушек. Каждая пушка оценивается в 1000 фунтов [стерлингов]²⁹.

◇ Мадам Мара³⁰ была ошикана в Оксфорде, потому что она не встала во время исполнения хора «Аллилуйя».

◇ 14 декабря [1791 года] я впервые обедал у м-ра Шоу. Он встретил меня внизу у двери, а затем отвел к своей супруге, рядом с которой были две дочери и другие леди. Когда я раскланивался со всеми окружающими, я вдруг

²⁷ «1 geigs. ein werck Singst. und geigs.». По мнению Лэндона, эта запись касается некоего задуманного Гайдном сочинения [8, 274], Барта же полагает, что речь идет о копировании ответствующих партий (вокальных и скрипичных) в его сочинениях [7, 511].

²⁸ Эль — мера длины; расстояние от кончика вытянутого среднего пальца до верхней точки плеча. Равнялась 45 дюймам (примерно 114 см).

²⁹ У Гайдна: «ein jede Canon wird zu 1000 Pfund gerechnet»; при этом неясно, во-первых, какие именно артиллерийские орудия он имеет в виду, а во-вторых — что подразумевается под фунтами (Pfund): мера веса или денежная единица. Лэндон понимает «Pfund» как меру веса (его перевод: «Each canon is estimated at 1000 lbs.»), однако в таком случае названная Гайдном цифра (1000 фунтов = 453,6 кг) может относиться только к самым легким орудиям — карронадам, притом лишь к малокалиберным.

³⁰ Гертруда Элизабет Мара (Mara), урожд. Шмелинг (Schmeling; 1749–1833) — знаменитая немецкая певица (сопрано); жила и выступала в Лондоне с 1784 по 1802 год (с перерывами); см.: [12; 13].

заметил, что как у хозяйки дома, так и у ее дочерей и прочих дам в прическах — очаровательные ленты жемчужного цвета, шириной в три пальца, с вышитым золотом именем «Гайдн». А м-р Шоу носил это имя на своем платье прямо спереди: [оно было] вышито на обоих концах воротничка мельчайшими металлическими бисеринками; платье из отличнейшей ткани, отутюженное, с элегантными металлическими пуговицами. Мис[трис] [Шоу] — самая прекрасная из женщин, которых я когда-либо видел. NB: Ее супруг просил у меня что-нибудь на память, и я подарил ему табакерку, которую только что купил за гинею; он взамен подарил мне свою. Спустя несколько дней я пришел к нему и увидел, что он положил мою табакерку в серебряную коробочку, на крышке которой была очень элегантно выгравирована аполлонова арфа и вокруг нее следующие слова: «Ex dono celeberrimi Josephi Haydn» («Дар знаменитейшего Йозефа Гайдна»). NB. Мис[трис] [Шоу] подарила мне на память булавку для галстука.

◇ На первом концерте было повторено Adagio из новой симфонии в ре мажоре.

Во втором концерте был [исполнен] хор и повторена вышеназванная симфония, и из нее повторяли первое Allegro и Adagio.

В третьем концерте давали новую симфонию в си-бемоль мажоре, первое и последнее Allegro бисировали³¹.

◇ Лорд Клермонт однажды давал большой званый ужин (Soupe), и когда выпили за здоровье короля, он приказал духовому ансамблю (Harmonie Music) играть хорошо известную песню «Боже, храни короля» на улице в сильнейшую метель — это происходило 19 февраля 1792 года. Таковы пьяные безумства в Англии.

◇ Замковая церковь³² в Виндзоре³³ — очень старое, но великолепное здание; главный алтарь стоит 50000 флоринов. Там находится Вознесение Христова — эмалевая роспись³⁴ по стеклу (Emalirten gläß). В нынешнем, 1792 году в боковом алтаре, справа, была изготовлена [эмалевая роспись] меньшего размера, [изображающая] явление Христа пастухам (die Erscheinung Christi denen Hürten)³⁵. Эта меньшая [роспись] ценится даже выше, чем бóльшая. Вид с террасы божественный.

³¹ Речь идет о салоновских концертах сезона 1792 года. Первый состоялся 17 февраля, второй — 24 февраля, третий — 2 марта. В первом концерте прошла премьера симфонии №93, во втором — хора «Буря» («Der Sturm»), в третьем — симфонии №98. Полностью программы концертов см. в: [14, 108–110].

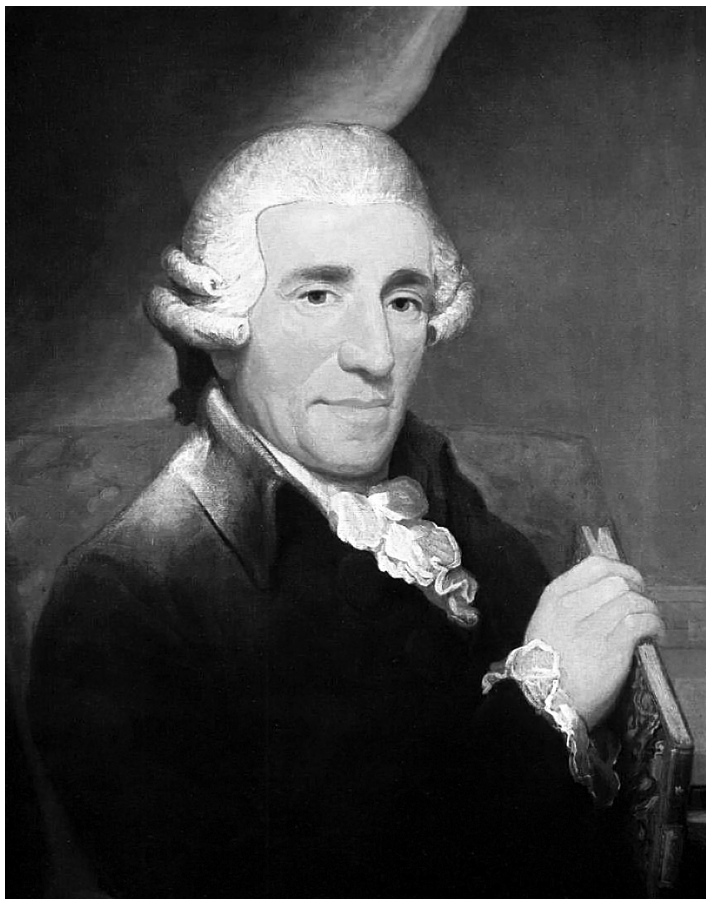
³² Имеется в виду капелла Св. Георгия.

³³ Гайдн посетил Виндзор 14 июня 1792 года, в тот же день он присутствовал на скачках в Аскоте. См. также: [19, 206; 18, III, 58] (*примеч. Д. Барты*).

³⁴ Гайдн говорит о витраже над центральным алтарем капеллы. См. о нем: <http://www.thamesweb.co.uk/windsor/windsorhistory/winguide06a.html>; изображение: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Choir_of_St_George%27s_Chapel%2C_Windsor_Castle%2C_from_Pyne%27s_Royal_Residences%2C_1819_-_panteek_pyn17-522.jpg

³⁵ Имеется в виду витраж, на котором изображено явление ангелов, возвещающих Рождество Господне пастухам. Информация о нем: <http://www.thamesweb.co.uk/windsor/windsorhistory/winguide06b.html>

◇ Харди³⁶. Отто. Гуттенбрун³⁷. Хоппнер (Hopprener, sic)³⁸. Дасси (Davie)³⁹, вылеплен в воске. NB: первые четыре господина написали мой портрет, Десси (Devie; sic) [выполнил его] в воске.



Портрет Й. Гайдна работы Т. Харди

◇ The Theatre of varietie's (sic) amusantes, in Saville-Row⁴⁰. 23 ноября [1791 года] я был туда приглашен. Это марионеточное представление⁴¹. Фигурами хорошо управляют, певцы плохие, но оркестр довольно хорош.

³⁶ Томас Харди (Hardy; 1757 — ок. 1805) — английский художник-портретист; кроме Й. Гайдна, написал также портреты И. П. Саломона, И. Плейеля, В. Крамера, У. Шилда, С. Арнольда.

³⁷ Людвиг Гуттенбрунн (Guttenbrunn; 1750–1819) — австрийский художник; с 1789 по 1795 г. жил и работал в Лондоне.

³⁸ Джон Хоппнер (1758–1810) — английский художник-портретист; ему принадлежат портреты ряда известных и высокопоставленных особ, в том числе принца Уэльского (будущего короля Георга IV), его брата герцога Йоркского и герцогини Йоркской.

³⁹ Правильно — Десуа (Desoie), его восковой медальон с изображением Гайдна утерян (*при меч. Д. Барты*).

⁴⁰ «Театр занимательного разнообразия» (*The Theatre of Varieties Amusantes*) на Севил-роу, принадлежавший Ричарду Бэрри, 7-му графу Берримору (1769–1793; см. о нем: [20, 103–105],

◇ Мара пела перед своим отъездом в Италию четыре раза в театре Хеймаркет⁴² в английской опере «Артаксеркс» Д-ра Арнда (Arnd, sic)⁴³. Снова она заслужила бурю оваций, за каждое выступление ей было заплачено по 100 фунтов.

◇ большой графитный карандаш (Reißbleyfeder)	стоит ½ гиней		
[карандаш] поменьше		5 шиллингов	6 пенсов
писчее перо	6 —	6 —	
[англ.]			
металлические (Stel) пуговицы	2 фунта	2 шиллинга	0 пенсов
металлический ремень (Girdl ⁴⁴ , sic)	1 —	4 —	0 —
металлическая цепь	1 —	11 —	6 —
2 пары ножниц (Secissars, sic),			
по 3 шилл. каждая		6 —	0 —
3 [пары ножниц], по 6 шилл. каждая		18 —	0 —
1 [пара ножниц]		7 —	6 —
1 [пара ножниц]		9 —	0 —
7 перочинных ножииков	1 —	1 —	0 —

◇ [Далее следуют копии писем Ребекки Шрётер]⁴⁵

◇ 14 ноября 1791 года господину фон Кесу посланы по почте (perpostam) две симфонии; я заплатил за это 1 гинеею 11 ½ шиллингов, и 3 шиллинга за два письма, и гинеею за переписывание [партитур]⁴⁶.

◇ Нойан (Noyan), напиток. Делается из мускатного ореха, рома и сахара. Происходит с Мартиники в Вест-Индии, принадлежащей Франции.

◇ Померанцы прибывают из Португалии в середине ноября, но они блеклые и не так хороши, как позже.

◇ 5 декабря туман был столь плотным, что его можно было намазывать на хлеб. Я был вынужден зажечь свет в 11 часов [дня], чтобы можно было писать.

просуществовал два года (1790–1792). Его также называли *Fantoccini Theatre*, т. к. в здании, где он размещался, ранее действовал итальянский марионеточный театр; см.: <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=41492>.

⁴¹ Гайдна можно считать большим специалистом в марионеточной опере, в Эстергазе в 1770-х функционировал марионеточный театр, и Гайдн написал для него несколько опер, среди них «Филемон и Бавкида» (*Philemon und Baucis*; 1776), «Шабаш ведьм» (Hexenschabbas; 1773) «Покинутая Дидона» (*Didone abbandonata*; 1776) «Сгоревший дом» (*Das abgebrannte Haus*; 1776/77), «Наказанная жажда мести» (*Die bestrafte Rachbegierd*; 1779) (*примеч. перев.*).

⁴² Это были прощальные выступления Мары перед отъездом из Англии, они состоялись 17, 19, 20 и 22 ноября 1791 года (*примеч. Д. Барты*).

⁴³ Имеется в виду Томас Августин Арн (Arne; см.: [9]). Он написал оперу «Артаксеркс» на собственный (английский) текст по знаменитому либретто Пьетро Метастазियो в 1762 году. В театре Ковент Гарден одновременно шла та же самая опера с Билингтон и Инккдоном в главных ролях (*примеч. Д. Барты*).

⁴⁴ Вероятно, Гайдн имеет в виду пряжку для ремня.

⁴⁵ Перевод писем помещен в конце данной публикации (с. 143).

⁴⁶ Две симфонии, пересланные Гайдном фон Кесу, — №№ 95 и 96; два письма — одно фон Кесу (утрачено), другое г-же фон Генцингер (см.: [7, 265–266]; *примеч. Д. Барты*).

◇ 18 мая 1792 года был последний концерт Саломона на Ганновер-сквер⁴⁷.

◇ Английская фанатичность. Мисс Дора Джордан⁴⁸, любовница герцога де Кларенса⁴⁹ и ведущая актриса Друри Лейн, однажды вечером, за час до начала комедии, в которой она должна была играть, написала своему импресарио, что внезапно заболела и потому не сможет играть. Когда подняли занавес, чтобы сообщить это публике, и склонялись к замене спектакля, вся публика начала кричать, чтобы немедленно играли объявленную комедию и чтобы роль Джордан играла другая актриса с текстом в руках. Вначале на это возражали, но поскольку публика упрямилась, то ее желание было удовлетворено. Мисс Джордан заслужила презрение в глазах публики, поскольку она открыто безо всякого стеснения отправилась с герцогом гулять в Гайд-парк.

Но она попросила прощения во всех газетах и была полностью прощена.

◇ Толпа парней пела эту песню во все горло. Они орали так громко, что можно было слышать их за 1000 шагов от переулка, даже в самых глухих углах.



◇ М-р Бресси, №71, Ломбард стрит⁵⁰.

⁴⁷ Это был двенадцатый концерт сезона, который должен был стать заключительным (однако 6 июня Саломон провел дополнительный концерт, без номера). В программе стояли две симфонии Гайдна (в первом отделении — №№95, 96 или 90, во втором — №93), его же ноктюрн Ноб. II:32 (в новой версии), дуэт Франсуа Девьенна для гобоя и фагота, некий арфовый концерт в исполнении мадам Крумпхольц, а также вокальные номера в исполнении мадам Мара и Симони; завершался концерт неким произведением Гайдна. См.: [14, 113].

Франсуа Девьенн (Devienne; 1759–1803; см.: [15]) — французский флейтист, фаготист, композитор и педагог. Автор комических опер, романсов, инструментальной музыки, а также педагогического трактата «Новая теоретическая и практическая методика для флейты» (*Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte*; Paris, 1794/R). Дуэтов для гобоя и фагота у Девьенна нет; вероятно, исполнялась версия одного из дуэтов для кларнета и фагота.

Анна-Мария Крумпхольц (Krumpholtz), урожд. Штеклер (Steckler, Stekler; 1766–1813) — известная арфистка, автор оригинальных сочинений и обработок популярных песен для арфы, жена и ученица арфиста и композитора Иоганна Баптиста Крумпхольца (1747–1790); см.: [25].

Джузеппе Симони (Simoni) — итальянский певец (тенор); между 1786 и 1793 годами выступал в миланском театре «Ла Скала». В сезоне 1792 г. был ангажирован Саломоном. См.: [23].

⁴⁸ Гайдн, очевидно, высоко ценил эту актрису. Позже он хотел отдельно издать самую популярную из своих шотландских песен («The blue bell of Scotland») и посвятить ее Доре Джордан. См. его письмо к издателю Джорджу Томсону от 2 января 1802 года: [7, 390–391] (*примеч. Д. Барты*).

⁴⁹ Уильям, герцог Кларенс (1765–1837) — третий сын короля Георга III, будущий король Вильгельм IV (царствовал с 1830 по 1837 г.). В 1791–1811 г. состоял в фактическом браке с известной актрисой Дорогеей (Дорой) Бланд (1761–1816), выступавшей под псевдонимом «миссис Джордан». У них родилось десять детей, которым была присвоена фамилия Фицкларенс.

⁵⁰ Лондонский адрес банкира Бресси, чья дочь была ученицей Гайдна.

ПИСЬМА РЕБЕККИ ШРЁТЕР⁵¹ ГАЙДНУ

◇ М[ист]р[и]с Шрётер шлет наилучшие пожелания мистеру Гайдну и сообщает ему, что она только что вернулась в город и будет счастлива видеть его в любое время, когда ему будет удобно, чтобы дать ей урок.

*Джеймс стрит, Бакингем Гейт, среда
29 июня 1791 года*

◇ *Среда, 8 февраля 1792 года.*

Мой дорогой, прилагаю к сему слова песни, которые вы просили. Очень желаю знать, как вы сегодня поживаете; я очень сожалею, что была лишена удовольствия видеть вас сегодня утром, но надеюсь, что у вас найдется время прийти завтра. Умоляю вас, мой дорогой, как можно лучше заботиться о своем здоровье и не изнурять себя чрезмерным усердием в работе. Мои мысли и наилучшие пожелания всегда с вами, и я неизменно с величайшей искренностью остаюсь, мой дорогой, вашей преданной и т. д.

◇ *7 марта 1792 года.*

Мой дорогой, я была крайне огорчена, расставшись с вами так внезапно прошлым вечером, наш разговор был чрезвычайно интересным, и я хотела сказать вам тысячу нежностей. Мое сердце наполняла и наполняет нежность к вам, но никакими словами мне не выразить и половины любви и обожания, которые я испытываю к вам; вы всё дороже мне с каждым днем моей жизни. Я очень сожалею, что была так скучна и бестолкова вчера; в самом деле, мой дражайший, не что иное, как мое плохое самочувствие, вызванное простудой, послужило причиной моей бестолковости. Благодарю вас тысячу раз за беспокойство обо мне, поистине я сознаю вашу доброту и уверяю вас, мой дорогой, если бы со мной случилось что-то, что взволновало бы меня, я бы открыла свое сердце и рассказала вам об этом с полным доверием. О, как горячо я желаю вас видеть, надеюсь, вы придете ко мне завтра. Я буду счастлива видеть вас и утром, и вечером. Благослови вас Бог, мой любимый, мои мысли и наилучшие пожелания неизменно с вами, и я всегда остаюсь искренне и неизменно привязанной к вам, мой дорогой.

Ваша истинно любящая [и т. д.]

Мой дражайший, я не могу быть счастлива, пока не увижу вас.

Если вы знаете, когда придете, скажите мне.

◇ Мой дорогой, мне очень жаль, что я не буду иметь удовольствие видеть вас завтра, поскольку я собираюсь в Блэкхит⁵². Если вы не заняты сегодня вечером, я

⁵¹ Ребекка Шрётер (Schroeter), урожд. Скотт (Scott; 1751–1826) — вдова известного пианиста и композитора Иоганна Самуэля Шрётера (?1750–1788). Летом 1791 года начала брать уроки у Гайдна, являясь его искренней почитательницей. Гайдн переписал 22 ее письма во Вторую записную книжку; оригиналы не сохранились (Д. Барта предполагает, что Гайдн, уезжая, вернул их г-же Шрётер — см.: [7, 517]).

⁵² В деревушке Блэкхит, расположенной в восьми милях от Лондона, Ребекка Шрётер (урожденная Скотт) жила с матерью до замужества (до 1775 года), и там ее посещал Иоганн Самуэль Шрётер, бывший ее учителем музыки [22, 49]. В 1792 году мать миссис Шрётер, вдовствующая миссис Скотт, была еще жива и проживала в том же доме [ibid., 53].

буду очень рада, если вы окажете мне милость прийти ко мне, и я надеюсь иметь счастье видеть вас в субботу к обеду. Мои мысли и самые нежные чувства всегда с вами, и я, мой дорогой, неизменно остаюсь искренне вашей, преданной [и т. д.].

4 апреля 1792 года

◇ Мой дорогой, вместе с сим вы получите мыло, я приношу тысячу извинений, что не отослала его раньше; знаю, что по своей доброте вы простите меня. Надеюсь услышать, что вы хорошо себя чувствуете и хорошо спали. Я буду счастлива увидеть вас, мой дорогой, так скоро, как только возможно. Я буду весьма обязана, если вы окажете мне любезность послать двенадцать билетов на ваш концерт⁵³. Пусть всяческий успех сопутствует моему вечно дорогому Гайдну тем вечером и всегда — это искреннее и сердечное пожелание вашей неизменно и истинно любящей

Джеймс стрит, 8 апреля 1792.

◇ Джеймс стрит, вторник 12 апреля

Мой дорогой, я искренне беспокоюсь за вас. Мне необходимо написать [вам], чтобы спросить, как вы поживаете? Я очень сожалею, что не имела удовольствия видеть вас сегодня вечером, мои мысли всегда с вами, и в самом деле, мой любимый, никакие слова не могут выразить и половины нежности и любви, что я испытываю к вам. Мне показалось, что вы сегодня утром были не в духе; как бы мне хотелось избавить вас от всех тревог! Будьте уверены, мой дорогой, я с живейшим участием разделяю все ваши чувства, и моя привязанность к вам сильнее с каждым днем. Мои наилучшие пожелания всегда с вами, и я неизменно, мой дорогой Гайдн, остаюсь самой искренней и верной вашей [и т. д.].

◇ Мой дорогой, мне очень жаль узнать сегодня утром, что вы нездоровы. Мне сказали, что вчера вы работали пять часов. В самом деле, мой любимый, боюсь, это повредит вам. Почему вы, уже сочинив столько чудесных и чарующих произведений, должны утомлять себя столь усердными занятиями? Я почти трепещу за ваше здоровье, позвольте мне убедить вас, мой любимейший Гайдн, не оставаться за работой столь продолжительное время без перерыва. Мой любимый, если бы вы знали, как ваше благополучие драгоценно для меня, то — льщу себя надеждой, — вы бы постарались сохранить его ради меня, как и ради себя. Умоляю сообщить мне, как вы поживаете и как вы спали. Надеюсь увидеть вас завтра на концерте⁵⁴ и в субботу. Я буду счастлива видеть вас здесь к обеду в обычное время. Мой дорогой, мои искреннейшие добрые пожелания всегда с вами, и я остаюсь неизменно, с нежнейшей привязанностью, вашей самой [и т. д.]

Джеймс стрит, 19 апреля 1792 года

⁵³ Очевидно, имеется в виду седьмой в сезоне концерт саломоновского абонемента, состоявшийся 13 апреля 1792 года. В тот вечер исполнялись две симфонии Гайдна — №91 (?) и №98; полную программу см. в: [14, 111].

⁵⁴ 20 апреля состоялся восьмой концерт Саломона на Ганновер-сквер. Из сочинений Гайдна исполнялась симфония №98 и фортепианное трио Нов. XV:14. Программу концерта полностью см. в: [14, 112].

◇ 24 апреля 1792 года

Мой дорогой,

Я не могу покинуть Лондон, не отослав вам записку с уверением, что мои мысли, мои наилучшие пожелания и самые нежные чувства будут с вами неразлучны до нашей следующей встречи.

Посыльный также доставит вам Марш⁵⁵, очень сожалею, что мне не удалось записать его скорее и лучше. Но я надеюсь, мой дорогой, что вы извините меня, и если копия неудовлетворительна, я тотчас пришлю вам заветный оригинал. Если бы мой Гайдн чаще доверял мне записывать музыку, я надеюсь, что сделала бы успехи, и знаю, что радовалась бы этому занятию. Теперь, любимый, умоляю вас тщательнейшим образом заботиться о своем здоровье. Надеюсь увидеться с вами в пятницу на концерте⁵⁶ и в субботу за обедом, а до того — и навечно — остаюсь искренне вашей [и т. д.]

◇ Мой дорогой, я очень беспокоюсь о том, как вы поживаете, и надеюсь узнать, что вы находились в добром здравии с момента, когда я в последний раз вас видела. По мере того, как приближается время вашего очаровательного концерта⁵⁷, я все больше переживаю за ваш успех и сердечно желаю, чтобы все обернулось к вашему удовольствию. Окажите мне любезность и пришлите еще шесть билетов. В субботу, мой любимый, я надеюсь увидеться с вами за обедом, а до тех пор мои мысли, наилучшие пожелания и самые нежные чувства постоянно с вами, и я неизменно остаюсь, мой дорогой Гайдн, искренне люб. [и т. д.]

Джеймс стрит, 2 мая 1792 года

◇ Джеймс стрит, вторник, 8 мая

Мой дорогой, я чрезвычайно сожалею, что не имела удовольствия видеть вас сегодня, но надеюсь увидеть вас завтра в час дня, и если вы сможете завтра пообедать со мной, я буду очень рада. Надеюсь также увидеться с вами за обедом в четверг, но предполагаю, что вам придется идти в тот вечер на концерт⁵⁸. В пятницу, как вы знаете, другой концерт⁵⁹, а в субботу вы отправляетесь за город. Все это, мой любимый, заставляет меня еще сильнее желать, чтобы

⁵⁵ Эта пьеса, переписанная миссис Шрётер, — Марш для принца Уэльского Ноб. VIII:3 (примеч. Д. Барты).

⁵⁶ Очевидно, речь идет о девятом концерте Саломона, состоявшемся 27 апреля; исполнялись три симфонии Гайдна, одна из них, вероятно, №92. Полную программу см. в: [14, 112].

⁵⁷ На следующий день, 3 мая 1792 года, на Ганновер-сквер состоялся бенефис Гайдна. Основу программы составляли, разумеется, его сочинения: две симфонии (одна из них — №97, по мнению Лэндона [10, III, 161]), его же симфония concertante для скрипки, виолончели, гобоя и фагота с оркестром Ноб. I:105 (впервые исполнена 9 марта 1792 года, на четвертом в сезоне концерте Саломона), некая кантата, а также финал оратории «Семь слов Спасителя на Кресте». Кроме того, прозвучали некие вокальные номера в исполнении мадам Мара и сопранистов Кальканыи и Симони, а также два инструментальных концерта — скрипичный в исполнении польского скрипача Феликса Яневича и арфовый — мадам Крумпхольц (авторы концертов в программе не указаны; вероятно, ими были сами исполнители). См. программу в: [ibid., 160–161].

⁵⁸ Об упомянутом здесь концерте, состоявшемся в четверг, 10 мая, ничего неизвестно; Д. Барта предполагает, что это мог быть некий приватный концерт [7, 521].

⁵⁹ В пятницу, 11 мая, состоялся одиннадцатый концерт Саломона. Из сочинений Гайдна исполнялась симфония (вероятно, №97). Программу полностью см. в: [14, 113].

вы побывали со мной завтра, если вы не заняты, поскольку мне хочется бывать в вашем обществе как можно больше. Да благословит вас Господь, мой дорогой Гайдн, я всегда остаюсь, с нежнейшей привязанностью, вашей искренней и любящей [и т. д.]

◇ 17 мая

Мой дорогой, тысячу раз благодарю вас за развлечение сегодня вечером; когда соединяются ваши сладкозвучные произведения и ваше великолепное исполнение, концерт не может не быть очаровательным. Но независимо от этого, радость видеть вас всегда доставляет мне бесконечное удовольствие. Прошу вас, сообщите, как вы поживаете? И хорошо ли вам спалось? Я надеюсь увидеть вас завтра, мой дорогой, и в субботу к обеду, а до того времени — и всегда — остаюсь искренне преданной [вам], мой любимый [и т. д.].

◇ Мой дорогой, если вы окажете мне любезность пообедать со мной завтра, я буду очень счастлива вас видеть, и я особенно желаю получить удовольствие от вашего общества, мой любимый, до того, как прибудут остальные наши друзья. Надеюсь услышать, что вы хорошо спали сегодня и что вы в добром здравии. Мои наилучшие пожелания и нежные приветы — ваши постоянные спутники, и я всегда остаюсь, с сильнейшей привязанностью [к вам], мой дорогой Гайдн, искренне любящей вас Р. Ш.

Джеймс стрит, вечер вторника, 22 мая

◇ Мой дорогой, прошу вас, [сообщите,] как вы поживаете? Надеюсь услышать, что ваша головная боль совсем прошла и что вы хорошо спали. Я буду очень счастлива увидеть вас в воскресенье в любое удобное для вас время после часа [дня]. Надеюсь увидеть вас, мой любимый, во вторник к обеду, как обычно⁶⁰, и вы очень обяжете меня, если сообщите, в какой день вам было бы удобно встретиться у меня за обедом с мистером, мистрис и мисс Стоун. Я была бы рада, если бы это произошло в четверг или пятницу. Я пошлю к мистеру Стоуну сообщить, какой день вы соизволили назначить. Я жажду видеть вас, мой дорогой Гайдн, доставьте мне это удовольствие как можно скорее. А до тех пор — и навечно — остаюсь глубоко преданной вам, мой любимый.

Пятница, 1 июня 1792.

◇ Мой дорогой, я не могу закрыть глаза и уснуть, пока не поблагодарю вас десять тысяч раз за невыразимый восторг, который я испытала от ваших прелестных сочинений и вашего бесподобного очаровательного исполнения⁶¹. Будьте уверены, мой дорогой Гайдн, что среди всех ваших многочисленных почитателей ни один не слушал с вниманием более глубоким, нежели мое, и никто так не благоговеет перед вашими блестящими талантами, как я. В самом деле, мой любимый, ни один язык не может выразить той признательности, которую я ощущаю за бесконечное удовольствие, дарованное вашей музыкой, поэтому

⁶⁰ Далее несколько слов зачеркнуты Гайдном.

⁶¹ 6 июня состоялся дополнительный (тринадцатый по счету) концерт саломоновского абонемент. Из сочинений Гайдна исполнялись две симфонии (одна из них, вероятно, №97). Программу полностью см. в: [14, 115].

примите снова мою благодарность и позвольте мне уверить вас с глубоким сердечным чувством, что я всегда буду считать счастье знакомства с вами одним из главных благословений в моей жизни, и я сердцем искренне желаю хранить, поощрять и все больше быть достойной его. Надеюсь услышать, что вы хорошо себя чувствуете. Буду счастлива увидеть вас к обеду, и если вы сможете прийти к трем часам, это доставит мне большое удовольствие, поскольку я буду особенно рада видеть вас, мой дорогой до прибытия остальных наших друзей. Да благословит вас Господь, мой дорогой. Остаюсь неизменно, с истинной и глубокой преданностью вам, вашей [и т. д.].

Среда, вечер, 6 июня 1792 года

◇ Мой дорогой, в этом письме я посылаю вам стихи, которые вы были так добры дать мне на время, и я вам весьма обязана за разрешение снять копию с них. Прошу вас, сообщите, как вы поживаете, и дайте мне знать, мой любимый, когда вы пообедаете со мной. Я буду счастлива видеть вас к обеду или завтра, или во вторник, когда вам удобнее. Я в самом деле беспокоюсь и жду вас с нетерпением; мне хотелось бы проводить с вами как можно больше времени. Мой дражайший Гайдн, я испытываю к вам самую горячую и нежную любовь, на какую только способно человеческое сердце, и неизменно остаюсь, мой любимый, с сильнейшей привязанностью [к вам], искренне вашей, преданной вам и любящей [и т. д.].

*Воскресенье, вечер,
10 июня 1792 год.*

◇ Мой дражайший,

надеюсь услышать, что вы в добром здравии и ваше путешествие было приятным, что вам понравились скачки и что все сложилось к вашему удовольствию. Прошу вас, мой любимый, сообщите, как вы поживаете? Мне интересно любое обстоятельство, касающееся вас, мой возлюбленный Гайдн. Я буду очень счастлива видеть вас завтра к обеду и неизменно остаюсь с искреннейшим и нежнейшим расположением, мой дражайший Гайдн,

преданной и любящей вашей Р. Ш.

Джеймс стрит, четверг вечер, 14 июня 1792 года.

◇ Мой дорогой, я чрезвычайно сожалею, что не имела удовольствия видеть вас сегодня. В самом деле, мой любимый, это было огромным разочарованием для меня, поскольку каждый момент вашего присутствия все более и более драгоценен для меня теперь, когда так близок ваш отъезд. Надеюсь услышать, что вы чувствуете себя хорошо, и буду счастлива увидеть вас, мой дорогой Гайдн, завтра в любое время после часу дня, если вы сможете. Если же нет, надеюсь на удовольствие видеть вас в понедельник. Вы получите это письмо завтра утром, я не буду посылать его сегодня, потому что боюсь, что оно не застанет вас дома, а я хочу получить ответ. Благослови вас Бог, мой любимый, еще раз повторю — позвольте мне увидеть вас как можно скорее. Остаюсь с самой нерушимой привязанностью, мой дорогой и самый любимый Гайдн.

истинно преданная вам и любящая вас

Р. Шр

Суббота, 16 июня 1792 года

◇ Мой дорогой, я надеюсь услышать, что вы в добром здравии и хорошо спали прошлой ночью. Я буду очень счастлива видеть вас в понедельник утром. Позвольте мне напомнить вам о мистере Фрэзерсе и будьте так добры, дайте мне знать в понедельник, как всё устроилось. Да благословит вас Бог, мой любимый, мои мысли и наилучшие пожелания всегда с вами, и я неизменно остаюсь, с нежнейшей привязанностью к вам, мой дорогой Гайдн,

самой [и т. д].
26 июня 1792 года

◇ [Недатированные письма]

Мой дражайший,

Я горю желанием узнать, как вы поживаете сегодня утром и хорошо ли вы спали прошлой ночью. Я очень обязана вам за всю вашу доброту вчера и сердечно благодарю за это. Я жажду увидеть вас, мой любимый, и надеюсь на это удовольствие сегодня утром. Мои мысли и наилучшие пожелания непрестанно с вами, и я неизменно остаюсь, мой дражайший Гайдн,

преданной и любящей вашей [и т. д].

◇ Мой дорогой,

я чрезвычайно сожалею, что не имела удовольствия встретиться с вами этим утром, поскольку мне очень хотелось вас видеть. Мои мысли каждую минуту с вами, мой возлюбленный Гайдн, и мое чувство к вам ежедневно возрастает, никакие слова не могут выразить и половины моей нежной привязанности к вам. Я надеюсь, мой любимый, что буду иметь счастье видеть вас завтра к обеду, в обычное время. Мои наилучшие пожелания всегда с вами, и я остаюсь неизменно, с крепчайшей привязанностью [к вам], мой дорогой Гайдн, самой [и т. д].

◇ Я только что вернулась с концерта, где была совершенно очарована вашими восхитительными и прелестными сочинениями и вашим воодушевленным и увлекающим [слушателя] исполнением их. Примите десять тысяч благодарностей за огромное удовольствие, которое я всегда получаю от вашей несравненной музыки.

◇ Мой дорогой, очень прошу вас сообщить мне, как вы поживаете и спали ли вы хоть сколько-нибудь сегодня ночью. Я чрезвычайно беспокоюсь о вашем здоровье. Я надеюсь услышать благоприятный отчет о нем. Да благословит вас Бог, мой Гайдн. Приходите ко мне завтра, я буду счастлива видеть вас и утром, и вечером. Я неизменно остаюсь нежно привязанной [к вам], мой дорогой, ваша преданная и люб.

Пятница, 12 часов ночи

◇ Мой дорогой,

Я сердечно сожалею, что, к несчастью, не виделась с вами, когда вы заходили сегодня утром. Не будете ли вы, мой дорогой, так добры и не отобедаете ли со мною сегодня? Я прошу вас, если возможно, — вы не можете представить, как я несчастна, что не виделась с вами — приходите же сегодня, я умоляю вас! Я всегда остаюсь, мой дорогой, с нежнейшей привязанностью [к вам], самой [и т. д].

Понедельник, 2 часа

Список сокращений

- BDA: *Highfill Ph. H., Burnim K. A., Langhans E. A.* A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660—1800: in 16 vols. Carbondale: Southern Illinois University, 1973–94.
- NGD: The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2nd ed.: in 29 Vols. L.: Macmillan, 2001.

Использованная литература

1. *Duc A.* История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом / перев. с нем. С. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2000. 186 с.
2. *Baldwin O., Wilson T.* Billington, Elizabeth // NGD, Vol. III. P. 572–573.
3. *Baldwin O., Wilson T.* Incledon, Charles [Benjamin] // NGD. Vol. XII. P. 146.
4. *Burney C.* A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (1789): in 2 vols. Vol. II / with critical and historical notes by F. Mercer. N. Y.: Harcourt, Brace and Company, [1935] / R. 1098 p.
5. *Edwards O.* Baumgarten, Karl [Carl] Friedrich // NGD. Vol. II. P. 928–929.
6. *Hansell S.* Marchesi [Marchesini], Luigi // NGD. Vol. XV. P. 823–824.
7. [*Haydn J.*] Joseph Haydn: gesammelte Briefe und Aufzeichnungen: unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon. Herausgegeben und erläutert von Denes Bartha. Kassel, Basel, Paris, London, New York: Bärenreiter; Budapest: Corvina, 1965. 599 S.
8. [*Haydn J.*] The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn / ed. by H. C. R. Landon. L.: Essential Books, 1959. 367 p.
9. *Holman P., Gilman T.* Arne, Thomas Augustine // NGD. Vol. II. P. 36–46.
10. *Landon H. C. R.* Haydn: Chronicle and Works: in 5 Vols. Vol. III: Haydn in England 1791–1795. L.: Thames and Hudson, 1977. 640 p.
11. *Landon H. C. R.* The Symphonies of Joseph Haydn. L.: Rockcliff, 1955. XVII, 862 p.
12. *Mara, Mme Giovanni Battista, Gertrud Elisabeth, née Schmeling* // BDA. Vol. X. P. 77–87.
13. *Marshall J.* Mara, Gertrud Elisabeth // NGD. Vol. XV. P. 793–794.
14. *McVeigh S.* The Professional Concert and Rival Subscription Series in London, 1783–1793 // Royal Musical Association Research Chronicle. №22 (1989). P. 1–135.
15. *Montgomery W.* Devienne, François // NGD. Vol. VII. P. 266–268.
16. [*Mount Edgcumb R.*] Musical Reminiscences of an Old Amateur Chiefly Respecting the Italian Opera in England for Fifty Years, from 1773 to 1823. L.: W. Clarke, 1827. I–XII, 13–183 p.
17. *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: in 2 Vols. Vol. I. VII, [1], 350 p. Vol II. [4], 334 p. L.: Henry Colburn & Richard Bentley, 1830.
18. *Pohl C. F.* Joseph Haydn: in 3 Bde. Bd I. Berlin: Sacco, 1875. XX, 422 S. Bd II. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882. 386, 14 S. Bd. III / unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt von H. Botschtiber. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. XII, 440 S.
19. *Pohl C. F.* Mozart und Haydn in London: in 2 Bde. Bd. II.: Haydn in London. Wien: Gerold, 1867. XVI, 390 S.
20. *Robinson J. R.* The Last Earls of Barrymore. 1769–1824. L.: Sampson Low, Marston & Company, 1894. XVI, 272, [2] p.
21. *Robson W.* The Old Play-Goer. L.: Longman, Brown, Green & Longmans, 1854. XII, 252 p.
22. *Scull T.* More Light on Haydn's «English Widow» // Music & Letters. Vol. 78. №1 (Feb., 1997). P. 45–55.
23. *Simoni, Giuseppe* // BDA. Vol. XIV. P. 81.
24. *Troost L.* Shield, William // NGD. Vol. XXIII. P. 262–265.
25. *Tuháčková A., Pohl C. F., Zingel H. Z., Jackson B. G., Rempel U. M.* Krumpholtz // NGD. Vol. XIII. P. 934–935.

Максим Мельников

О РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ

Литературным творчеством и музыкальной критикой занимались многие выдающиеся музыканты. Достаточно назвать имена Берлиоза, Шумана, Листа, Вагнера... Не остался в стороне от европейской традиции и великий итальянский пианист и композитор Ферруччо Бузони (1866–1924). Однако, если книги, написанные Ференцем Листом или Джузеппе Тартини, были переведены и изданы еще в советские времена, то судьба литературного наследия Бузони, очень важного и крайне интересного, была не столь благополучной.

Парадоксально, но в данном случае нельзя утверждать, что распространению взглядов великого пианиста в Советской России препятствовала цензура. После революции игрались транскрипции Бузони, были известны его редакции сочинений других композиторов, во многих музыкальных учебных заведениях преподавали его ученики и почитатели (Е. Ф. Гнесина некоторое время училась у Бузони в Московской консерватории, Б. Л. Яворский рецензировал концерты Бузони во время его гастролей в 1912 году и заинтересовал его творчеством Г. М. Когана, Ф. М. Blumenфельд почитал Бузони как пианиста первой величины). Кроме этого, все музыканты, прорвавшие «культурную блокаду» Советской России, относились к единомышленникам

Мельников Максим Валентинович — аспирант Вологодского государственного педагогического университета, старший преподаватель кафедры музыкальных инструментов музыкально-педагогического факультета

и последователям Бузони. Обстоятельства складывались довольно благоприятно¹, но только не для литературных его работ.

Музыкальный авторитет Бузони в предвоенной Западной Европе был непререкаем. Его статус не нуждался в подтверждении. Не только его исполнительские трактовки или обработки, но также очерки и статьи внимательно изучались.

В Германии, как рассказывает один из биографов мастера, его в шутку именовали «*der Busoni*», как будто речь шла не о живом человеке, но о монументе. Только Бузони мог позволить себе сказать сорокалетнему Артуру Шнабелю, заново открывшему для публики великого Бетховена, тот пророческий комплимент, о котором он написал в своей автобиографии [8, 86], или посоветовать Игорю Стравинскому изучать классиков, для того чтобы их оценить [9, 346].

Свою литературную работу Бузони начал в юности. Он сотрудничал в журналах, где писал критические статьи по разным поводам. Видимо, сам Бузони рассматривал это свое занятие как достаточно серьезное дело. Во всяком случае, литературное его творчество не прерывалось всю жизнь и разрасталось, набирая масштаб, глубину и обретая системную стройность, что говорит о наличии внутренней единой позиции, которой придерживался музыкант. В конце жизни подведение итога литературной работы стало для Бузони столь же важной задачей, как окончание последней оперы и второй редакции «Клавирного упражнения».

Бузони редко писал большие по объему работы, обычно его литературные сочинения не превышали пяти страниц. Исключение составляет первая статья — «К юбилею Дон-Жуана», — вышедшая в Лейпциге в 1887 году и занимающая более тридцати страниц [9, 1–33]. Мастер явно тяготел к афористичности. При этом предисловия к изданиям редакций сочинений Баха и Листа всегда подробны, скрупулезны и исчерпывающе излагают систему взглядов Бузони-редактора на представляемого им автора.

Жанры статей Бузони различны. Среди них есть исторический очерк (вышеупомянутая статья о «Дон-Жуане»), некролог на смерть учителя («Некролог д-ру Майеру» [там же, 41–44]), полемические статьи и ответы оппонентам Бузони, даже «Авторецензия» [там же, 174–180].

Бузони писал на двух языках — родном итальянском и немецком, которым он владел как родным: годы его учения прошли в Австрии, большая часть жизни — в Германии. Он сделал перевод СХХIII сонета Петрарки с итальянского на немецкий и эквиритмический перевод «Арии с шампанским» для примечаний к редакции «Дон-Жуана» Моцарта — Листа.

Бузони пишет о Шарле Бодлере и Эдгаре По, рассуждает о современном ему положении искусства, об архитектуре, технике композиции и новых течениях в европейской музыке. В его работах упомянуты все крупные

¹ В юности Ферруччо Бузони интересовался коммунистическими идеями и даже успешно выступал как агитатор среди рабочих Гамбурга. Позднее его «непатриотическая» оценка Первой мировой войны была вполне созвучна официальной советской позиции. Профессор Г. М. Коган в первом издании своей книги «Ферруччо Бузони» приводит свидетельство Н. К. Крупской о том, какое сильное впечатление произвело исполнение Бузони на В. И. Ленина. Все это должно было сделать Бузони «благонадежным» в глазах советского руководства.

композиторы Европы. Непогрешимый вкус и интуиция позволяли Бузони предугадывать тенденции в музыке на несколько десятилетий вперед.

Отдельного упоминания заслуживает его «Эскиз новой музыкальной эстетики» [10], еще ожидающий полного перевода на русский язык² и углубленного изучения.

Литературная деятельность Бузони, хоть и была для него «побочной», далека от графоманства. Его литературные способности позволяли ему писать либретто к собственным операм; диапазон его наследия как писателя — от философско-эстетического обобщения до афоризмов — поражает. Его работы всегда новы, глубоки и совершенны по форме. Они наполнены отточенными определениями («одна музыка отображает темперамент, не описывая его»), заметками внимательно всматривающегося в жизнь и неравнодушного, иногда встревоженного и страдающего человека. Вместе с тем Бузони был наделен особым, язвительным чувством юмора («снег на золотых главах московских храмов великолепен, кругом олицетворение героической романтики, не постигаю, зачем им еще символизм»), что делает его тексты значимыми не только для профессионалов-музыкантов.

Трудно понять, когда Бузони успевал играть, сочинять и писать о музыке³, но невозможно не признать, что литературная ипостась Мастера важна и достойна внимания, однако, по странному стечению обстоятельств, в Советском Союзе ее почти не знали. Нет, Бузони не подвергался запрещению или огульному отрицанию. Интерес к его взглядам на фортепианную игру всегда был велик, но написанное им было известно только знающим немецкий язык.

Отсутствие полных переводов его важнейших работ порой приводило к курьезам и попыткам приписать Бузони мысли, которые он не разделял, или «упростить» его пианистическую доктрину, которая в вольном пересказе распалась на отдельные фрагменты, утрачивая единство идеи.

Нейгауз в книге «Об искусстве фортепианной игры» [6, 62] почти дословно пересказал статью Бузони «Цените фортепиано», а в своих «Воспоминаниях» [7, 94] горько сожалел об отсутствии в русском переводе «Писем к жене». Профессор Г. М. Коган опубликовал «Инвенции» Баха с образцовым переводом редакторских примечаний и первую часть «Клавира хорошего строя», сразу ставшую библиографической редкостью⁴. Наконец, появилось русское издание «Маленьких прелюдий и фуг» Баха под редакцией Бузони. Если опустить советскую публикацию «Большой инструктивно-критической редакции „Дон Жуана“ Листа»⁵, в которой убраны все словесные комментарии Бузони, то на этом, к сожалению, список почти заканчивается.

² В 1907 году был переведен ранний вариант «Эскиза новой музыкальной эстетики» [3]. Позднего, расширенного издания (1916) в русском переводе нет.

³ Через несколько лет после его кончины Герда Бузони опубликовала письма мужа. Это своеобразная исповедь концертирующего музыканта.

⁴ Кроме этого, Г. М. Коган написал книгу «Ферруччо Бузони», выдержавшую два издания (1964, 1971) [5], перевел «Рабочие правила пианиста» [2] и избранные высказывания Бузони [1].

⁵ *Лист Ф.* Фантазия на мотивы из оперы «Дон Жуан» Моцарта / ред. Ф. Бузони. М.: Музгиз, 1933.

Единственной литературной работой, целиком переведенной на русский язык (в 1912 году), как уже упоминалось, остается ранний вариант «Эскиза новой музыкальной эстетики» [6].

Наиболее важные и интересные статьи, а их более семьдесят, Бузони объединил в итоговую книгу «О единстве музыки» [9]⁶. Она вышла в 1922 году и с тех пор многократно переиздавалась и переводилась в Европе, но практически неизвестна в России. Представление о ней невозможно получить по отдельным, даже самым важным статьям, но тот интерес, который всегда вызывали личность, идеи и творчество Бузони, оправдывает попытку познакомить русского читателя с фрагментами его главной книги.

Далее мы предлагаем переводы пяти статей Ферруччо Бузони, написанных в разные годы по разным поводам и вошедших в книгу «О единстве музыки». В них изложены взгляды Бузони на фортепианное искусство и на творчество Баха, Моцарта и Листа. Данные фрагменты лишь в малой степени дают представление о литературном наследии итальянского музыканта, и основная цель публикации — пробудить интерес к этой грани его таланта.



Ферруччо Бузони

⁶ Полное название книги Ферруччо Бузони: «О единстве музыки: о третях тонов и младоклассике, о сценах, зданиях и примыкающих сферах. Разрозненные заметки».

Ферруччо Бузони

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

ЭСКИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ КО ВТОРОЙ ЧАСТИ «КЛАВИРА ХОРОШЕГО СТРОЯ»

Берлин, середина сентября, 1914.

Подобно тому, как в развитии человека одно качество сменяет другое — сначала образуется тело, затем дух, потом характер, и наконец душа — художником сначала управляет интуиция, [затем] формируется техника, к этому присоединяется рефлексия, и наконец проявляется личность. У значительного творца первый период — это период его собственных поисков, второй — период собственных находок, в то время как третий — заключительный — [период] часто располагает к новым поискам тех [творцов], чьи находки относятся к будущему.

Из книги «О единстве музыки», статья 43 [9, 197]

ЦЕНИТЕ ФОРТЕПИАНО

Берлин, весна 1910

Его недостатки очевидны, сильны и неустранимы. [Это] угасающий звук и суровое, жесткое разделение на полутона. Но его преимущества и привилегии — суть маленькие чудеса.

Здесь один-единственный человек может повелевать чем-то всеобъемлющим; в одном и том же регистре можно играть так тихо и так громко, как ни на каком другом инструменте. Труба может громко трубить, но не шелестеть, подобно флейте. Фортепиано умеет и то и другое. Оно располагает наивысшими и самыми низкими из применяемых звуков. Цените фортепиано.

Сомневающийся должен помнить, что Бах¹, Моцарт, Бетховен, Лист почитали фортепиано, ему посвящая самые ценные мысли.

Кроме этого, фортепиано имеет нечто, свойственное лишь ему, неподражаемое средство, отображение небес, луч лунного света: педаль. Возможности педали все еще не исчерпаны, они в рабстве у бездушной и неразумной

¹ Так в статье Бузони. Историческая роль клавесина и клавикорда его не интересовала.

гармонической теории: с педалью обращаются так, словно хотят придать воздуху и воде геометрические формы. Бетховен, который осуществил, бесспорно, самый большой прогресс в истории фортепиано, почтительно относился к природе педали и первым стал пользоваться ею утонченно, за что мы должны быть ему признательны. — Педаль пользуется плохой репутацией. Бессмысленные беззакония тому виной. Стоит опробовать осмысленные беззакония...

(Для книги Гальстона «Studienbuch», 1910)
Из книги «О единстве музыки», статья 19 [9, 139–140]

О ТРЕБОВАНИЯХ К ПИАНИСТАМ

Миннеаполис, начало 1910 г.

Нет, техника не была и никогда не будет Альфой и Омегой фортепианной игры, как и в любом другом искусстве. Все же я, конечно, внушаю моим ученикам: постарайтесь обзавестись техникой, да как следует! Для того чтобы [из человека] получился великий художник, должны быть выполнены разнообразные условия, и поскольку на такое способны лишь немногие, то настоящий творец — это большая редкость.

По существу, мы находим технику, которая совершенна, только в конструкции пианолы. Тем не менее, большой пианист должен быть сначала большим техником. Однако эта техника составляет только часть искусства пианиста, [техника] не сосредоточена только в пальцах или запястье, в силе и выносливости. Высшая техника локализована в мозгу, она состоит из геометрии, оценки дистанций и мудрого распорядка. Но и она только начало, так как к истинной технике принадлежит также удар и совершенно особенное употребление педали.

Великому художнику присущи также недюжинный интеллект, культура, обширное образование во всех музыкальных и литературных вопросах и в проблемах человеческого существования. Художник также должен иметь характер. Если хотя бы одно из этих требований не соблюдается, то пробел становится очевиден в каждой фразе, которую он исполняет. И еще чувство, темперамент, фантазия, утонченность и, наконец, тот личный магнетизм, который иногда позволяет приводить четыре тысячи чужих, случайно собранных людей в единое состояние души. Затем потребуются мужество господствовать, при раздражающих сопутствующих обстоятельствах, над настроением и вниманием публики, и, наконец, [способность] забывать публику в «психологические моменты».

Надо ли добавлять, что нельзя обойтись без чувства формы, стиля, добродетели хорошего вкуса и оригинальности? И возможно ли закончить, если бы мы хотели перечислить все необходимое? Прежде всего, требование, которое может считаться современным: кто не способен к сердечному переживанию, тот не овладеет языком искусства.

Из книги «О единстве музыки», статья 18 [9, 137–138]

АФОРИЗМЫ О МОЦАРТЕ
К 150-летию со дня рождения мастера

Берлин, январь 1906.

В эти дни — когда каждый музыкант больше чем когда-либо обращает свои мысли к Моцарту — я записал следующие [мысли]. Хотя они излагаются субъективно и столь малоисчерпывающе, но, однако же, содействуют характеристике образа личности «божественного Мастера», который — более или менее законченный — несут в себе все образованные люди. Я передаю вам заметки в той простой форме, в какой они возникли.

Я так размышляю о Моцарте: он до сих пор является самым совершенным олицетворением музыкального гения.

На его высоты настоящий музыкант поднимает счастливый и обезоруженный взгляд.

Короткая жизнь вкуче с ее плодотворностью возводят его совершенство в ранг исключительного явления.

Его никогда ничем не омрачаемое совершенство тревожит ум.

Его чувство формы почти выходит за пределы человеческого разумения.

Его мастерство сродни шедевр у скульптора, оно являет совершенную картину при рассмотрении с любой стороны.

Он наделен инстинктом животного; сделать именно то, что нужно и до последней границы, но не более — соответственно силам, которыми он наделен.

Он никогда не осмеливается на безрассудство.

Он обретает без того, чтобы искать, но не ищет такого, что не может обрести с неуловимой легкостью.

Он владеет чрезвычайно богатыми средствами, но никогда не тратится.

Он может говорить очень многое, но никогда не говорит слишком много.

Он страстен, сохраняя, однако, благородство формы.

Он носит все характеры в себе, но только как исполнитель и как портретист.

Он дает каждой загадке ее решение.

Его пропорции удивительно правильны, их можно взвесить и сосчитать.

Он живописует свет и тень; но его свет не слепит, а его темнота еще сохраняет ясные контуры [предметов].

Он готов шутить в трагической ситуации — и носить на лице маску ученой серьезности в комической.

Его мастерство универсально.

Он может черпать из сосуда, потому что никогда не опустошает этот сосуд до конца.

Он настолько возвышается над другими, что смотрит дальше, и поэтому всё, что он видит, уменьшается в масштабе.

Дворец [его] необыкновенно велик, но он никогда не выходит из его стен.

Он видит природу через свое окно; оконная рама является также ее рамкой.

Веселье — бросающаяся в глаза черта его характера: он расцветчивает улыбкой даже самое неприятное.

Улыбка [его] — это улыбка не дипломата или актера, а чистого сердцем [человека] — но, однако, светская.

Он чист духом, но не наивен.

Он не остался простым, но не стал рафинированным.

Он темпераментен без какой-либо нервозности, идеалист — без того, чтобы утратить материальность, реалист — без уродства.

Он буржуа или аристократ; но никогда не крестьянин или смутьян.

Он — друг порядка: чудеса и чертовщина заключены в свои 16 и 32 такта.

Он религиозен, если религия идентична гармонии.

В нем совершенно соединились античность и рококо, все же, без того, чтобы давать в итоге новую архитектуру.

Архитектурное начало ближе всего его искусству.

Он не демоничен и не трансцендентен; царство его от мира сего.

Он — законченное совершенство, финальный итог; окончание, но не начало.

Он молод как юноша и мудр как старец; не устаревающий и не современник, принесенный к воротам могилы и вечно живой. Его человеческая улыбка освещает нас, преобразует ...

(Lokal-Anzeiger)

Из книги «О единстве музыки», статья 7 [9, 78–80]

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ЭТЮДАМ ЛИСТА

Берлин, сентябрь 1909

Рассматриваемые нами этюды Листа, которые создавались им с детства до наступления зрелости, должны быть поставлены во главе всех его фортепианных сочинений. Тому есть три причины. Прежде всего, это была самая ранняя его публикация. Собственноручный каталог Листа (Breitkopf & Härtel, 1855), где они помещены на первом месте — вторая причина. Третья и самая главная причина состоит в том, что этюды в совокупности, как никакие другие сочинения, создают картину пианистической индивидуальности Листа в ее зарождении, развитии и, наконец, в полном становлении.

Одни только эти пятьдесят восемь фортепианных пьес поместили бы Листа в один ряд с крупнейшими «фортепианными» композиторами послебетховенского поколения — Шопеном, Шуманом, Альканом, Брамсом. Собрание же сочинений, в которых этюды составляют едва ли не десятую часть, послужит доказательством того, что Лист превосходит всех перечисленных композиторов-пианистов.

Оно (собрание сочинений) с разных сторон осветит его многоликость, благодаря чему мы узнаем и сможем постигнуть противоположные грани его индивидуальности — Мефистофельское и Божественное: он, признающий Бога, не умаляет и Дьявола — возвышенное и чувственное. В нем Вы найдете признанного истолкователя любого стиля, удивительного художника метаморфозы, который может предстать в одеждах любой страны, непостижимо

воссоздавая ее дух. Это собрание представит фортепианные сочинения, которые вовлекают в свой круг музыкальной выразительности все языки, нации и эпохи, от Палестрины до «Парсифаля», причем Лист — Schöpfer в обоих смыслах² — из музыки черпал и в нее же [почерпнутое] воплощал.

Мы увидим его превращение из демона в ангела, от первой «Fantaisie de Bravoure sur la Clochette de Paganini» (на дьявольскую тему Паганини), до «Weihnachtsbaum», заключительная простота которой будет итогом всего его опыта, подлинной мистикой, удивительно звучащей как бы из пределов «лучшего мира»...

Сначала он магически заклинает, позднее околдовывает; сначала его цель в том, чтобы пробудить чувственность, позднее — воображение, и всегда он неистощим в придании блеска. Есть свидетельства того, как Лист, придумывая некую каденцию для фортепьяно, сел за инструмент и перепробовал три или четыре дюжины вариантов, безупречно играя один за другим, пока не сделал свой выбор.

Тайна листовской орнаментики — симметрия. Крепкое формообразование классика в нем сочетается со свободой импровизатора, гармония бунтаря лежит в твердой руке властителя, мелодическое цветение [южанина]-романца парит над глубокомыслием северянина; и всё это пронизывает, окутывая золотым сиянием, его чувство [фортепианного] звука, над всем царит Фортепиано, которое придает крылья движению его замысла, равно как листовская Идея дарует фортепиано язык, — радостная игра взаимного дарения, при которой даритель и одариваемый уже неразличимы.

Как интерпретатор Лист демонстрирует исключительное искусство постоянно удерживать внимание слушателя на главном, которое никогда не заставляет себя ждать и, наступив, никогда в себе не разочаровывает.

Форма и строение его Фантазий неподражаемы по распределению контрастов, великолепному выбору характеристических моментов и мотивов. И здесь также, отнюдь не лишённые преднамеренности, орнаментально-пианистические элементы, — отчасти несущие черты характеристичности, отчасти демонстрирующие возможности инструмента, подобно листве и цветам, заполняют мелодические ветви. То, как Лист облагораживает тривиальное, увеличивает мелкое, выдвигает вперед важное и раскрывает великое, — всё это убедительно демонстрируют его фантазии и транскрипции, которые мы также представляем в этом Собрании как часть — и немалую — фортепианного наследия Листа³.

Из книги «О единстве музыки», статья 16 [9, 107–110]

² По-немецки игра слов: «Schöpfer» означает и «творец», и «черпальщик».

³ Окончание «Предварительных замечаний к этюдам Листа» опускается, поскольку представляет текстологический обзор этюдов.

* * *

Музыкальная наука обогащается новыми находками — и заново открывает для себя уже знакомые страницы. Опубликованы «Дневники» Рихтера и Прокофьева. Стали известны отечественному читателю книги Бруно Монсенжона о Глене Гульде и полная версия монументального труда Альберта Швейцера о Бахе. Вышел в свет перевод «Опыта истинного искусства игры на клавире» Карла Филиппа Эммануэля Баха. Будем надеяться, что литературное наследие Бузони скоро найдет своего переводчика и благодарного читателя в нашей стране.

Максим Мельников

Использованная литература:

1. *Бузони Ф.* О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. М.: Музгиз, 1962. С. 171–173.
2. *Бузони Ф.* Рабочие правила пианиста / пер. с нем. и примеч. Г. Когана // Пианисты рассказывают. Вып. 3. М.: Советский композитор, 1988. С. 161–162.
3. *Бузони Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб.: Изд. Андрея Дидерихс, 1912. 55 с.
4. *Коган Г.* Д'Альбер, Бузони и современность // Коган Г. Избранные статьи. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1972. С. 68–74.
5. *Коган Г.* Ферруччо Бузони. 2-е изд., доп. М.: Советский композитор, 1971. 232 с.
6. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1987. 240 с.
7. *Нейгауз Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. 2-е изд. М.: Советский композитор, 1983. 529 с.
8. *Шнабель А.* Моя жизнь и музыка // А. Шнабель. «Ты никогда не будешь пианистом». М.: Классика—XXI, 2002. 336 с.
9. *Busoni F.* Von der Einheit der Musik, von Dritteltonen und junger Klassizität, von Bühnen, und Bauten, und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen. Berlin: Max Hesses, 1922. VIII, 376 S.
10. *Busoni F.* Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Zweite, erweiterte Ausgabe. Leipzig: Insel, 1916. 57 S.
11. *Debusmann E.* Ferruccio Busoni. Wiesbaden: Bruckner, 1949. 47 S.

Валерий Березин

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С АНСАМБЛЕМ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Ансамбль духовых инструментов — замечательная и уникальная в своем роде дисциплина, которую я имею удовольствие преподавать в Московской консерватории уже более двадцати лет. Конечно — и вряд ли могло быть иначе — за это время в моей практике выработалось немало методических приемов работы с ансамблем, найдено множество педагогических нюансов, помогающих в большинстве случаев решать самые различные, но так или иначе повторяющиеся задачи. Возможно ли при этом утверждать, что накопившиеся за многие годы практической работы приемы и методы складываются в стройную методическую систему, дающую универсальный ключ к работе с разными ансамблями и, главное, составляющими их молодыми артистами? Да, когда-то мне казалось, что так и есть. Потому что каждый ученик так или иначе должен пройти определенную школу, получить ряд ясно очерченных навыков и подняться в художественном развитии на доступную ему высоту, которая, конечно, в каждом случае различна.

Березин Валерий Владимирович — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и кафедры духовых инструментов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

С течением лет стало очевидно, что подобная методическая система важна и необходима, поскольку в восьмидесяти процентах случаев она «работает». Но не менее ясным становилось и то, что во многих ситуациях известные приемы и методы приводят в тупик, выбираться из которого нужно с помощью неких новых решений, часто — интуитивных, эмпирических и далеко не всегда приводящих к ожидаемому результату. Пожалуй, именно это обстоятельство всегда делало работу с ансамблем чрезвычайно интересной, оставляя неизбежную в повседневной педагогической деятельности рутину в стороне от постоянных творческих поисков и нестандартных решений, которые зачастую были непредвиденными и непредсказуемыми, связанными с различными и даже весьма далекими от музыки областями знаний и наблюдений.

Прежде чем анализировать конкретные проблемы работы с ансамблем духовых, следует пояснить, что состав его в Московской консерватории строго определенный — это классический квинтет: флейта, гобой, кларнет, валторна и фагот. Хотя на концертах, классных вечерах звучит музыка и для других составов, в том числе со струнными, фортепиано, клавесином, на зачеты и экзамены всегда выносятся только классический духовой состав. Вряд ли здесь уместно обсуждать достоинства и недостатки данного вида ансамбля в педагогической практике — это другая тема. Но нельзя не отметить, что и работа преподавателя с подобным составом, и участие в нем весьма сложны как в организационном, так и в психологическом, художественно-методическом и технологическом аспектах.

Интересующие нас проблемы — общие, с ними в различной мере сталкивается любой преподаватель духового ансамбля в вузе. С течением времени отношение к этой дисциплине меняется — частью в лучшую, частью в худшую сторону, и прежде всего у студентов. Мы намерены здесь коснуться объективных обстоятельств, формирующих не только содержание занятий, но и их контекст, в значительной степени определяющий это содержание.

МОТИВАЦИЯ

Всякий вид осмысленной деятельности требует понимания цели и ожидаемого результата. Это, кажется, не нуждается в дополнительных разъяснениях. Каковы же цели занятий в ансамблевом классе и ожидание какого конечного результата побуждает молодого исполнителя посвящать время, силы и накопленные профессиональные навыки совершенствованию в камерном исполнительстве? В преподавательской среде принято считать, что духовой ансамбль прежде всего должен готовить учеников к оркестровой деятельности. Можно полагать, что в какой-то мере данная задача в классе ансамбля решается, однако мера эта явно незначительна. Занятия в ансамбле солистов — классическом квинтете (равно как и трио, квартете) — не дают навыков профессионального интонирования в группе валторн или парном составе деревянных; они формируют лишь поверхностные

представления об оркестровом балансе. В ансамбле, как правило, не используются типичные для оркестра приемы инструментовки — в камерной партитуре они зачастую совершенно иные и предъявляют свои, специфические требования к исполнителям. Наконец, функции участников ансамбля и артистов оркестра, способы взаимодействия и психология взаимоотношений одних и других имеют больше различий, чем сходства, поскольку в обоих случаях изначально строятся на разных основаниях.

Как известно, любой род профессиональной деятельности вызывает интерес, если способен привести к успеху. В этом смысле занятия духовым ансамблем практически лишены мотивации, поскольку в нашей стране нет не только ни одного успешного квинтета, октета *Harmoniemusik* и т. п., но и ни одного постоянно действующего ансамбля такого рода. Эта ситуация схожа с изучением иностранных языков в Советском Союзе: их учили все, заведомо зная, что в реальной жизни они почти не пригодятся, поскольку дороги за пределы отечества для большинства были наглухо закрыты.

Определенный интерес у студентов вызывает подготовка к конкурсам и участие в них: конкуренция пробуждает честолюбие и стимулирует творческий потенциал для достижения понятной и определенной цели. Участники конкурсных ансамблей, как правило, надеются на продолжение ансамблевой карьеры в случае победы, однако, столкнувшись с реалиями концертной жизни, духовые ансамбли через непродолжительное время прекращают активную деятельность, не находя приемлемых способов самореализации. Таким образом, победы на престижных конкурсах не приносят молодым артистам никаких дивидендов, кроме морального удовлетворения. Ни признания, ни концертов, ни записей — ничего, что могло бы служить целью дальнейшего сотрудничества и совершенствования.

Возможно, интерес к духовому ансамблю в профессиональной среде повышает престиж и статусность занятий этим видом камерного музицирования? Ничуть не бывало. Мой опыт, наблюдения и четверть века преподавания показывают обратное: коллеги других специальностей совершенно не интересуются этим предметом, не ходят на концерты, не знают репертуара, а курсы истории музыки даже вскользь не касаются камерной музыки для духовых. Занятно бывает читать и суждения наших музыкальных критиков, уверенно отличающих дирижера от рояля, но беззастенчиво путающих гобой с фаготом. Незнание влечет за собой непонимание, непонимание — отсутствие интереса. Не упомяну уж, сколько раз, предлагая молодым композиторам написать духовой квинтет, слышал ответ, исполненный энтузиазма: «С удовольствием! А какие инструменты в него входят?». Полагаю, что для французского, немецкого, итальянского коллеги такой ответ невозможен. Не знать блистательных опусов Хиндемита, Лигети, Вилла-Лобоса, Дамаза, Мийо, Пуленка? Но для нас пренебрежение к духовым — давняя, устоявшаяся традиция, влекущая за собою печальные последствия, из которых в данном контексте назовем лишь одно: все более низкую мотивацию отечественных исполнителей к ансамблевому творчеству.

Что же может в реальности побуждать к активной творческой работе в классе ансамбля духовых инструментов? Возможно, счастливое свойство возраста, когда перспективы еще туманны, но оптимистично-притягательны, а потому избавляют от сомнений, зачем учиться тому, чего нет в реальной жизни. Тем более что всё вокруг, кажется, кипит. Не только в Европе и США, но даже в Бразилии есть успешно действующие квинтеты, так почему бы не быть им и у нас?.. И тут на помощь приходит «близкая» мотивация, которая более свойственна детям, но не мешает и взрослым. Прежде всего, конечно, — подлинное эстетическое удовольствие от исполняемой музыки, которая сама по себе необычайно привлекательна. Чем глубже входят ансамблисты в тонкости и детали материала, тем яснее формируется в их сознании исполнительская концепция сочинения в целом и в частности и тем больше красот им открывается.

Постепенное освоение традиций и основ культуры камерного исполнительства существенно расширяет художественный кругозор молодых исполнителей, стимулирует творческую инициативу, обогащает спектр эмоционального восприятия. А в целом активное освоение специфических навыков камерного музицирования неизмеримо повышает интерес к работе над ансамблевым сочинением — по мере того, как участники ансамбля ощущают реальные результаты своей деятельности, а в их сознании формируется некий художественный эталон, которого хотелось бы достичь в результате репетиций.

Еще одно немаловажное обстоятельство, способствующее конструктивной работе в камерном классе, заключается в том, что в ансамбле каждый из участников чувствует себя незаменимым солистом, от которого напрямую зависит облик целого и результат исполнения. Здесь в полной мере можно проявить творческую инициативу (определяемую ныне модным словечком «креативность»), дать волю фантазии и реализовать свои художественные представления.

В учебный репертуар наших духовых квинтетов входят среди прочего сочинения высшего уровня технической сложности. Такие, например, как Квинтет Ж. Франсе, «Летняя музыка» С. Барбера, квинтеты Э. Вилла-Лобоса и Э. Картера, Серенада А. Жоливе, Шесть багателей Д. Лигети и ряд других. Партии в этих произведениях очень трудны, их нельзя исполнять без солидной предварительной подготовки, а тем более играть с листа или приносить на репетицию недоученными. Не менее сложен процесс сведения этих партий в единое целое и преодоления проблем совместного исполнения. Освоение ансамблевых сочинений подобного уровня развивает молодых исполнителей более интенсивно, чем сольное музицирование. Это развитие касается не только технических и художественных аспектов, но и психологических: в ансамбле легче и естественнее преодолевается боязнь сцены, воспитывается артистическая раскрепощенность, формируются навыки конструктивного общения, естественно распределяются роли ведущих и ведомых, вырабатывается стиль взаимоотношений, работающий на конечный результат.

Мотивацией к занятиям в классе духового ансамбля нередко оказывается и само общение с учителем. Если преподаватель способен сделать урок нескучным, ставя перед студентами определенные художественные и технологические задачи и помогая найти эффективные способы их решения, то смыслом занятий становится не только результат, но и процесс работы.

При этом для педагога наиболее существенны два момента. Во-первых, постоянное продвижение вглубь осваиваемого материала через последовательное наслоение все более сложных и тонких заданий, от преодоления технологических проблем до создания стилистически выверенной интерпретации. Ни минуты урока не должно проходить скучно и с невнятной сформулированной целью. Каждое мгновение занятий необходимо держать ученика в творческом напряжении и добиваться от него предельной концентрации внимания. Единого рецепта для того, чтобы организовать урок подобным образом, нет и быть не может — слишком многое здесь зависит от индивидуальности педагога, его авторитета, личностных особенностей, избранного стиля общения, умения заинтересовать поставленными задачами и владения широкой палитрой методов и приемов их решения. Не секрет, что к каждому ансамблю, равно как и к отдельному ученику, нужен индивидуальный подход, который во многом зависит от интеллекта, общего и художественного развития, профессионального опыта, эмоционального состояния учащихся. Возможно, что средства и приемы, хорошо «работавшие» на прошлом занятии, вовсе не пригодны для следующего. Поэтому опыт и, конечно, талант педагога играют важнейшую роль в поисках оптимальной методики, соответствующей каждому конкретному случаю. Насыщенный последовательным решением исполнительских проблем урок, проходящий в атмосфере дружественного сотрудничества, интересен сам по себе и может быть основой мотивации занятий.

Во-вторых, при этом не менее важно еще одно обстоятельство: результатом каждого урока должен быть ощутимый для ученика прогресс, пусть даже маленькая, но явная творческая победа, продвижение вперед как в области индивидуального мастерства, так и в реализации общей художественной цели ансамбля. Задача педагога — наглядно показывать ученикам их достижения и успехи, поощрять добросовестное и творческое отношение к делу, отмечать прогресс каждого участника ансамбля — конечно, если он очевиден. Не надо бояться хвалить учеников, если для этого есть хоть небольшой повод: похвалы авторитетного педагога вселяют в учеников уверенность и повышают их самооценку, что для будущих профессиональных артистов весьма и весьма важно. Вообще стимулирующую роль поощрения трудно переоценить. Если даже есть десяток очевидных недочетов и при этом лишь один-два скромных повода для похвалы, эта похвала непременно должна прозвучать в приемлемой мере и интонации. В контексте нашей темы можно утверждать, что заинтересованная доброжелательность педагога, сопровождающая каждую встречу с учениками, может стать не менее привлекательным элементом мотивации, чем удачное выступление в концерте.

В ПОИСКАХ ТВОРЧЕСКОГО ЛИДЕРА

Одна из первостепенных задач камерно-инструментального исполнительства — выделение из состава квинтета лидера-концертмейстера, который руководит ансамблем в процессе музицирования, показывает вступления и завершения фраз или аккордов, отклонения от магистрального темпа, держит общий темп и ритм исполнения. Подобно первому скрипачу в струнном квартете, в духовом квинтете эту функцию, как правило, должен выполнять флейтист — верхний мелодический голос ансамбля. Однако в учебном квинтете далеко не всегда имеется возможность выбрать лидером именно флейтиста. Многие студенты не обладают нужными качествами, и попытки эти качества пробудить или воспитать не приносят результата. Поэтому в реальности лидером может стать и кларнетист, или, реже, какой-то другой участник ансамбля. Однако эта проблема не так проста, как представляется на первый взгляд.

У многих студентов, особенно обладающих негативным оркестровым опытом, когда всякая инициатива исходит исключительно от дирижера, отсутствуют даже предпосылки проявления творческой активности и способности показать свои намерения партнерам. Они склонны скрупулезно высчитывать генеральные паузы, ферматные такты, многократно репетировать изменения темпов — вместо того чтобы просто показать с помощью инструмента афтакт, снятие аккорда, ускорение или замедление темпа и т. п.

В работе с такими квинтетами приходится постоянно и многократно объяснять, что в камерном ансамбле функции дирижера должен брать на себя кто-то из исполнителей, а возможно и не один; что каждый артист ансамбля интересен своей индивидуальностью, а проявление этой индивидуальности зависит от раскрепощенности и внутренней свободы исполнителя. Здесь не может или, во всяком случае, не должно быть музыкантов, формально, пусть даже и очень точно, исполняющих свою партию. Хороший ансамбль должен «дышать», ежесекундно проживать свои роли, удерживая внимание слушателя темпераментом и яркостью каждого артиста. При этом энергетика совместного музицирования исходит, как правило, от лидера, задающего характер исполнения. Хорош и такой вариант, когда в квинтете два, три человека обладают лидерскими качествами и при этом умеют взаимодействовать, подчиняясь в нужные моменты воле одного из своих партнеров.

В повседневной практике приходится сталкиваться с тем, что иногда даже из числа сильных инструменталистов не удается выделить явного лидера. Проходят месяцы, а то и годы, прежде чем удастся «вытащить» из ученика его индивидуальность, воспитать и развить в нем лидерские качества, снабдить необходимыми навыками.

К сожалению, преподаватель ансамбля не выбирает учеников, он получает в свой класс тех, кто отобран педагогами по специальности. Лишь немногие из пришедших — талантливые и яркие личности, к тому же не

все студенты хорошо научены (а недоработки педагогов по специальности сразу же проявляются в классе ансамбля). Поэтому и конечная цель курса в разных ситуациях различна. Для кого-то это не более чем знакомство с классическим квинтетным репертуаром и обретение самых хрестоматийных навыков, для кого-то — углубленное и заинтересованное постижение культуры камерного исполнительства. Однако во всех случаях педагог решает задачи конструктивного общения между членами ансамбля.

Умение общаться бесконфликтно, направляя совместные усилия на конечный результат, к сожалению, отсутствует у большинства учеников. Работа в ансамбле тем и интересна, что каждый артист может выразить собственное мнение, предложить свой вариант работы или свою интерпретацию. Но это же обстоятельство и усложняет процесс совместных занятий. Как научить прислушиваться к чужому мнению, воспринимать его спокойно, без раздражения? Прежде всего — личным примером, показывая ученикам образцы и модели конструктивного общения. Представляется, что педагог не должен оставлять без внимания любую бестактную реплику, ему необходимо немедленно корректировать агрессивные интонации и всеми способами настраивать ансамблистов на дружеское общение. Случается, что участники ансамбля не формально, а органично, естественно принимают лидера в качестве руководителя и добровольно выполняют его предложения. Но во многих случаях музыканты должны сознательно подчинять свою волю пожеланиям товарищей, отказываясь от собственной позиции.

Если обсуждение происходит на уроке, где лидером естественным образом становится педагог, полезно, тем не менее, выслушивать все мнения прежде, чем принять окончательное решение. В своей практике я обычно предлагаю воспроизвести все варианты исполнения, в том числе и явно неподходящие, чтобы ученики могли на личном опыте оценить рациональность той или иной исполнительской концепции. При этом стараюсь как можно убедительнее объяснить, почему целесообразно отвергнуть один вариант и принять другой. Одновременно мы разбираем приемы и методы работы на репетициях, без участия педагога.

Роль лидера в самостоятельных занятиях трудно переоценить. Он занимает место педагога и, кроме решения технологических задач, должен уметь гасить конфликты и улаживать разногласия. Обычно, обращаясь к наиболее активным и талантливым ученикам, я прошу их продумать исполнительскую концепцию сочинения и по возможности точно сформулировать свои намерения. Это непростой интеллектуальный процесс, требующий привлечения предшествующего художественного опыта, понимания стилевых особенностей музыки, ощущения формы и ее воспроизведения в интерпретации. Конечно, все это непосредственно зависит от артистической и интеллектуальной зрелости музыканта. Но можно полагать, что подобное формирование исполнительского плана и создание пусть даже несовершенной и не всегда логичной концепции гораздо лучше и полезнее формального освоения партий и сведения их в нечто аморфное и мало-вразумительное. Отрадно видеть, как с течением времени деятельность

ансамблистов принимает все более осмысленный характер и наивное ученичество перерастает в художественный профессионализм.

У проблемы лидера ансамбля есть и обратная сторона. Не так уж редки случаи, когда ансамблисты не принимают, отторгают того или иного партнера в качестве лидера. Такая ситуация может возникнуть и по отношению к любому другому участнику ансамбля. Это не означает, что всегда нужно считаться с подобным мнением, потому что нередко отторгаются именно талантливые неординарные личности. Коллективу из «среднячков» бывает нелегко принять яркого, умного, раскрепощенного партнера, и здесь во многом от педагогического мастерства наставника зависит возможность сотрудничества и создания плодотворного психологического климата. Если в итоге такую неординарную личность принимают и внутренний дискомфорт исчезает, творческое сотрудничество становится более эффективным, потому что более слабые и менее развитые партнеры невольно тянутся за неформальным лидером, развиваются быстрее и активнее.

Если же отторжение партнера связано с его неприемлемыми личностными качествами — заносчивостью, грубостью, необязательностью, — такого музыканта неизбежно приходится заменять, даже если это крепкий инструменталист, ибо он способен разрушить любой творческий организм, и заниматься его воспитанием в ущерб другим участникам ансамбля нецелесообразно. К счастью, таких учеников немного, и лучшее, на что они способны, — собрать наскоро квинтет из «неприхотливых» коллег, чтобы формально, кое-как сдать зачет или экзамен.

СУБЪЕКТИВНЫЙ ВЗГЛЯД НА ИЗВЕСТНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

В процессе работы с учебным квинтетом духовых инструментов существуют неизменно повторяющиеся проблемы, которые возникают в начале пути каждого ансамбля. Одна из них — *специфика баланса*.

Хорошие исполнители, приученные к точному воспроизведению авторского текста, читают выписанные в партиях нюансы буквально. Между тем духовой квинтет, замечательное изобретение, соединившее пять разных тембров, включает и пять различных инструментальных характеров, каждый — со своими выразительными свойствами и возможностями. Даже простой аккордовый склад, где все голоса равнозначны и движутся в одинаковом ритме, требует дифференцированной нюансировки, поскольку *forte* валторны неизбежно будет интенсивнее *forte* кларнета или фагота. Что же касается фрагментов, где есть солирующая партия, второстепенные голоса и бас, баланс устанавливается в соответствии с особенностями инструментовки. Так, если ведущие роли поручены флейте или кларнету в средней тесситуре, а в партитуре для всего ансамбля выписано *forte*, то никакого *forte* у валторны в среднем или верхнем регистре, у фагота в нижнем, у гобоя в среднем и нижнем быть не может. Более того, если гобой, валторна и фагот исполняют второстепенный материал, баланс между ними

распределяется также не равномерно, а в соответствии с характеристиками каждого инструмента в соответствующем регистре.

Если материал изложен *piano* и этот нюанс указан во всей вертикали партитуры, партнеры непременно должны ориентироваться на возможности гобоя, особенно если его партия изложена в нижнем регистре, поскольку тихие нюансы в этом участке его диапазона затруднительны. Таким образом, реальная нюансировка при исполнении становится весьма относительной.

В случае, когда флейта исполняет контрапункт или второстепенную партию в высшем регистре, ее возможности тихого звучания также достаточно ограничены.

Конечно, в высокопрофессиональном квинтете подобные проблемы сглаживаются мастерством исполнителей, но в любом случае их приходится принимать в расчет. Опытные композиторы-инструментовщики подобные детали и «частности» учитывают (блестящий образец — «Маленькая камерная музыка для пяти духовых» П. Хиндемита), но это происходит далеко не всегда, а во многих случаях авторы справедливо полагаются на искусство инструменталистов.

Все изложенное предполагает, что участникам духового квинтета с первых занятий следует объяснять относительность динамических оттенков в духовом ансамбле и побуждать их к внимательному слушанию всей вертикали партитуры. Предварительные навыки такого рода у большинства учеников отсутствуют, и потому задача эта вначале оказывается довольно сложной. Работая над балансом, педагог, подобно дирижеру оркестра, часто просто распределяет и корректирует звучание инструментов без пояснений: здесь валторне играть громче, гобоею тише, флейте еще тише и т. п. Без таких указаний не обойтись, особенно в фактурно насыщенных партитурах. Однако полезным представляется все же более длинный путь: объяснение тесситурно-динамических свойств каждого инструмента, входящего в ансамбль, и вовлечение учеников в активный слуховой анализ всего контекста партитуры сочинения, а не только собственной партии. Такой подход обогащает творческий потенциал и расширяет художественный кругозор исполнителей, а потому в итоге более целесообразен.

Для реалистичного ощущения и осознания особенностей баланса очень полезно делать на репетициях записи и совместно прослушивать их. Анализ записей бывает в таких случаях даже более эффективным, чем пояснения педагога, поскольку ансамблисты сами слышат свои просчеты и недостатки и корректируют их более осмысленно.

Иногда я прошу кого-то из участников ансамбля послушать игру партнеров со стороны и сделать свои замечания. Это тоже приносит пользу, поскольку слушание «внутри» ансамбля не всегда дает объективные представления о звучании, а прослушивание «со стороны» побуждает к активному анализу исполнения и поиску конкретных решений.

При этом следует заметить, что никакое тончайшее *pianissimo* не должно быть в ущерб тембру и красоте звучания. Поэтому тихие и деликатные

нюансы в квинтете часто ограничены индивидуальными свойствами инструментов. Самый очевидный пример — *piano* гобоя, которому недоступно тихое и одновременно качественное звучание в той же мере, как кларнету или флейте.

Еще одна проблема, которую всегда приходится решать в работе с классическим квинтетом духовых инструментов, — унификация штрихов. Однако прежде чем приводить штрихи в ансамбле к «общему знаменателю», приходится, как правило, прояснять их сущность и содержание в партиях отдельных инструментов. Во-первых, ученики часто невнимательны к манере исполнения партнеров и более склонны к формальному воспроизведению текста, нежели к сопоставлению собственной партии с соседними. Во-вторых, формальное исполнение штрихов в духовом квинтете часто не приводит к желаемому результату, поскольку *staccato*, *staccatissimo*, *non legato*, *détaché*, *portamento* в исполнении разных инструментов духового квинтета в реальности звучат не одинаково и к тому же различаются в разных регистрах. Как известно, исполнение штрихов в принципе достаточно относительно и зависит от темпа, характера, стиля и жанра музыки. При этом, например, короткое *staccato* у флейты в нижнем регистре, равно как и у валторны в низшей и низкой тесситуре, затруднительно. Короткий штрих в быстром движении у валторны звучит обычно более тяжеловесно, чем у флейты или гобоя. *Détaché* на кларнете исполняется, как правило, мягче, чем на гобое, и т. д.

Вначале выясняем, каким именно штрихом пользуется тот или иной музыкант. Далеко не всегда ученик способен точно и ясно ответить на вопрос, каким штрихом он играет, и какой штрих при этом исполняет рядом сидящий партнер. Эта, казалось бы, совсем простая задача требует специального внимания и не решается одномоментно. Студенты часто не имеют навыка ясно и определенно формулировать качество и особенности исполняемых штрихов, однако в ансамблевом исполнительстве это необходимо — хотя бы для того, чтобы профессионально объяснить партнерам свои намерения.

Далее ставим задачу сделать штрихи всех исполнителей идентичными. Для этого, во-первых, договариваемся об атаке и протяженности звуков в определенном фрагменте, во-вторых — ориентируемся на технические возможности инструментов и особенности инструментовки, которые во многом определяют свойства штриха в конкретном контексте.

Однако конечная цель работы над штрихами состоит не только в унификации, но и в их стилистической уместности. Соотнесение штрихов со стилем исполняемого сочинения, конечно, задача более сложная. Но по мере накопления художественного опыта и теоретических знаний студенты получают достаточно ясные представления о том, что, например, *staccato* у Моцарта, Рейхи, Хиндемита, Барбера — это разные штрихи, хотя и именуются одинаково. Задача педагога — показать и объяснить их различия, как с технической, так и с эстетической точки зрения.

Освоение стилевых особенностей исполнительской интерпретации — процесс длительный и непростой, предполагающий основательную

теоретическую подготовку, и значительный слуховой опыт. Но это не значит, что педагогу не следует обращать внимание даже начинающих ансамблистов на стилевые проблемы, — напротив, решение частных технических и художественных задач должно в итоге оформиться в стилистически грамотную интерпретацию. Иное дело, что в начале пути стилистические тонкости в большей мере формируются указаниями педагога, а для продвинутых студентов проблемы стиля должны органично занять центральное место в репетиционном процессе.

Из ряда неизменно актуальных проблем квинтетного исполнительства выделим еще одну: *специфику интонирования*.

Уже на первых репетициях участники ансамбля выявляют интонационные недостатки собственных инструментов и инструментов партнеров. Как известно, духовые инструменты несовершенны в плане интонации, к тому же студенты часто располагают инструментами не высшего качества. Подстройка под камертон, конечно, полезна, но не дает кардинального решения проблемы. Если флейта, гобой или кларнет обладают слишком низким общим строем, это приходится учитывать и подстраивать ансамбль к инструменту, строй которого изменить невозможно. Но и при качественной настройке возникает необходимость подстройки отдельных звуков. Целесообразно сразу объяснить ученикам, что коррекция фальшивых звуков посредством губного аппарата в реальном исполнительском процессе малоэффективна. Гораздо полезнее предложить музыкантам искать дополнительную и вспомогательную аппликатуру. Если же аппликатурных вариантов для каких-то звуков не существует, следует искать выход в специальной коррективке баланса, когда исполнитель может «спрятать» некачественный звук за партиями партнеров. На практике нередко все происходит ровно наоборот: исполняя унисоны, проведения тематического материала в октаву и т. п., студенты выпячивают фальшь и устраивают дискуссии, кто играет точнее и кому под кого подстраиваться. Педагог всегда может объяснить и показать на конкретных примерах, что такой подход непродуктивен, проще и эффективнее договориться, какой голос выделить, а какой — прибрать, скрыть от слушателя без особого ущерба для общей звучности.

В процессе репетиций полезно проигрывать отдельные фрагменты неполным составом, вдвоем, втроем, вчетвером. Такое проигрывание позволяет яснее прослушивать звучание интервалов между голосами и точнее подбирать подходящий способ коррективки интонации.

В отличие от оркестра, где второстепенные голоса подстраиваются под солиста, в квинтете целесообразно выстраивать вертикаль партитуры от баса, то есть от фагота. Сначала выстраиваются широкие интервалы, затем более узкие. Если тематический материал излагается верхними голосами в октаву (флейта + гобой, флейта + кларнет, гобой + кларнет), лучше подстраивать верхний голос к нижнему, а не наоборот. Заметим также, что *vibrato* при октавных удвоениях, в аккордах и полифоническом изложении

следует использовать с большой осторожностью либо вообще от него отказаться.

В репетиционном процессе иногда — к счастью, редко — бывают дни, когда совместная игра не клеится, интонация становится отчаянно фальшивой и почти не поддается корректировке. Репетиция из-за этого идет тяжело, с постоянными конфликтами. Кажется, что предшествующее время было потрачено зря, партнеры склонны обвинять друг друга в неподготовленности и небрежности. Должен признаться, что до сих пор не понимаю причины этого явления, но опыт свидетельствует о том, что в такие «неудачные» дни не нужно пересиливать себя и стремиться переломить ситуацию — толку все равно не будет, останется лишь негативный опыт. Поэтому репетицию лучше отложить, перенести, и в следующий раз всё наверняка пройдет нормально. Интересно, что такие ситуации случаются лишь с сыгранными, продвинутыми ансамблями, где партнеры требовательны к себе и друг другу.

Работа над интонированием в классическом духовом квинтете может охватывать продолжительный период, она должна быть целенаправленной и систематичной. Однако нужно бы предостеречь педагога от утомительного топтания на месте, остановок в каждом такте и бесконечных повторений одного фрагмента. Это подавляет эмоциональность учеников, делает урок скучным и «тяжеловесным». Нельзя не учитывать, что навыки управления интонацией совершенствуются по мере общего профессионального роста исполнителя, а потому не стоит торопить события — лучше идти шаг за шагом, добиваясь на каждом уроке маленького успеха.

Педагог, владеющий профессией, обычно выстраивает перспективу развития ученика на ближайший и отдаленный периоды. Видение и разделение первоочередных и стратегических задач позволяет проектировать процесс занятий с учетом индивидуальных возможностей каждого исполнителя и, в итоге, всего ансамбля. Это положение не ново и не требует дополнительных пояснений. Конкретные проблемы заключаются, прежде всего, в различном интеллектуальном, эстетическом и эмоциональном развитии участников ансамбля. Я пытаюсь с первых уроков поднять планку профессионального общения как можно выше — на уровень художественного обсуждения технических и технологических задач. Разумеется, не все ученики к этому готовы; часто сталкиваюсь с тем, что мышление ограничено пределами упрощенно-ремесленного восприятия. В ансамбле достаточно одного исполнителя с отсутствием художественной культуры (чаще это, к сожалению, валторнисты), чтобы затормозить всю работу и ограничить творческие задачи разъяснением хрестоматийных постулатов. Но в учебном процессе приходится работать с любимыми студентами, и возьму на себя смелость утверждать, что, попав в благоприятное окружение развитых продвинутых партнеров, ученик с манерами «лабуха» меняется до неузнаваемости. При этом речь, конечно, идет о специальных мерах педагогического воздействия, тонкости и нюансы которого зависят от профессионализма и мастерства учителя.

Оглядываясь на свой опыт, не возьмусь утверждать, что мне всегда удалось достичь желаемых результатов, но во многих случаях через два-три года нашего общения студенты буквально преображались. На четвертом-пятом курсах нередко мы можем на равных обсуждать вопросы стиля, формы, варианты трактовки, способы работы, решения технологических задач. Меняется и манера общения ансамблистов, появляется толерантность и способность услышать чужое мнение, доброжелательность к партнерам. А главное — рождается удовольствие и радость совместного музицирования. Для меня именно это обстоятельство означает, что годы нашего сотрудничества не прошли впустую. Дальше ученики способны развиваться сами, — разумеется, если творческая карьера сложится благопрятно.

МАЛЕНЬКИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

В повседневной практике урок нередко проходит на уровне простых технологических задач «громче — тише», «быстрее — медленнее», «строит — не строит», — решение которых может привести к удобоваримому результату. Для педагога это, помимо всего прочего, невероятно скучно, для студентов — привычно (по оркестру с посредственным маэстро), но почти лишено смысла: поскольку смысл появляется при понимании музыкальной логики, освоении стилистики музыкального языка произведения, осознанном отборе уместных исполнительских средств.

Одной из центральных задач работы в ансамблевом классе представляется уход от примитивной упрощенности восприятия музыки к художественной сложности. Уровень постановки и решения творческих задач, осмысление формы и логики ее интерпретации, обращение к стилевым традициям, сравнение трактовок в существующих записях, наконец, сам способ общения педагога с учениками — все это должно работать на повышение художественной культуры молодых музыкантов, расширять их кругозор, побуждать к осмысленному анализу музыкального материала. К сожалению, исполнители на духовых инструментах часто не обладают необходимым слуховым опытом, они «не наслушаны», не располагают классическими образцами интерпретации и стилевыми моделями, на которые можно было бы ориентироваться. Конечно, это существенно осложняет работу педагога, заставляет искать оптимальные способы восполнения пробелов предшествующего профессионального воспитания и обучения. Здесь очень важно заинтересовать, увлечь исполнителей-духовиков столь непривычным для них анализом «частностей», чтобы в итоге получить профессионально мотивированные разъяснения: почему этот фрагмент исполняется так, а не иначе, чем обусловлены избранные темпы, почему использован определенный штрих, возможно или невозможно отклонение от магистрального темпа, какие элементы интерпретации продиктованы особенностями авторского или исторического стиля и т. п. Освоение стилевых аспектов интерпретации — это, пожалуй, самая непростая область

работы с ансамблем. Но для продвинутых учеников с хорошей школой эта же проблема становится наиболее интересной.

В камерном исполнительстве как нигде важны тонкости, детали, подробности. Не менее существенны артистизм, оригинальность мышления, умение увлечь слушателя самим процессом музицирования. Все эти аспекты прямо или опосредованно отражают черты личности исполнителя, уровень его профессиональной и общей культуры. Отсюда вытекает очевидное, на мой взгляд, положение: в работе с камерным ансамблем, в частности с духовым квинтетом, неразрывно связываются между собой обучение и воспитание. Воспитание не только вкуса, художественной культуры, деликатности, толерантности и т. п., но и вкуса к учению, самосовершенствованию, познанию искусства за пределами узкой специализации. Все это, как отмечалось, непосредственно зависит от того, какой уровень сложности работы с материалом избран педагогом в профессиональном общении.

От педагога прямо и непосредственно зависит и еще одна сторона занятий — эмоциональность. Эмоциональная атмосфера урока во многом определяет его эффективность и успешность. Позитивный настрой, энергетика, которая исходит от педагога, радость совместного творчества вместо обыденного ученичества — все это настраивает учеников на самоотдачу и активное сотрудничество. По существу эмоциональность — это выражение отношения педагога к содержанию урока и личности каждого ученика. Чтобы завладеть вниманием участников ансамбля и задать плотный темп работы, необходимо найти соответствующий стиль общения, энергичный, эмоционально насыщенный, с ясными и точными формулировками требований и внятной постановкой задач, опуская при этом некоторые огрехи и недостатки, которые нельзя исправить сразу, а следует оставить для будущих этапов работы. Последнее замечание представляется весьма существенным. Преподаватель, да и вообще всякий квалифицированный сторонний слушатель, может найти целый ряд недостатков в ученической игре. При этом профессиональный педагог не станет исправлять их все сразу, распыляя внимание учеников между разными задачами, но выделит центральную проблему и, может быть, одну-две сопутствующих, оставляя второстепенные, не столь значимые для данного периода работы, на последующие уроки. Это положение не ново и известно каждому учителю начальных классов, однако в практике музыкальной педагогики часто не соблюдается, и ученик ставится перед целым комплексом требований, осмыслить и выполнить которые сразу для него не представляется возможным.

Встречаясь с равнодушным, замкнутым, эмоционально «закрытым» учеником, мы обычно пытаемся вступить с ним в диалог, вызвать отклик на свои действия и требования, пробудить потребность в сотрудничестве. Однако это не всегда удается, и в необходимых случаях лучше обращаться ко всему коллективу, воздействуя на отдельных участников с помощью партнеров, создавая позитивный контекст и творческую атмосферу, в которой каждый имеет право на ошибку и вместо порицания получает любые приемлемые возможности для ее исправления.

Профессиональная работа в ансамбле может включать и довольно скучные, но необходимые моменты, при этом профессиональный коллектив всегда нацелен на результат. Репетиция учебного ансамбля как урок всегда должна быть интересной, по возможности увлекающей самим процессом взаимодействия и последовательного решения творческих задач.

Все, кто играл в учебном оркестре, знают, чем отличается концертующий дирижер (пусть даже очень хороший) от дирижера-педагога. Для первого важен результат, которого он добивается привычными средствами; для второго не менее важен специфический репетиционный процесс, в котором воспитываются интерес и уважение к профессии, профессиональное достоинство, ответственность каждого перед коллективом, заинтересованность в общем успехе. Ровно то же можно отнести к работе с камерным ансамблем, где важнейшая забота педагога-музыканта — сформировать профессиональный интерес, пробудить любовь к камерному исполнительству и радость совместного творчества.

Для ученика важно постоянно чувствовать, что педагог заинтересован в его успешности, отмечает его совершенствование и оценивает по заслугам хорошо сделанную работу. Неизменная доброжелательность, поддержка всякой инициативы, отказ от какого бы то ни было проявления агрессии, раздражения — все это необходимые условия создания плодотворной эмоциональной атмосферы занятий. При этом наставник вправе выражать и недовольство, и осуждение, но с учетом возможности конструктивного выхода: если ученик сделает необходимое, выполнит предлагаемые требования, конфликт будет исчерпан и сотрудничество продолжится. Конечно, ученики нередко дают повод и для раздражения, и для агрессии, и для обид, но педагог чрезвычайно ограничен в возможности выражения подобных эмоций, — это свойство профессии, важнейшую часть которой составляет владение техникой конструктивного общения.

Значительная часть работы над камерным сочинением осуществляется квинтетом на самостоятельных занятиях. Крайне редко мы разбираем сочинение прямо в классе, обычно я требую выучить партии и самостоятельно пройти текст ансамблем. Однако каждый последующий урок требует ясных рекомендаций, чем и как заниматься на репетициях. Представляется, что точные и определенные требования подготовки к следующему уроку совершенно необходимы, поскольку концентрируют внимание учащихся на конкретных задачах и способах их решения. Целесообразно распределить этапы работы над сочинением, выделить наиболее сложные фрагменты, объяснить ансамблистам, в какой последовательности они должны осваивать материал. Лучше подготовить одну часть или даже определенный фрагмент произведения, чем бездумно проигрывать всё — приблизительно и с огрехами. Это очевидно и не требует разъяснений. Обратим внимание на главное: обязанность учителя — передать своим подопечным методические приемы работы, дать им средства для решения той или иной проблемы. Определив эти приемы и средства, педагог получает возможность контролировать весь процесс самостоятельных занятий и корректировать

его, если что-то не получается. Не имея ясных представлений о том, как должна строиться репетиция ансамбля, мы лишены возможности направлять самостоятельную работу студентов.

Наблюдая за повседневной практикой, замечу, что ни при каких обстоятельствах педагог не может нести в класс груз своих повседневных проблем и забот, дурное расположение духа, личные огорчения и обиды. Это правило должно действовать так же, как в театре, где артист, выходящий на сцену, оставляет за ее пределами все личные переживания. Положение, кажется, очевидное — но на практике оно, к сожалению, далеко не всегда соблюдается. Ровное настроение, позитивное мироощущение и постоянная доброжелательность — необходимые условия конструктивного общения, а потому они являются такой же неотъемлемой частью профессии, как специальные знания и владение широким спектром методических приемов.

В заключение еще раз отмечу, что работа с камерным ансамблем — бесконечно творческая область музыкальной педагогики, которая требует от преподавателя постоянного самосовершенствования, поисков нестандартных решений и хорошей формы, но при этом плодотворный процесс воспитания и успехи молодых артистов приносят истинную радость.

Василиса Бойкова**«РАСШИРЕННЫЕ» ТЕХНИКИ ИГРЫ
НА ВИОЛОНЧЕЛИ В XX ВЕКЕ:
ОПЫТ СИСТЕМАТИЗАЦИИ**

Одной из главных особенностей современной ситуации в исполнительском искусстве является дифференциация по историко-стилевому принципу, затрагивающая игру на всех без исключения инструментах. Если раньше музыканту для профессиональной подготовки было достаточно освоить классическую школу, то сегодня наблюдается специализация исполнителей в различных исторических стилях: кто-то играет преимущественно старинную музыку, кто-то отдает предпочтение современному репертуару, существуют и исполнители-универсалы. Соответственно, сложились особые школы исполнительства: барочная (основывающаяся на изучении исторических документов), академическая (сформировавшаяся в классико-романтическую эпоху). Очевидно, что к настоящему моменту благодаря множеству экспериментов, нацеленных на поиск новых, превосходящих «традицию», выразительных средств, можно говорить о современном направлении в исполнительском искусстве — совокупности приемов игры на академических музыкальных инструментах, расширяющих арсенал классической техники.

Бойкова Василиса Петровна — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Новые инструментальные приемы уже давно перестали быть чем-то маргинальным. На нынешнем этапе развития исполнительства необходимо научное осмысление накопленного опыта и формирование методической базы, подобной той, что сложилась в классической школе. Для всех академических инструментов сформировался набор «нетрадиционных» приемов, которым пользуются композиторы. Требуется исследовать выразительный эффект каждого подобного приема, технологию и акустические градации его исполнения. В рамках этой статьи мы попытаемся систематизировать опыт современного виолончельного искусства, представив «расширенные» техники игры как естественный этап исторической эволюции инструмента.

Техника игры на музыкальных инструментах находится в постоянном развитии; процесс расширения возможностей того или иного инструмента не является принадлежностью какой-либо одной эпохи. Он находит отражение в корпусе вспомогательной литературы, составленной самими исполнителями; по ней мы можем судить об особенностях инструментальной техники в рамках того или иного исторического стиля.

Интенсивное развитие виолончельной техники происходило в период с середины XIX по середину XX веков: позиция ставки в левой руке, «прыгающие» штрихи *staccato*, *spiccato* в правой¹ и др. — всё это формировало технологическую базу и методологию, которые основаны главным образом на позднеромантической традиции; ими мы пользуемся и по сей день.

Многие пособия для развития виртуозной техники, созданные начиная с середины XIX века, по-прежнему широко применяются в педагогике. Здесь нельзя не упомянуть такие хрестоматийные опусы, как сборники этюдов К. Грюцмахера, Д. Поппера, капризы А. Пиатти упражнения О. Шефчика и Б. Космана, хорошо знакомые каждому виолончелисту². В XX веке методические издания в основном сохраняют свою направленность на развитие позднеромантической, «традиционной» техники. Исключение составляют монография Каролин Босанке «Тайна жизни виолончельных струн», посвященная флажолетам [6]³, и хрестоматия Зигфрида Пальма «Этюды к освоению Новой музыки», составленная из пьес композиторов послевоенного авангарда. Последняя напоминает, по сути, сборник оркестровых трудностей и посвящена освоению новых средств выразительности: виртуозным приемам, графической нотации и т. п.⁴

Из аналогичных ресурсов для других струнных инструментов лаконичностью и точностью изложения информации отличается сборник Гарта

¹ Подобное развитие техники правой руки стало возможным благодаря тому, что в начале XIX столетия виолончель поставили на шпиль, а смычок приобрел ту изогнутую форму, которую он сохраняет и ныне.

² Эволюцию техники на протяжении указанного периода на основе методической литературы, сборников этюдов и т. д. проследила в своей монографии и других трудах Валери Уолден [13; 14].

³ Ценность исследования Босанке для виолончелистов состоит в способе подачи материала: от теоретического объяснения природы различных видов флажолетов с иллюстрирующими нотными примерами — к развернутым упражнениям на отработку каждого из видов.

⁴ Pro musica nova: Studien zum Spielen neuer Musik: für Violoncello / Vorwort, Zeichenerklärungen und Kommentare von S. Palm. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1985. 64 S. Анализ данной хрестоматии и методических указаний З. Пальма см. в нашей публикации: [1].

Нокса для альты, в котором при помощи упражнений разрабатываются восемь наиболее распространенных в современном композиторском письме приемов: *Sul ponticello*, *Sul tasto*, *Glissando*, *Pizzicato*, *Tremolo*, флажолеты, четвертитоны, использование альтернативных углов игры смычка (*Bow directions*)⁵. Подобные приемы осваиваются обычно в процессе работы над современным произведением — пособие же Нокса предоставляет возможность их освоения на методическом материале.

В работе «Современный контрабас» Бертрам Турецкий призывает исполнителя к собственным экспериментам по расширению сферы применения традиционных техник — в особенности контрабасового пиццикато — за счет других стилей, например виртуозного джазового, в котором диапазон использования данного приема неизмеримо шире [12, 1]. Вместе с тем существующие пособия по расширенным техникам не лишены порой недостатков. Так, в издании Патриции и Аллена Стренджей [11] описание одного и того же приема нередко повторяется в разных главах. Это, впрочем, неизбежно при детальной систематизации; в частности, перкуссионные эффекты используются как в правой, так и в левой руке. Кроме того, некоторые техники, не вписывающиеся в предложенную авторами классификацию, приходится рассматривать отдельно.

В условиях недостатка литературы, посвященной способам освоения новейших технических сложностей, ее функцию отчасти берут на себя гиды по нотации, в которых расшифровка графических знаков сопровождается указаниями по исполнению того или иного приема [9; 10]. Хотя подобные издания адресованы в первую очередь композиторам, исполнителям также приходится обращаться к ним за информацией.

Описанные в этом очерке приемы отражают современное состояние композиторского письма для виолончели. Обобщая накопившийся материал (от послевоенного авангарда до наших дней), мы показываем, что в одних случаях новые техники и приемы звукоизвлечения являются продолжением традиционных (это относится к экстремальным вариантам *sul tasto*, *sul ponticello* и пережима, «воздушным звукам» — всё это достигается за счет изменения трех показателей: нажим смычка — скорость ведения — игровая точка), в других же случаях происходит освоение новых возможностей инструмента (мультифонии, четвертитоны, особые эффекты, возникающие при пережиме и т. п.).

Известные ныне расширенные техники — лишь «верхушка айсберга»; их потенциал предполагает развитие. Дальнейшее теоретическое осмысление виолончельной техники как континуума, объединяющего традиционные и современные приемы в едином пространстве технических возможностей, требует акустических исследований и экспериментов исполнителя на своем инструменте. Оно должно включать систематизацию зависимости звучания от параметров приема, подобную той, что существует в классической методике (чтобы звук был ярче, надо переместить игровую точку к подставке и т. п.) и в пособиях по современным техникам, предназначенных для других

⁵ Knox G. *Viola Spaces: Contemporary Viola Studies / Zeitgenössische Viola-Studien*. Mainz: Schott, 2009. 48 p. (Essential exercises).

инструментов — прежде всего для деревянных духовых. Впервые подобный подход применительно к деревянным духовым разрабатывается в работе Бруно Бартолоцци [4], где описывается исполнение мультифоники и микротонов⁶. Продолжателем Бартолоцци в практической плоскости стал флейтист и композитор Роберт Дик [7]. Самое ценное в его работе — то, что материал подается именно так, как это делается в классической инструментальной школе. Из соответствующих примеров и упражнений ясно видно, каковы выразительные возможности приема и каков его диапазон (динамический, тембральный и т. п.) — это позволяет отработать прием в привычном для исполнителя формате⁷.

В настоящем очерке на основе накопленного опыта систематизации⁸ предлагается по возможности полный каталог современных приемов игры на виолончели, учитывающий акустическую природу каждого из них. При этом мы не будем углубляться в детальное рассмотрение малоупотребительных на данный момент видов «расширенной» техники, которые требуют специального исследования акустических возможностей инструмента (в том числе самим исполнителем); к таковым относятся, в частности, мультифоника и андертоны. Одновременно следует рассмотреть способы обозначения этих приемов и степень стандартизации таких обозначений, а также репертуар, в котором встречаются все эти выразительные средства.

Для этой цели приемы игры на виолончели будут подразделены, по традиции, на технику левой и правой руки. В первой группе речь пойдет обо всех видах флажолетов (натуральных и искусственных — квартовых, терцовых, квинтовых) и четвертитонах; эти два вида техники широко применяются в современной композиторской практике. Кроме того, в настоящее время получили развитие и такие вполне традиционные виды техники, как глиссандо, вибрато и двойные ноты: диапазон использования этих приемов существенно расширился. Потребность же обогащения техники правой руки прежде всего связана с поиском уникальных тембров, свойственных лишь струнным. Здесь речь пойдет о таких приемах, как *sul tasto* – *sul ponticello*, *flautando*, а также техниках пережима и «воздушного шума» (*air noise*).

⁶ Под воздействием книги Бартолоцци Артуром Бенаде были проведены исследования, касающиеся возможностей использования мультифонки и микрохроматики на деревянных духовых (что отразило тенденции в развитии новых техник середины прошлого века; см.: [5]).

⁷ Общемировую тенденцию можно проследить и в отечественной литературе, где немногочисленные пока пособия по «расширенным» техникам обращены к исполнителям на деревянных духовых инструментах (см., напр.: [2]). Относительно скромное место отведено струнно-смычковым в просветительской публикации Н. Хруста [3].

⁸ Непосредственным образцом для нас послужил каталог «расширенных» техник для различных инструментов, составленный Гарднером Ридом [9], который отличается разумной простотой систематизации. Взяв за основу данную систематизацию, мы излагаем материал более подробно, уделяя внимание градациям каждого из приемов и акустической природе последних.

РАСШИРЕННЫЕ ТЕХНИКИ ЛЕВОЙ РУКИ

1.1. ФЛАЖОЛЕТНАЯ ТЕХНИКА

Флажолетная техника используется в инструментальной практике уже на протяжении двухсот лет. Флажолеты — как искусственные, так и натуральные — можно встретить в музыке Н. Паганини, а также в виртуозных каприсах А. Пиатти; в 25 этюдах высшей сложности Д. Поппера последний этюд посвящен флажолетам. Этот вид техники повсюду встречается в позднеромантическом «золотом» виолончельном репертуаре — в концерте No. 1 a-moll К. Сен-Санса, в концерте h-moll А. Дворжака и др. Но там флажолеты используются для расширения тесситурного охвата, а не в качестве собственно акустического эффекта, или тембровой краски.

Под флажолетом понимают тон, звучание которого образовано посредством частичных колебаний струны; его тембр значительно отличается от «обычного» тона. Флажолеты извлекаются посредством прикосновения пальцем к той точке, которая соответствует половине, трети, четверти и т. д. струны, что подразделяет волну колебания струны на две, три, четыре и т. д. части соответственно. Кроме натуральных, можно извлечь и искусственные флажолеты. Для этого надо прижать струну в таком месте — т. е. укоротить ее настолько — чтобы желаемый флажолет находился в ряду обертонов выбранного звука; собственно высота тона флажолета определяется точкой касания полуприжатого пальца (который может отстоять на терцию, кварту, квинту, октаву от прижатого). Флажолеты лучше звучат на толстых струнах, чем на тонких, и на простых — чем на витых.

Натуральные флажолеты

Флажолеты хорошо знакомы исполнителям по традиционному репертуару, однако в классической виолончельной литературе редко требуется что-либо другое, кроме взятия второго, третьего или четвертого натуральных флажолетов, или искусственных квартовых флажолетов, звучащих на две октавы выше тона прижатого пальца. А это только начало целого спектра возможностей инструмента, которые стали доступны с развитием флажолетной техники. Залог владения этой техникой — хорошее знание грифа и умение «активизировать» звучание флажолета в тех или иных узлах волн колебания струны (проводя смычок ближе к подставке и с достаточной скоростью, чтобы флажолет сразу откликнулся на атаку). Деление струны на равные части дает следующий ряд:

1

Основной тон
(1-й обертон) 2-й 3-й 4-й 5-й 6-й 7-й 8-й 9-й 10-й 11-й 12-й

Ряд приведен для струны до, включая основной тон; теоретически он продолжается до бесконечности, но на практике редко используется далее восьмого узла колебания струны (для струны до — это флажолет до, отстоящий от основного тона вверх на четыре октавы). Положение основных употребительных флажолетов на струне («на грифе») знать необходимо, поскольку в этом случае есть возможность выбора, играть ту или иную ноту флажолетом или прижатым пальцем. Каждый флажолет может исполняться в двух или более точках касания (кроме октавного, извлекаемого на середине струны)⁹; иногда выбор может осуществляться самостоятельно, в других же случаях композитор указывает нужный узел колебания струны.

Если высота флажолета совпадает с высотой взятого в той же точке струны «обычного» тона, то его запись осуществляется как обычно, но с нулем наверху, обозначающим, что палец должен не прижимать струну, а лишь касаться ее (римской цифрой принято обозначать струну, на которой исполняется флажолет):

2



Если же флажолет по высоте отличается от тона, извлекаемого прижатым пальцем, тогда запись имеет следующую форму (верхняя строка может вообще не фигурировать):

3



В последнее время встречаются заштрихованные ромбы (ноты), что более удобно для обозначения ритма.

Искусственные флажолеты

Вопреки названию, в искусственных флажолетах нет ничего «искусственного»: просто для звучания того или иного флажолетного тона нужно создать определенную длину струны, изменив ее фундаментальный тон и, соответственно, состав обертонов — узлов колебания, которые вызвучиваются полуприжатым пальцем. Искусственные флажолеты извлекаются двумя пальцами: один прижимает струну, укорачивая ее и создавая новый

⁹ Расположение флажолетов на струне см. на ил. 1, с. 188.

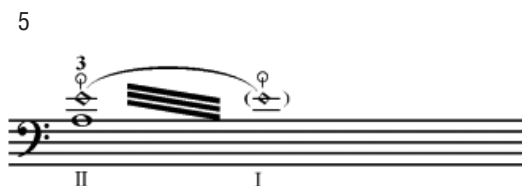
обертоновый ряд, другой же касается, активизируя тот или иной узел колебания нового отрезка. Когда струна прижимается большим пальцем (если речь идет о виолончели или контрабасе — в позиции ставки), доступными становятся узлы, которые находятся под третьим и четвертым пальцами. Наиболее употребительными являются квартовые флажолеты: точка касания расположена на грифе на расстоянии кварты от прижатого пальца, а результирующий тон звучит на две октавы выше прижатого. Также существуют квинтовые и терцовые флажолеты, возникающие в тех случаях, когда палец касается струны на расстоянии ч. 5 или б./м. 3 от прижатого. Результирующие тоны звучат, соответственно, в случае квинтового флажолета — на октаву выше, в случае большетерцового — на две октавы выше, малотерцового — на большую терцию через две октавы выше касающегося пальца:



Флажолетные трели

Флажолеты сами по себе, флажолетные тремоло и трели создают различные акустические эффекты, которые широко применяются композиторами, в частности в технике спектрализма; также употребительны различные виды флажолетной техники в сочетании с тембральными приемами *overpressure* (пережима) и *sul ponticello*.

Существует множество вариантов трелей с использованием флажолетов: между открытой струной и флажолетом, двумя соседними на грифе флажолетами; трель между прижатым и полуприжатым пальцами в случае искусственного флажолета, между прижатой и полуприжатой высотой в точке узла колебания струны¹⁰ и многие другие. Также используется флажолетное тремоло, в том числе — между одинаковыми высотами, взятыми различной аппликатурой, что обеспечивает игру тембров:



При исполнении трелей важно слегка артикулировать пальцем левой руки взятие флажолета и найти правильную степень легкого касания, а также отыскать верную игровую точку смычка, находящуюся ближе к подставке.

¹⁰ В такой трели участвуют два тона одинаковой высоты, но разных тембров.

Флажолетные глиссандо

Натуральные флажолеты

Глиссандо вдоль струны полуприжатым пальцем использовалось уже в самом начале прошлого века. Глиссандо по натуральным флажолетам, как в сонате d-moll для виолончели и фортепиано соч. 40 Д. Шостаковича (знаменитое глиссандо во II части по натуральным флажолетам), получается при скольжении касающегося пальца левой руки вдоль обозначенного по высоте отрезка струны. Подобное воздействие на струну — посредством скольжения полуприжатого пальца — заставляет звучать все флажолеты; композиторы зачастую ограничиваются определенным отрезком струны с нужным рядом обертонов. Способов записи глиссандо по натуральным флажолетам как минимум два. Иногда просто фиксируются лишь те определенные высоты, между которыми осуществляется глиссандо, но бывает, что выписываются и все звучащие тоны.

Искусственные флажолеты

Наиболее применительный тип глиссандо с использованием искусственных флажолетов — глиссандо с неизменным интервалом между прижатым и полуприжатым пальцами:



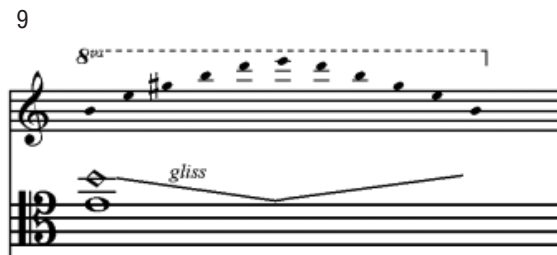
Конечная точка — тон, куда приходит глиссандо, — выписывается не всегда; подразумевается, что глиссандо заканчивается на неопределенной высоте:



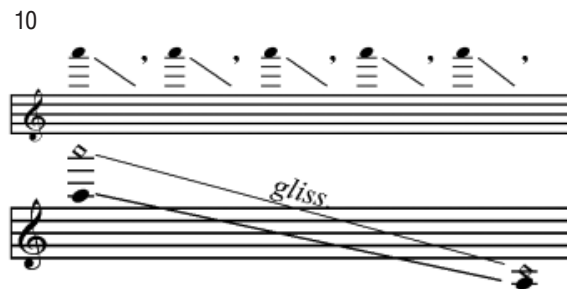
Встречаются также стрелки в конце глиссандо — указание исполнить резкий свистящий взлет к наивысшей из возможных высоте в конце глиссандо:



Еще один вид глissандо — прижатый палец остается в позиции, а глissандо осуществляется полуприжатым пальцем:



Последний тип глissандо — *seagull effect* («эффект чайки»). Самый знаменитый его пример — в виолончельной партии сочинения Дж. Крама для трех исполнителей в масках «Голос кита» (*Vox Balaenae*, 1971; в первой вариации *Archeozoic*). Извлекается искусственный флажолет в верхней позиции на струне *ля*: под прижатым пальцем — *ля*, под полуприжатым — *ля* октавой выше. Глissандо производится сверху вниз с неизменным расстоянием между пальцами (что приводит к постепенному уменьшению интервала). Эффект основан на том, что, при сохранении расстояния между пальцами левой руки, в результате уменьшения интервалов по мере движения левой руки к нижним позициям, флажолет *ля*, который был вначале октавным, в ходе понижения фундаментального тона станет квинтовым (оставаясь при этом тем же звуком), затем квартовым и т. д.; таким образом, глissандо осуществляется как бы между повторениями одного и того же звука:



Флажолеты в технике пиццикато

Флажолеты нечасто исполняются пиццикато; натуральные при этом ярче и отчетливее, чем искусственные, но все равно общий уровень динамики невысок.

В целом, чем ниже струна, тем легче добиться звучания. Натуральные флажолеты с большей отдачей звучат в точках касания (узлах колебания

струны), расположенных ближе к подставке. Искусственные же, напротив, — когда фиксированный тон находится в более низких позициях.

Сразу после взятия пиццикато правой рукой важно освобождать струну пальцем левой руки — тогда флажолет не гасится.

Искусственные флажолеты не обладают такой же отдачей как натуральные; время угасания тона значительно короче. Необходимо следить, чтобы после взятия флажолета прижатый палец оставался прижатым, а полуприжатый легко отпустил струну, позволив звучать флажолету.

Примеры из партитуры

Хороший пример применения искусственных и натуральных флажолетов — партия виолончели в сочинении Ф. Ромителли *Professor Bad Trip: Lesson 1* (1999) для восьми исполнителей и электроники¹¹:

11

Здесь применяются натуральные и искусственные (квартовые, терцовые) флажолеты, а в т. 13 — флажолетное глissандо к самой высокой ноте, которая обозначается стрелкой.

Флажолетные трели фигурируют в цикле финского композитора Кайи Саариахо (Saariaho) «Сентябрьские бабочки» (*September Papillons*) для виолончели соло (2000).

12

Dolce, leggero, libero

¹¹ Фаусто Ромителли (Romitelli; 1963–2004) — итальянский композитор, ученик Ж. Грize, сотрудник лаборатории IRCAM.

Пьеса начинается с трели между полуприжатыми фа-диезом и до-бикаром, которые дают соответственно высоты до-диез и ми-бикар.

Еще один пример применения разнообразных флажолетных трелей — пьеса М. Балтера¹² *Memoria* для виолончели соло (2008). Уже в первых тактах звучат различные их комбинации: между открытой струной и прижатым пальцем, между открытой струной и натуральными и искусственными флажолетами:

13

string I always open, all trills over string II; moderate/fast trill, allowing harmonics to speak
ord. →→→

A.S.P. →→→ (trémolo as fast as possible, always alla punta)

alternating tremolo pitches between the two harmonics
ord. →→→

A.S.P.

pppp — mf — pppp — f

5

double-trill with natural harmonics alternating open strings, still A.S.P. (A.S.P.) →→→

ord. →→→

A.S.P. →→→ (ord.)

>pp — f — pppp — mf — pppp

Глиссандо вдоль струны по натуральным флажолетам, как уже было упомянуто, встречаются во II части сонаты d-moll Д. Шостаковича. С глиссандо вдоль открытой струны по натуральным флажолетам начинается вторая вариация *Paleozoic* из «Голоса кита» Дж. Крама (вдоль струны *d*, которая перестроена на *dis*):

14

(modo ord.)
gliss. over natural harmonics
(sul D#)

(sul A)

(sempre sim.)

(sempre sim.)

pppp sempre — p

oct. pitch

В начале же первой вариации *Archeozoic* появляется *seagull effect* — это один из первых случаев использования подобного приема в виолончельной партии (он был подробно рассмотрен выше):

¹² Маркос Балтер (Balter, р. 1974) — американский композитор бразильского происхождения. Его электронные и акустические сочинения несут черты спектрализма и постминимализма и характеризуются сложной ритмикой.

The image shows a musical score for E. Vc. and E. Pno. The E. Vc. part includes a section with 'act. sound' and 'play' markings, followed by a glissando ('gliss.') and a tempo change ('poco accel.-rit.'). The E. Pno. part features a 'Seagull effect' and a 'chisel-Piano' section. A tempo marking of [♩ = 72, but very free] is present. The score concludes with 'chisel on string (AH) (sempre gliss.)', 'pizz. (f.t.)', and 'mp (hold Pedal down)'.

Флажолетная техника не только значительно расширяет тесситуру виолончели, но и создает богатую тембральную палитру, контрастирующую с «обычным» звучанием.

1.2. Мультифоника

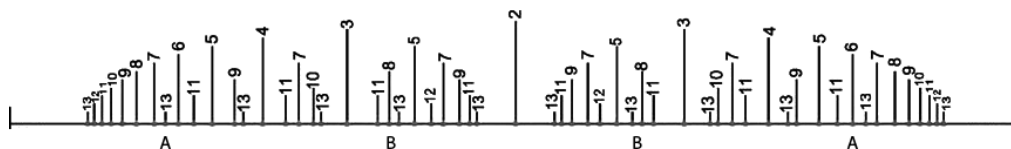
Необычный эффект из области флажолетной техники, — мультифоника (или мультифлажолеты), то есть одновременное звучание нескольких флажолетов. Составляющие тоны поначалу достаточно сложно предугадываемы, но с практикой приходит навык, и сочетание звуков становится более ясным и предсказуемым¹³. Исследований мультифоники применительно к струнным инструментам не предпринималось; укажем, однако, некоторые условия, обеспечивающие данный эффект: высокое давление смычка, низкая скорость ведения, очень легкое касание левой рукой. От соблюдения всего перечисленного и зависит воспроизведение желаемого сочетания тонов.

Мультифоника легче извлекать, если контактная точка смычка находится на небольшом расстоянии от подставки и сила звукоизвлечения немного выше, чем для обычных флажолетов. Тоны отчетливо сочетаются в звучании, когда имеют сходные идеальные контактные точки и силы давления, и их звуковысотный состав находится примерно в одном и том же диапазоне. Если какой-то тон сильно выбивается, то он не прозвучит при данных условиях ведения смычка. Сложнее всего одновременно вызвучить соседние флажолеты; в высоких регистрах это почти невозможно (под высоким давлением 6-й и 7-й флажолеты еще могут звучать вместе, а 10-й, 11-й, 12-й и 13-й — нет, хотя расположены очень близко).

Определенные участки струны имеют несколько флажолетов в одной контактной точке: эти участки условно можно назвать областью флажолетного кластера. Кластеры флажолетов среднего регистра звучат более устойчиво.

¹³ Подчеркнем, что навык, о котором идет здесь речь, подобен тем, что отрабатываются для достижения корректной интонации или контроля над ведением смычка.

На ил. 1 показано местонахождение на струне флажолетов до 13-го включительно. Кластеры расположены, например, в области 6-го флажолета (точка А) или 8-го (точка В). На рисунке видно, что, например, вокруг 2-го флажолета нет подобной кластерной области, и единственный способ использовать эту высоту в данной технике — при сильном давлении на смычок сочетать флажолет с открытой струной, постепенно освобождая касающийся палец. Также очевидно, что распределение флажолетных кластеров симметрично



Ил. 1 Флажолеты от 1-го (основной тон) до 13-го. Кластеры находятся в указанных точках [8, 148].

относительно середины струны, поэтому для каждого мультифоника есть точно такой же в противоположной точке на том же расстоянии от середины.

Для флажолетов, расположенных ближе к подставке, эффект достигается особенно легко.

Введение мультифоников в обиход флажолетной техники на струнно-смычковых инструментах представляет большой интерес для композиторов и исполнителей; в этом направлении необходимы дальнейшие акустические исследования.

1.3. ЧЕТВЕРТИТОНЫ

Разбиение октавы на четвертитоны (образующиеся посредством деления пополам полутона равномерно темперированного строя) — один из видов образования микрохроматических интервальных систем¹⁴. Подобные интервалы, не использовавшиеся в классическом и романтическом репертуаре, представляют определенную сложность для слуха; на первых порах исполнителю требуется к ним привыкнуть и приспособиться.

С точки зрения равномерной темперации обертоны можно расценивать как микрохроматические отклонения. Несовпадения флажолетов с тонами в равномерной темперации в ряде случаев весьма значительны: например, 5-й и 10-й обертоны на 13 центов¹⁵ ниже соответствующих тонов в равномерной темперации, а отклонение 7-го обертона составляет 31 цент (1/6 тона). 11-й обертон по высоте соответствует четвертитону, будучи на 50 центов ниже и выше темперированных тонов. Многие композиторы, работающие

¹⁴ Современные композиторы использовали и другие логические системы деления октавы. Так, американец Гарри Парч (Partch; 1907–1974) изобрел 43-тоновую систему. Очевидно, что сорок три ноты в пределах одной октавы на струнно-смычковых практически невозможны; неудивительно поэтому, что для исполнения своей музыки композитор занимался созданием соответствующих инструментов.

¹⁵ Цент — логарифмическая единица отношения двух частот или музыкального интервала. 1200 центов — октава, 100 центов составляют полутон. Термин введен А. Дж. Эллисом.

в технике спектрализма, указывают в партитуре номера обертонов над флажолетами, чтобы предоставить точную информацию о желаемой высоте флажолета и способе его исполнения:

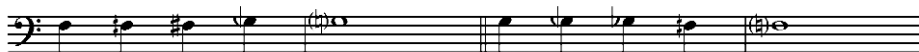
16



Иногда микротональные сдвиги указываются для прижатых нот с комментарием, что они должны соответствовать высоте соответствующего обертона в ряду.

Что касается графического отображения четвертитонов, то оно более или менее стандартизировано после международной конференции 1974 года:

17



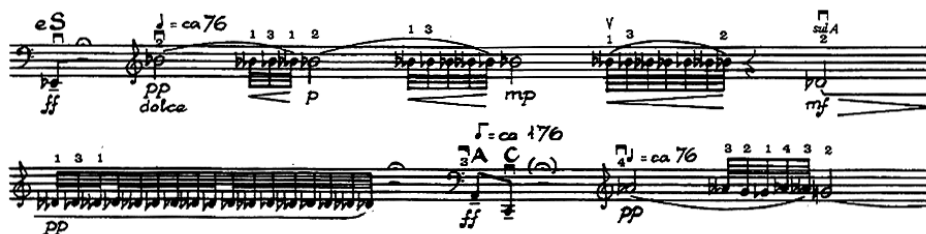
Отстраивать четвертитоны нужно по традиционной методике: относительно открытых струн и соседних тонов. Начинать лучше с построения четвертитонового шага и только потом переходить к соотношениям между самими четвертитонами.

Примеры из партитуры

Впервые четвертитоновая интонация в сольной виолончельной литературе появилась в концерте *Schelomo* для виолончели с оркестром (1916) Э. Блоха. В этом произведении широко использована национальная еврейская мелодика, потому гармония экстравагантно колористична, включает неразрешенные диссонансы, экзотические аккордовые последовательности. В т. 37 развернутого виолончельного монолога появляется четвертитон, который обозначен стрелкой над до-диезом, что отдельно комментируется композитором в сноске.

Приведем несколько примеров применения этой техники композиторами в развитии виде. В «Захеровских вариациях» (*Sacher Variationen*, 1975) В. Лютославского некоторые звуки серии (си-бемоль, ре-бемоль и т. д.) «обыгрываются» четвертитоновыми интонациями:

18



В песе Дж. Крама «Ночь электрических насекомых» из квартета «Черные ангелы» (1970) четвертитоновые трели «рисуют» пронзительное «электрическое» жужжание насекомых:

19

Disembodied, incorporeal

The score consists of four staves. Each staff begins with the instruction 'sul pont. e glissando sempre'. The first two staves have a '13' written below them. The third and fourth staves have 'pppp sempre (gossamer, wafting)' written below them. The music is characterized by a series of quarter-note trills that create a shimmering, insect-like sound.

В песе английского композитора Майкла Финнисси (Finnessy) для виолончели соло *Yalli* (1981) мы находим огромное количество четвертитонов — из них составлена виртуозная двухголосная последовательность, что весьма усложняет задачу исполнителя:

20

The score is written for three staves. It features a complex rhythmic structure with various time signatures and microtonal intervals. The first staff has a tempo marking of [♩] = 126 and [♩] = 63 throughout. The music includes tremolos and dynamic markings such as *f*, *ppp*, and *sfff sfff*. The notation is dense and intricate, reflecting the virtuosic nature of the piece.

Четвертитоны очень широко применяются композиторами и исполнителями, так или иначе соприкасающимися с восточной музыкой. Микрохроматика в этом случае — одна из наиболее характерных черт монодической традиции, наряду с особой ритмикой и импровизационностью. На необходимость овладения ею указывают многие ведущие современные исполнители «мировой музыки», например виолончелист и мультиинструменталист Джон Силпэйаманант (Silpayamanant).

1.4. ВИБРАТО

Вибрато широко применяется в традиционном репертуаре всех струнно-смычковых инструментов. Для классической виолончельной школы вибрато — непреложная характеристика звучания, его неотъемлемое свойство. Подобное представление сложилось и закрепилось под влиянием школы Леопольда Ауэра у скрипачей и Пабло Казальса у виолончелистов. Композиторы, которые писали для виолончели или любого другого струнного инструмента, ориентировались именно на модель звучания с колебаниями относительно основной высотной позиции — модель, подобную вокальному тону в романтической традиции. Сегодня, в результате стилевой дифференциации исполнительского искусства, избыточное использование вибрации при исполнении классицистского или барочного репертуара приводит к нежелательным коннотациям, связанным с романтической манерой.

Прежде чем перейти к *новым формам использования вибрато*, проясним более конкретно традиционное понимание этого термина. Вибрация — колеблющееся отклонение тона с двумя регулируемыми параметрами: скоростью и шириной. Изменения этих параметров и их различные комбинации обеспечивают целую палитру красок звучания. Указания на характер выразительности в романтической музыке, такие как *espressivo* или *dolce*, в значительной степени касаются характера вибрато: в первом случае вибрация интенсивная, быстрая и достаточно узкой амплитуды, во втором — более медленная и широкая. Важно отметить, что вибрируют прежде всего высокие обертоны звука, а не средние или низкие его составляющие.

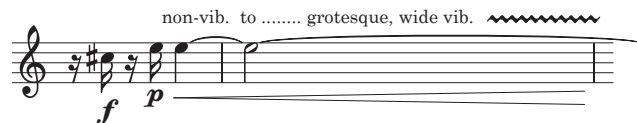
Альтернатива тотальному звучанию колеблющегося тона, свойственному романтической и позднеромантической традиции виолончельной школы, — указания *non vibrato*, *senza vibrato*. Эти обозначения даются современными композиторами или в начале партитуры, и в этом случае относятся ко всему сочинению, или применительно к нескольким тактам, фразе, одной ноте и т. п. Кроме того, применяется такой тип вибрато, который лишь слегка «подкрашивает» ровный тон, — *poco vibrato* (характеризующийся низкой скоростью и неширокой амплитудой колебания тона).

Вибрато нежелательно и обычно избегается в сочинениях с использованием микрохроматики, а также в тех, которые содержат множество глissандо, — чтобы подчеркнуть контраст между скользящими звучаниями и фиксированными в высотном отношении тонами.

Градации в рамках нормального звучания (по линии *non vibrato* — *poco vibrato* — *molto vibrato*) могут меняться на протяжении пьесы, фрагмента, пассажа или даже одной ноты. Также в современной композиции используется термин *hypervibrato*, обозначающий экстремальный вид вибрации, — это указание может относиться или к очень широкому по амплитуде (полтона, тон) вибрато, или к очень быстрому. В первом случае звучание напоминает гитарный *wah-wah* эффект Дж. Хендрикса, во втором — «блеяние».

Л. Нильсон¹⁶ использует оппозицию *non-vibrato* — *hypervibrato*, чтобы артикулировать гротесковый характер в сочинении *Valentine Mechanique*:

21



В пьесе Мэтью Барье (Burrier) *II for solo cello* (1995) встречается, например, следующее обозначение, показывающее направление интонационного движения и интенсивность вибрато:

22



Вибрато может применяться в сочетании с другими приемами, например с глissандо, а также с двойными нотами, что обеспечивает очень яркий, «дикий» характер (двойные ноты, исполняемые глissандо с сохранением интервального расстояния — очень идиоматичный, часто встречающийся прием на струнных инструментах).

* * *

Не менее значительный вклад в это вносят и расширенные техники правой руки, изложению которых посвящен второй раздел.

РАСШИРЕННЫЕ ТЕХНИКИ ПРАВОЙ РУКИ

Приемы, описываемые далее, определяются тремя факторами: скоростью ведения и давлением смычка, а также его контактной точкой. Благодаря их взаимодействию происходят все изменения в динамике и окраске тона как в традиционном звукоизвлечении, так и в современной колористике. Однако последняя вводит в употребление тембровые краски, лежащие за пределами «обычного» звучания. Пережим (*distortion*, звучат одни призвуки почти без основного тона), *sul ponticello* (выявляются высокие частоты спектра тона) и *sul tasto* (высокие частоты уходят из спектра тона), эффекты *flautando* (высокая скорость ведения и слабый нажим) — всё это эксперименты с показателями приема звукоизвлечения за пределами нормального, которые влияют на состав обертонов и существенно расширяют звуковую палитру струнно-смычкового инструмента.

¹⁶ Льюис Нильсон (Nielson; р. 1950) — американский композитор. Пьеса *Valentine Mechanique (Eating Carmen)* для виолончели и ударных написана и впервые исполнена в 1993 году в Бирмингеме, Алабама.

2.1. SUL TASTO, SUL PONTICELLO

По традиции, идущей от классического виолончельного репертуара, принято выделять звучания при смещении контактной точки относительно нормальной игровой, которое обозначается указаниями *sul ponticello* и *sul tasto*.

Sul ponticello — прием игры у подставки (сокращения: SP, P; нем.: *am Steg*). В современном исполнительстве получил распространение экстремальный вариант данного приема — *Molto Sul Ponticello (MSP)*, *Alto Sul Ponticello (ASP)*, то есть игра очень близко к подставке или прямо на ней.

Sul tasto — прием игры «на грифе» — смещение контактной точки в сторону грифа (сокращения: ST, T; нем.: *am Griffbrett*). В экстремальной разновидности приема — *Molto Sul Tasto (MTS)* — играть следует прямо на грифной накладке.

Для отмены *sul ponticello* и *sul tasto* используются указания *ordinario* и *normale* («играть обычным способом»).

Для плавного и быстрого перехода между *sul ponticello*, *ordinario* и *sul tasto* следует использовать ведение смычка «под углом». Например, если надо перейти от *sul ponticello* к *ordinario*, следует направить смычок колодкой вниз, а кончиком вверх.

Экстремальные варианты *sul tasto* и *sul ponticello* применяются композиторами с целью добиться особых звуковых эффектов.

При использовании *molto sul ponticello* все волосы смычка либо их часть находятся на подставке, благодаря чему получается шумный свистящий звук при почти полном отсутствии основного тона. Обозначения для этой техники, как правило, авторские. Иногда композиторы специально требуют полного отсутствия основного тона в звучании, то есть только «древесного» звука подставки. Контролировать плавное, без соскальзывания с подставки, ведение смычка достаточно сложно, здесь необходима практика. Чтобы достичь контролируемого, ровного ведения смычка, следует выбрать угол, равный 45°; в этом случае также будет удобно нивелировать призвуки от струн.

Экстремальное *sul tasto* в зависимости от скорости ведения и давления смычка может образовывать различные тембры. Обычно такой прием используется, когда необходимо слабое несфокусированное звучание, хриплое и «дряблое». Чтобы сохранить согласованность тона, нажим должен быть очень легким. При исполнении *molto sul tasto* следует обратить внимание на ведение смычка: оно должно быть аккуратным (поскольку соседние струны расположены очень близко) и ровным (не сбиваться из-за колебаний струны), для чего надо правильно подобрать соотношение скорости ведения с нажимом.

Использование перечисленных градаций по линии (*molto*) *sul tasto* — (*molto*) *sul ponticello* существенно расширяет тембровую палитру виолончели. Эффект *sul ponticello* состоит в вызвучивании верхних и в приглушении нижних, а затем и средних обертонов; основной тон при этом практически исчезает. *Sul tasto* дает значительное ослабление верхних обертонов, благодаря чему звук быстро гаснет (особенно при использовании экстремальной разновидности данного приема), теряя основной тон.

Пример из партитуры

Хорошей иллюстрацией ко всему сказанному может служить цикл финского композитора К. Саариахо «Сентябрьские бабочки» для виолончели соло (*September Papillons*, 2000). На протяжении семи пьес в нем используется флажолетная техника; чередование флажолетов с прижатыми нотами сочетается с тембровыми колебаниями по линии *sul tasto* – *ordinario* – *sul ponticello* и приемом пережима (о котором будет сказано далее). Таким образом выстраивается колористически яркое, богатое полотно:

23

18

Papillon IV

N

21

S.P.

S.P.

S.T.

f

I

II

p

* * *

Современное композиторское письмо характеризуется поиском нестандартных звучаний, которые могут быть доступны только на струнных. Два основных направления поиска – искаженный тон (*distortion*) и звуки «воздушного шума» (*air noise*).

2.2. ТЕХНИКИ ПЕРЕЖИМА

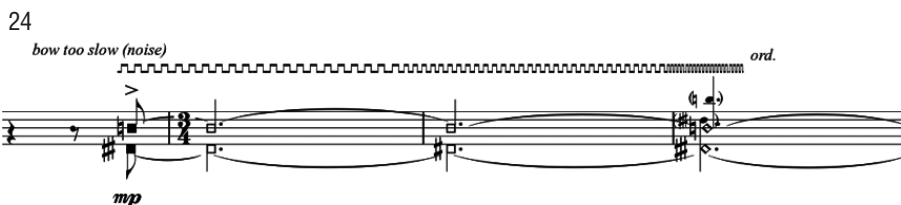
Техника пережима в разных случаях может приводить к различным результатам. Как было сказано, «нормальное» звучание инструмента возникает при определенном балансе таких показателей ведения смычка, как скорость движения, давление и игровая точка. Когда один показатель (или более) доводится до крайности, мы и получаем звучания, существенно отклоняющиеся от нормального.

К примеру, при постоянных показателях скорости ведения смычка и давления, смещение игровой точки к подставке приведет к характерному для *sul ponticello* «металлическому» звучанию, так как диапазон колебания струн в этой точке невелик, а смычок больше проскальзывает, нежели цепляет. Однако мы можем достичь подобного звучания и в другой игровой точке, дальше от подставки – создав аналогичные условия иным способом: увеличив скорость ведения смычка и ослабив давление.

Еще один пример того же рода. При игре *sul tasto* струна застревает под чешуйками волоса в большей степени, чем проскальзывает, и тем самым возникают «искаженные звуки». Однако это искажение можно воспроизвести

и в нормальной игровой точке — путем уменьшения скорости ведения смычка и дополнительного давления.

Единой системы обозначения пережима нет. Показателен фрагмент из струнного квартета 2010 года «Листок из альбома» (*Albumblatt*, 2010) немецко-американского композитора Ганса Томала (Thomala). Здесь автор хочет лишь частичного искажения тона при неизменной высоте звука:



Чем более частые зубцы — тем звучание ближе к обычному (*ordinario*), чем реже — тем больше искажение. Квадратные ноты — также указывают на «дисторшированный» звук.

Иным образом обозначает этот эффект Ф. Ромителли (Romitelli) в трилогии для восьми исполнителей и электроники *Professor Bad Trip* (1999):



Во второй части трилогии — *Lesson Two* знаменитая виолончельная каденция (исполняется на электровиолончели), на которую композитора вдохновили соло Дж. Хендрикса, дополняется «дисторшн педалью»; вторая короткая каденция звучит еще более жестко за счет эффектов нажима и атаки («акцентов») применительно к ритмичным аккордам:



Андертоны

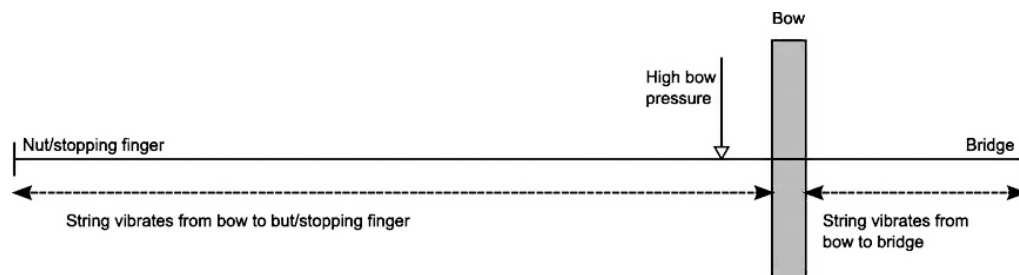
Андертоны — один из акустических эффектов, обусловленных приемом пережима. Они звучат ниже предполагаемой высоты звучания струны (открытой или прижатой) и появляются под воздействием постоянного высокого давления смычка при скорости ведения несколько ниже нормальной.

Механизм возникновения колебаний струны на смычковых инструментах таков: в первой фазе движущийся смычок за счет силы трения тянет струну за собой, смещая ее в горизонтальной плоскости, во второй фазе струна срывается со смычка и возвращается назад. Чередование фаз — то есть звуковое колебание — происходит с естественной для данной струны частотой (зависящей от длины, толщины и натяжения), которая и определяет высоту тона.

Скрипачка и композитор Мари Кимура (Kimura), которой приписывают открытие андертонов, предприняла попытки изучить это явление в теории и на практике¹⁷. Суть предлагаемого ею объяснения в следующем. Сильный нажим в сочетании с низкой скоростью ведения смычка замедляет колебания, поскольку мешает струне срываться с него с обычной для нее частотой; если в таких условиях тщательно контролировать равномерность ведения, то можно заставить струну колебаться с постоянной частотой, которая будет ниже естественной — в результате тон понизится. Как отмечает Э. Фэллоуфилд [8, 86], андертоны проще извлекать на коротких, плотных струнах, поэтому на скрипке этот эффект легче достижим, чем на виолончели. Обычно возникают большие септимы или малые терции ниже основного тона, однако они редко получаются интонационно точными; отклонение зависит от контактной точки смычка: чем ближе к подставке, тем тон выше.

«Кликающие» звуки (Nageln)

Под очень сильным нажимом резонирующая струна издает «кликающие», пощелкивающие звуки. Э. Фэллоуфилд предлагает следующее объяснение этому явлению: давление смычка таково, что вибрационная дуга целиком не передается обратно к смычку, а вынужденно отражается от него к подставке. Вторая вибрационная дуга проходит по направлению от смычка к порожку, также не будучи способна передать импульс движения смычку. Струна вибрирует в двух направлениях одновременно: от смычка к подставке и от смычка к порожку; в случае, если высота фиксирована прижатым пальцем, второй тон не слышен, так как напрямую не передается на корпус инструмента [8, 87].



Ил. 2. Схема колебаний струны при высоком давлении смычка [8, 87]

¹⁷ См.: <http://www.marikimura.com>. Пьеса, в которой Кимура впервые предложила нотацию андертонов — «ALT» — была записана и впервые исполнена в Нью-Йорке в 1994 году. Марк Дрессер — контрабасист, коллега Мари, также исследовал эту область в применении к контрабасу; см. его сайт: <http://www.mark-dresser.com>.

2.3. Звуки «воздушного шума»

Звуки без определенной высоты, будь то искаженные звуки в технике пережима или звуки «воздушного шума» (*air noise*), которые обусловлены слишком малым (в сравнении с обычным) давлением смычка на струну, можно извлечь, специально приглушив струны (например, ладонью). Высокое давление и низкая скорость создадут искаженный звук с неразличимой высотностью.

Очень легкое по нажиму *flautando* создает воздушный шум с едва различимой высотой, но без тоновых характеристик.

Примеры из партитуры

К. Саариахо, известный мастер создания хрупких звуковых структур, в концерте *Amers* (1992) для виолончели, ансамбля и электроники использует флажолеты в сочетании с некоторыми видами тембральной техники *sul tasto* и *sul ponticello*, чтобы получить очень осязаемое «жизненное» полотно звучания. Ее обозначения силы нажима — авторские: вместо слов она применяет графику — заштрихованный треугольник над нотной строкой, площадь которого меняется в зависимости от степени нажима (вершина треугольника указывает на момент наибольшего давления); напрашивается аналогия с *cresc./dim.*, которые обозначаются как словами, так и горизонтальными вилками.

27

196 (S.P. sempre) **R**

Poco agitato

197 *pp* *sfz* *f* *mp*

202 *p* *sfz* *f* *p* *sfz* *f* *p*

2.4. Пиццикато

Пиццикато создает моментальный фактурный и тембровый контраст к считающемуся «нормой» звукоизвлечению смычком; его звучание характеризуется острой атакой и быстрым угасанием. Чем выше струна и позиция на ней, тем быстрее гаснет звук. Продолжительность звучания будет наибольшей, если выполнять щипок правой рукой в нижней трети грифа под углом 45° (по горизонтали и вертикали) и несколько в сторону. Горизонтальное пиццикато звучит более мягко, а вертикальное — остро и с призвуком. Особый прием представляет собой пиццикато левой руки, которое

выполняется свободными (т. е. не прижимающими струну) пальцами и звучит одновременно с тоном ведения смычка (*arco*); это очень старая техника, как и пиццикато вообще. Ее применяли, в частности, Н. Паганини и другие скрипачи-виртуозы.

«Пиццикато Бартока» выполняется под вертикальным углом к грифу и сопровождается ударом струны о гриф, что дает характерный призывок. Это громкое и резкое по звучанию пиццикато, что обусловлено углом и требуемой интенсивностью щипка. Обозначается пиццикато Бартока следующим образом (Р. Бэнкс¹⁸, *Rite of magic Rock bluff* для виолончели соло, третья часть):

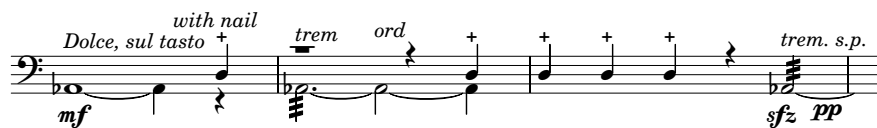
28



2.5. «ГИТАРНЫЕ» ПРИЕМЫ

В современной музыке виолончельная техника пиццикато обогатилась новыми приемами, в том числе гитарными. К примеру, в аккордовой фактуре и/или быстром темпе можно исполнять пиццикато всеми пальцами правой руки. Также из гитарной техники заимствован щипок с использованием ногтя, что дает более резкую и яркую атаку. Этот прием использован, в частности, в пьесе американского композитора Дороти Хиндман *Drowning X-numbers* для виолончели с усилителем (2010):

29



В связи с развитием пиццикаттной техники на виолончели необходимо упомянуть исполнителя и композитора Штефана Катца (Katz), который обогатил ее джазовым контрабасовым и гитарным пиццикато и, более того, создал на этой основе самодостаточный язык.

Также из гитарной техники был заимствован перкуссионный прием — удар по струнам, производящий звук, похожий на пощечину. Исполняться удары могут обеими руками, при этом смычок откладывается в сторону.

¹⁸ Расти Бэнкс (Rusty Banks; р. 1974) — американский композитор, гитарист, дирижер.

Обозначается подобный прием, как правило, следующим образом (Д. Хиндман, *Drowning X-numbers*; в данном случае композитор описывает прием как *tamb[ura] sul tasto*):

30

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a 'snap pizz.' marking. The lower staff is in bass clef and contains a percussive line with 'x' marks indicating strikes, labeled 'tamb. s.t.' with dynamic markings 'f' and 'mf'.

Из гитарной техники пришли также приемы *hammer on* и *pull-off*. По сути, это один прием, позволяющий связать две ноты (или даже больше) при игре пиццикато. Суть в следующем: в *hammer on* первая нота играется щипком (правой рукой), последующие же (более высокие, чем первая) ударяются пальцами левой по грифу уже после щипка. В *pull off* же после взятия щипком первого звука последующие (расположенные ниже) исполняются, наоборот, посредством резкого срыва со струны пальцев левой руки. На гитаре применяется смешанный штрих *hammer on – pull off*, который дает возможность играть щипком легато. Возможно также исполнение глиссандо — для этого после щипка правой левая выполняет скольжение до нужной высоты.

* * *

Представленный в данной публикации обзор «расширенных» техник игры на виолончели подводит нас к некоторым важным для теории и практики исполнительства тезисам:

1. Если в 1950-е — 1960-е годы новые звуковые эффекты оценивались слушателями как нечто экстравагантное и диковинное, не похожее на «настоящую» виолончель, то современная подготовленная публика воспринимает приемы «расширенной» техники как естественные и идиоматичные для данного инструмента.
2. Новые приемы игры давно перестали быть разрозненными экспериментами с возможностями виолончели и к настоящему времени образовали достаточно стройную систему, генетически связанную с позднеромантической исполнительской техникой.
3. Для освоения студентами расширенной техники возможно и необходимо разрабатывать специальную методику, по своей научной обоснованности и комплексности аналогичную методикам традиционной классической школы.
4. Многие фундаментальные принципы новой методики — по сути, те же самые, что лежат в основании классической школы; однако диапазон приемов и звуковых эффектов, выводимых из них, — гораздо более широк. Многие из этих приемов требуют специальной отработки на

методическом материале, который в значительной степени еще только предстоит создать.

5. Несмотря на все стилевые и эстетические различия традиционного репертуара и Новой музыки, виолончелист сталкивается в них, в конечном счете, с одним, общим кругом технических проблем. Композиторские поиски последнего времени (второй половины XX — начала XXI века) требуют особого взгляда на инструмент и освоения «расширенных» техник. Полученные в процессе занятий представления могут оказаться полезными даже для тех, кто впоследствии не будет иметь дело с современным репертуаром: их воззрения на традиционную исполнительскую технику расширятся и станут более глубоко отрефлексированными.
6. Современное исполнительское искусство находится в процессе постоянного развития, открытия новых возможностей. Однако накопленный опыт позволяет «заглядывать вперед» и предугадывать будущие находки композиторов. Освоение потенциала «расширенных» техник, далеко еще не исчерпанного, становится более планомерным.
7. Изобретение новых приемов и эффектов виолончельной игры следует воспринимать не как искажение «истинного» звучания инструмента, а как открытие новых художественных миров и «музыкальных языков», обладающих собственной красотой и, нередко, утонченностью.
8. Некоторые новации «расширенных» техник, преодолевая границы академической традиции, пересекаются с иными направлениями в музыкальном искусстве: джазом, восточной импровизацией, отчасти старинной музыкой. Пересечения и взаимное обогащение возникают и между отдельными классическими инструментами: например, виолончелью и контрабасом, виолончелью и гитарой, виолончелью и арфой.
9. Эволюция исполнительской техники на струнно-смычковых инструментах в современном искусстве движется в едином русле, однако та же виолончель обладает рядом специфических черт по отношению к своим «родственникам», что определяется объективными параметрами инструмента (такими, как его размер, длина и толщина струн и т. п.). Это лишний раз подтверждает, что возникновение и развитие «расширенных» техник связано не с прихотью «авангардистов», а с самой природой этого традиционного инструмента, которую люди XX–XXI веков увидели по-новому. Эффект новизны со временем ослабевает, тогда как исследование природы инструмента продолжается в наши дни совместными усилиями композиторов, исполнителей и ученых.

Использованная литература

1. *Бойкова В.* Зигфрид Пальм и его вклад в развитие «расширенных» виолончельных техник. Сборник «Pro musica nova: Studien zum Spielen neuer Musik für Violoncello» // Научный вестник Московской консерватории. 2012. №2. С. 145–167.
2. Новые приемы игры на флейте / сост. О. Танцов. М.: Московская гос. консерватория, 2011. 80 с.
3. *Хруст Н.* Новые техники игры на музыкальных инструментах: в 6 ч. // Музыкальная жизнь. Часть 1: [б. н.]. 2010. № 11. С. 30–32; Часть 2: Монохроматика. 2010. № 12. С. 22–23; Часть 3: Инструменты меняются ролями. 2011. № 1. С. 18–20; Часть 4: Многозвучия. 2011. № 2. С. 16–18; Часть 5: Многозвучия (окончание) 2011. № 3. С. 24–25; Часть 6: Вмешательство в конструкцию инструмента. 2011. № 6. С. 22–23.
4. *Bartolozzi B.* New Sounds for Woodwind / transl. and ed. by R. S. Brindle. L.: Oxford University Press, 1967. 78 p.
5. *Benade A. H.* The Fundamentals of Musical Acoustics. 2nd ed. N. Y.: Dover Publications, 1990. 608 p.
6. *Bosanquet R. C.* The Secret Life of Cello Strings: Harmonics for Cellists. Cambridge: SJ Music, 1996. XV, 311 p.
7. *Dick R.* The Other Flute, a Performance Manual of Contemporary Techniques. N. Y.: Oxford University Press, 1975. 142 p.
8. *Fallowfield E.* Cello Map: A Handbook of Cello Technique for Performers and Composers: Ph. D. Thesis. Birmingham, 2009. [9], 199 p.
9. *Read G.* Music Notation: A Manual of Modern Practice. L.: Gollancz, 1978. 482 p.
10. *Stone K.* Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook. N. Y.: Norton, 1980. 189 p.
11. *Strange P., Strange A.* The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques. Berkley: University of California Press, 2001. 337 p.
12. *Turetzky B.* The Contemporary Contrabass. 2nd ed. Berkley: University of California Press, 1982. 178 p.
13. *Walden V.* One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740–1840. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. II, 42 p.
14. *Walden V.* Technique, Style and Performing Practice to c. 1900 // The Cambridge Companion to the Cello / ed. by R. Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 178–194.

Тамара Левая

ПОКА НЕ ОПУСТИЛСЯ ЖЕЛЕЗНЫЙ ЗАНАВЕС...

Бобрик О. Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из советской России. СПб.: ИД «Галина скрипит», 2011. 472 с.

Литература о музыке обогатилась в последнее время весьма примечательным изданием. Сосредоточенная как будто бы на вполне частном предмете — контактах советских музыкантов с венским «Universal Edition», — книга Олеси Бобрик оказывается на самом деле подлинной документированной летописью европейской музыкальной жизни двадцатых — начала тридцатых годов. В русскоязычной литературе не так уж много обобщающих трудов, посвященных этой захватывающе сложной, переломной эпохе. И можно лишь порадоваться, что к статьям И. А. Барсовой, русскому переводу книги Д. Гойови и некоторым другим работам добавилось новое капитальное исследование, исключительно свежее как по своему материалу, так и по избранному жанровому формату.

История взаимоотношений знаменитого венского издательства с советской Россией показана в книге на фоне сложных политических процессов, развертывающихся в межвоенной Европе и приведших в конечном счете Австрию к аншлюсу, а Россию — к сталинской изоляции и железному занавесу. Впрочем, в описываемое время этим драматическим переменам только предстояло произойти. А потому большая часть воспроизводимых в книге событий и фактов еще несет на себе печать сравнительно свободных двадцатых: и творческий энтузиазм музыкантов, и активная культуртрегерская работа, и сама возможность международных контактов.

В некотором роде книга О. Бобрик представляет собой двойной портрет в интерьере эпохи. Анализ деятельности венского издательства позволяет автору представить, с одной стороны, советскую Россию, увиденную из центра Европы, с другой — музыкальную Вену в восприятии советских критиков и композиторов. В первом случае возникают новые, подчас непривычные для традиционного взгляда ракурсы и оценки, касающиеся отечественной музыкальной ситуации послереволюционных лет. Это и констатация кризиса

композиторского творчества, вызванного эмиграцией наиболее крупных фигур, и односторонне выраженный «скрябинизм» русских авторов, лишенных возможности ориентироваться на других музыкальных лидеров, и скептическое отношение Запада к композиторам-традиционалистам.

Выход из постреволюционного кризиса стал возможен во многом благодаря открывшимся международным связям. И здесь весьма существенную роль сыграло акционерное общество «Международная книга», вышедшее на прямой контакт с «Universal Edition». Кроме описания работы этого общества, с его нотным отделом, руководимым В. В. Держановским, большое внимание отводится в книге Ассоциации современной музыки — что вполне естественно, учитывая интернациональную направленность деятельности этого объединения, имевшего официальное представительство за рубежом. Именно асмовцы — Мясковский, Шостакович, Мосолов, Рославец, Половинкин, Фейнберг, Ан. Александров — доминировали в венских изданиях современной русской музыки и в концертных репертуарах австрийской столицы. Во многом благодаря деятелям АСМ — И. Глебову, Соллертинскому, Сабанееву, Беляеву и др. — в советских театрах были исполнены оперы Р. Штрауса, Ф. Шрекера, А. Берга; им же были обязаны своим появлением просветительские публикации о новых произведениях западных композиторов. Автор комментирует и стилистические вкусы АСМ, где нововенскому радикализму предпочиталась «умеренная» музыкальная современность в русле неоклассических и урбанистических увлечений.

Как же воспринимали советские музыканты творчество современного Запада? Об этом можно судить по дневниковым запискам В. М. Беляева, посетившего в 1924 году австрийскую столицу. Венский дневник Беляева, прокомментированный О. Бобрик во второй главе книги и целиком помещенный в Приложении, ценен уже благодаря своей информативности. Читатель оказывается здесь в самой гуще музыкальной жизни Вены, соучаствуя с автором дневника в разного рода встречах и беседах, посещая концерты и театральные премьеры. «Кавалер розы» Р. Штрауса, «Счастливая рука» А. Шенберга, «Летучая мышь» И. Штрауса, концертные исполнения сочинений Веберна, Берга, Хиндемита — музыкальная Вена 1924 года предстает перед нами во всей своей оживленности и пестроте. Поскольку Беляеву предстояло выполнить в Вене важную миссию — организовать серию камерных концертов новой русской музыки, то мы становимся свидетелями его практических шагов, направленных на эту цель. Попутно в дневнике воспроизводится целая галерея портретов австрийских музыкантов и культурных деятелей, с которыми автору довелось встречаться и которые предстают перед нами, схваченные острым и пристрастным взглядом русского музыканта. Это и Р. Колиш с его квартетом, и директор «Universal Edition» Э. Херцка, и ведающий русским отделом этого издательства А. И. Дзимиловский. Дневник изобилует также чисто бытовыми впечатлениями от посещения «цивилизованного Запада» — будь то предстоящий полет нового дирижабля или сфера услуг (одно из первых ощущений пересекшего границу русского путешественника — что «Москва пахнет нужником, а Берлин — ароматами первого класса ватер-клозета»... — с. 269).

Публикация комментированных записок В. М. Беляева — одна из несомненных удач автора книги. Материал такого рода незаменим с точки зрения живого, персонально окрашенного чувства истории. «Человеческий фактор» вообще очень важен в повествовании О. Бобрик. Об этом говорят портреты его главных героев — А. И. Дзимитровского и В. В. Держановского, выступивших основными двигателями российско-австрийских музыкальных контактов. Первый курировал их из Вены, как глава русского отдела «Universal Edition», отдаваясь этой работе целиком и полностью. Второй, человек «проницательный, с головой на плечах» и «ласковым, выносливым сердцем» (Б. Асафьев), не менее самоотверженно трудился в Москве — и как руководитель нотного отдела «Международной книги», и как редактор музыкальных журналов, и как один из основателей АСМ, и просто как неутомимый пропагандист новой музыки. Широкое освещение в книге деятельности этих людей, в сущности, извлеченных из небытия, не только восстанавливает ткань истории, но и несет в себе глубокий этический смысл. «В процессе работы над книгой, — сказано в авторском предисловии, — естественно возникло желание рассказать о том, кем был этот человек (А. И. Дзимитровский — Т. Л.), так много сделавший для русской музыки и умерший в полной неизвестности в годы Второй мировой войны в США. Примерно в то же время на другом конце света, в занесенном снегом Подмоскowie умер от недоедания и болезней и его давний корреспондент Держановский»... (с. 10).

В истории взаимоотношений русских музыкантов с «Universal Edition» по-новому высвечиваются и другие человеческие личности, например, Н. Я. Мясковский. Весьма характерно противоречивое восприятие им западного мира: удовлетворение материально-бытовым комфортом сочеталось здесь с явным отторжением от новой европейской музыки («Легковесность и банальность французов и итальянцев <...>, невероятная сухость и грубость немцев <...> или аморфно-протоплазматическая бескровность лукавомудрствующего Шенберга и его выводка <...>» — из переписки с С. Прокофьевым, с. 195). Во всем этом можно было бы видеть традиционную «ментальную» несовместимость русского и западного образа мыслей, если бы не постоянно звучащий у Мясковского мотив душевной неприкаянности, обусловленный его судьбой советского художника: «Я в полном отчаянии, ибо, если и в Европе ничего нет, то куда же податься, ибо, если у нас можно сочинять все, что хочется, то только потому, что все равно негде исполнять» (с. 195).

Из книги О. Бобрик мы с интересом узнаем, что Мясковский был не только самым исполняемым и издаваемым на Западе советским композитором, но даже удостоился приглашения от венского издательства на временное проживание в окрестностях австрийской столицы. Несмотря на все соблазны такого предложения, Мясковский от него отказался. И в этом видится опять-таки характерный личностный штрих: восприятие западного музыкального мира как чуждого собственной природе усугублялось в данном случае болезненной самокритичностью и «мимозностью» человеческой природы композитора, которому, в случае такого переселения, угрожало бы тяжелый душевный дискомфорт.

Неоценимое достоинство книги состоит в том, что представленные в ней живые человеческие портреты — это, в сущности, автопортреты. Исследователь в прямом смысле слова дает голос документу — письмам, дневникам, оттискам афиш, печатным публикациям — чтобы читатель мог судить о предмете «из первых уст». И здесь стоит особо подчеркнуть жанровый формат книги. Перед нами — фундаментальное исследование, выполненное по последнему слову историографической науки, опирающееся на внушительную источниковедческую базу и многообразные архивные материалы (задействовано содержимое РГАЛИ, ГЦММК, театральных и концертных архивов, архива «Universal Edition»). Показательно, что раздел приложений, где собраны иллюстрации, каталоги концертных программ, сведения о концертной деятельности АСМ, список статей в журнале «Musikblätter des Anbruch» и т. д. и т. п., — занимает половину всего издания.

Фактическим материалом насыщена и основная часть книги, где авторские оценки как будто бы сведены к минимуму, но одновременно очень точны и свежи по мысли. При этом из поля зрения автора отнюдь не выпадает рутинная сторона деятельности такого института как издательство; она связана с процессом публикации и исполнения музыкальных произведений — от заключения договоров с авторами, печатания и корректуры нот, пересылки оркестрового материала и кончая выплатой гонораров. В книге находится место для множества сопутствующих этому процессу проблем — будь то переход на новую русскую орфографию или обсуждение текущего курса валют. Такая погруженность в материал — еще одно свидетельство высокого уровня выполненной работы, где общая картина вырисовывается за огромным количеством конкретных деталей и подробностей.

Исследование О. Бобрик — крупный вклад в продолжающую создаваться историю музыки XX века. Открыта еще одна интригующая страница ушедшего столетия. Воля к творчеству, к расширению человеческих и профессиональных контактов, жажда выйти в большой мир многое определили в культурном климате двадцатых годов. Наступающий тоталитаризм положил этому конец, что оказалось особенно фатальным для судеб отечественного искусства. В событиях, описываемых автором книги, шаг за шагом отразилась история музыкальной культуры молодой советской страны, прошедшей сквозь испытания и надежды времени: ситуация кризиса, деятельность «Международной книги» и АСМ, усиливающийся государственный пресс в лице Госиздата, начавшаяся травля Держановского и его уход со своего поста, свертывание контактов с «Universal Edition», разрыв отношений между советским и австрийским издательствами... Обнадеживающие процессы культурной ассимиляции советской России и Европы ушли в прошлое. Тем ценнее попытки реконструировать эту эпоху, столь же сложную, сколь пассивно яркую и многообещающую. Книга Олеси Бобрик — убедительнейший пример подобной реконструкции.

Алпатова Ангелина Сергеевна

Окончила теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1987, научный руководитель — проф. Е. В. Васильченко). В 1996 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Музыкальные традиции Южной и Юго-Восточной Азии: к проблеме диалога традиционных культур в период древности и средневековья» (научный руководитель — проф. Т. В. Чередниченко). В 1984–1993 годах работала сотрудником центра «Музыкальные культуры мира» Московской консерватории. Доцент кафедры социологии и политологии Института бизнеса и политики, г. Москва (с 2003); член Санкт-Петербургского Союза ученых (секция «Историческое музыкознание»); Почетный работник Высшего профессионального образования. Автор более 120 научных публикаций, монографии «Архаика в мировой музыкальной культуре» (выполнена в рамках фундаментальной НИР ИБП «Постгуманизм и поиски альтернативы: человек и культура, XXI век»). Организатор научной конференции «Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности» (Москва, 2005–2012). Сфера научных интересов: музыкальная антропология, семиотика музыки и психология музыкального творчества.

a_alpatova@mail.ru

Шахназарова (Мелик-Шахназарова) Нелли Григорьевна

Родилась 9 января 1924 года в Махачкале. С 1927 до 1945 года жила в Баку, где окончила школу (с отличием) и музыкальное училище по классу фортепиано. В 1945 году, по окончании второго курса Азербайджанской государственной консерватории, приехала в Москву и поступила на второй курс Московской консерватории, где занималась у В. Г. Белова и Э. И. Гроссмана. Консерваторию окончила с отличием в 1950 году. В 1950–1953 годах училась в аспирантуре консерватории по специальности «марксистско-ленинская эстетика». В 1955 году защитила кандидатскую диссертацию на философском факультете МГУ. С 1960 года работала в издательстве «Музыка» и в Государственном Институте искусствознания (с 1989 — ведущий научный сотрудник). Член Союза композиторов с 1962 года. В течение 30 лет состояла в правлении Московского молодежного клуба при Московском союзе композиторов. Награждена золотой медалью Союза московских композиторов. Доктор искусствоведения (1989), профессор. Заслуженный деятель искусств РФ.

nshach@gmail.com

Некрасова Галина Анатольевна

Закончила теоретическое отделение Куйбышевского музыкального училища (1966), теоретико-композиторский факультет (1971) и аспирантуру (1976)

Ленинградской консерватории. В 1980 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Позднее творчество М. П. Мусоргского: к проблеме эволюции стиля» (научный руководитель — проф. М. К. Михайлов). В 1971–1981 годах работала в Уфимском государственном институте (академии) искусств; с 1981 по настоящее время — в Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова на кафедре истории русской музыки, с 2007 года — доцент.

Сфера научных интересов: творчество М. П. Мусоргского, петербургская композиторская школа XIX века, история Санкт-Петербургской консерватории. Автор более 50 статей, редактор и составитель сборников «Мусоргский и музыка XX века» (1996), «Памяти М. К. Михайлова» (2005), «Н. А. Римский-Корсаков. Исследования и материалы» (совместно с З. М. Гусейновой, 2009), «Музыка: задуманное, забытое, возвращенное» (совместно с З. М. Гусейновой, 2012).

galina-a.n@mail.ru

Земцовский Изалий Иосифович

Фольклорист, музыковед и этномузыковед. Родился в 1936 в Ленинграде, окончил филологический факультет ЛГУ (1958) и Ленинградскую консерваторию (в 1960 году как музыковед; в 1961 — как композитор). В 1960–1996 годах — старший научный сотрудник Российского института истории искусств. С 1989 по 1993 год — заведующий кафедрой традиционной культуры Института народов Севера Российского государственного педагогического университета. Заслуженный деятель искусств РФ, член Союза композиторов (1961), американского Общества этномузыкологии (1969), член Исполкома Международного Совета традиционной музыки ЮНЕСКО (1989–1993). Почетный про-

фессор Тбилисской консерватории. С 1997 года преподает в университетах США. Автор книг «Русская протяжная песня» (1967), «Поэзия крестьянских праздников» (1970), «Мелодика календарных песен» (1975), «Фольклор и композитор» (1978), «Историческая морфология народной песни» (1987), «Героический эпос жизни и творчества Путилова» (2005), «Из мира устных традиций. Заметки впрок» (2006) и др., а также свыше 550 статей на разных языках. Лауреат американской (Jaar Kunst Prize, 1997) и международной (Koizumi Fumio Prize for Ethnomusicology, 2011) премий в области этномузыкологии.

izalma49@yahoo.com

Зубова Ольга Валерьевна

Окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского по специальности «музыковедение» (2004, класс проф. Т. С. Кюрегян, тема дипломной работы «Итальянская монодическая лауда») и аспирантуру при Московской консерватории (2010). В 2012 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Итальянская лауда: жанр и форма» (научный руководитель проф. Т. С. Кюрегян). С 2004 года преподает в ЦССМШ, с 2006 — на кафедре теории музыки Московской консерватории.

ozoubova@gmail.com

Литвинова Юлия Александровна

Родилась в Москве. В 1998 году окончила историко-теоретическое отделение Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В 1998–2004 годах училась на историко-теоретическом факультете Московской консерватории (класс доц. Р. А. Насонова, тема дипломной работы «Флорентийские интермедии в контексте

гуманистического театра зрелого и позднего Возрождения»). Член Ассоциации искусствоведов (с 2006). С 2010 года работает в журнале «Научный вестник Московской консерватории». Постоянный участник научных конференций, автор статей о музыкальном театре Возрождения.

etruria@rambler.ru

Дрязжина Екатерина Сергеевна

Родилась в 1979 году в Москве. Окончила Московский государственный музыкальный колледж имени А. Г. Шнитке по классу флейты (1999), затем факультет исторического и современного исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по классам современной и старинной флейты (2006, класс доц. О. Ю. Ивушейковой). С 2006 по 2009 годы обучалась в классе старинной флейты П. Вальберга в консерватории города Тромсё (Норвегия), получила 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 флейтах (с 2003).

dryazzhina.ekaterina@gmail.com

Матвеева Елена Юрьевна

Родилась в Тамбове. Окончила Российскую академию музыки имени Гнесиных (1997), аспирантуру Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2000). Защитила кандидатскую диссертацию «Музыкальный театр Йозефа Гайдна» (2000; научный руководитель — проф. Л. В. Кириллина). Преполагает на кафедре истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического

института имени С. В. Рахманинова, с 2008 года — доцент.

philomusa@yandex.ru

Лосева Анна Станиславовна

Окончила Российскую академию музыки имени Гнесиных по специальности «музыковедение» (2008). Редактор журнала «Научный вестник Московской консерватории».

anna.loseva@gmail.com

Мельников Максим Валентинович

Родился в Вологде. В 1989 году окончил Вологодское музыкальное училище; в 1994 году — исполнительский факультет Петрозаводской государственной консерватории (класс проф. В. Э. Абрамова). В настоящее время — аспирант Вологодского государственного педагогического университета; тема диссертационного исследования «Die Klavierübung. “Клавирное упражнение” Ферруччо Бузони» (научный руководитель — проф. К. В. Зенкин).

vvd19@list.ru

Березин Валерий Владимирович

Окончил Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского (класс Л. Н. Михайлова; кларнет) и аспирантуру (музыковедение, научный руководитель — проф. Ю. А. Усов). Доктор искусствоведения (2000). Лауреат Всероссийского конкурса по гуманитарным наукам (1993). Прошел научные стажировки по истории инструментальной музыки XVII–XVIII веков в консерватории имени Свелинка (Амстердам, 1997, 1999), Туринском университете (2001), Парижской Высшей национальной консерватории музыки и танца (2004, 2009). Более 20 лет работал в качестве кларнетиста, художественного руководителя камерных ансамблей, музыкального

руководителя московских театров, дирижера и аранжировщика различных оркестров. Профессор Московской консерватории (история исполнительства, ансамбль духовых инструментов). Более 60 опубликованных работ посвящены вопросам исполнительского искусства, истории французской музыкальной культуры, музыкальной педагогике.

berezin11@yandex.ru

Бойкова Василиса Петровна

Выпускница Государственного музыкального колледжа имени Гнесиных (2004). В 2009 году окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского по специальности «исполнительское искусство: виолончель» (диплом с отличием). В настоящее время аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории. Тема диссертационного исследования — «Расширенные техники в творчестве Зигфрида Пальма: виолончель в Новой музыке» (научный руководитель — доц. Р. А. Насонов).

vclissa@gmail.com

Левая Тамара Николаевна

Родилась в Барабинске Новосибирской области. Окончила историко-теоретический факультет (1963) и аспирантуру Горьковской консерватории (1968; научный руководитель — проф. Д. В. Житомирский). В 1976 году защитила кандидатскую диссертацию «Инструментальное творчество Пауля Хиндемита», в 1992 — докторскую «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи». Редактор-составитель и один из авторов учебного пособия «История отечественной музыки второй половины XX века» (2005). С 1963 года работает в Нижегородской (Горьковской) консерватории; профессор, заведующая кафедрой истории музыки, читает курс истории отечественной музыки XX века на музыкально-ведческом факультете. Автор книг «Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество» (совместно с О. Т. Леонтьевой, 1974), «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» (1991), «Скрябин и художественные искания XX века» (2007), свыше сотни статей и очерков, посвященных проблемам музыки XX столетия.

levgez@mail.ru

Нелли Шахназарова. *Самосознание национальной музыкальной традиции – важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества*

В статье рассматриваются проблемы становления композиторских школ бывших республик Средней Азии и Советского Востока в условиях тоталитарного государства. Особое внимание уделяется начальному этапу процесса взаимодействия профессиональной музыки устной традиции региона (макомы, мугамы) и европейских форм профессионализма, а также дискуссиям в прессе о путях развития национальной музыкальной культуры. Самосознание национальной музыкальной традиции выделяется как важный аспект развития современной музыки СНГ, проявления композиторской индивидуальности.

Ключевые слова: *самобытность национальной традиции, композиторская индивидуальность, музыка Центральной Азии*

Галина Некрасова. *Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века (по материалам исследований и публикаций)*

Статья посвящена эволюции концепции русского музыкального ориентализма в отечественном музыкознании XX века. Динамика научной мысли о явлении, за которым закрепился асафьевский термин «русская музыка о Востоке», освещается на примере ряда исследований и публикаций, отражающих последовательное расширение историко-эстетических, философских, теоретических горизонтов его изучения. От «ориентализма» в рамках профессионального творчества классической традиции через диалог культур Востока и Запада на рубеже XX–XXI веков к мировой музыкальной культуре – такова «траектория» развития данной концепции.

Ключевые слова: *ориентализм, диалог культур Востока и Запада, мировая музыкальная культура, пограничные культуры*

Изаий Земцовский. *М. Ф. Гнесин о системе ладов еврейской музыки (по материалам архива композитора)*

В статье вводится в научный обиход неизвестная рукопись М. Ф. Гнесина (май 1929 года), обнаруженная автором в архиве композитора (РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 124, лл. 35–63). Гнесин предложил оригинальный опыт построения строго организованной, по-своему симметричной ладовой системы ев-

рейской музыки ашкеназийской традиции, взятой в ее целом, от кантиляции Библии до фольклора, в единстве всех сакральных и секулярных жанров. Гнесиным обоснован выбор предлагаемой шестиладовой системы («еврейский гексаих») на базе трехоктавного фригийского звукоряда с учетом нетемперированного строя, мелодического (нисходящего и восходящего) движения и модуляционных возможностей, заложенных в системе.

Ключевые слова: *М. Ф. Гнесин, рукопись, музыка еврейская (ашкеназийская), шестиладовая система, проблема строя, правильные звуки неясной высоты*

Ольга Зубова. *Коллекция форм в Книгах лауд Оттавиано Петруччи (1508)*

В статье предпринята попытка анализа текстомзыкальных форм, обнаруживающихся в двух Книгах лауд Оттавиано Петруччи. Их разнообразие, вероятно, обусловлено традицией *cantasi come* (итал. «поется как»): заимствуя музыку, лаудисты обращались к широкому кругу жанров. В результате среди моделей лауды оказались и новые стихотворные конструкции со своей стабильной структурой, и латинские прозаические тексты, несущие совсем иные формообразующие инициативы.

Ключевые слова: *лауда, Петруччи, Даммонис, текстомзыкальная форма, рефренная форма, страмботто, капитоло, ода, сонет, барцелетта, баллата, фроттола*

Юлия Литвинова. *Инструменты antichi и moderni в описаниях музыкальных кабинетов Агостино Амади и Антонио Горетти (к проблеме интерпретации источников)*

Средневековье оставило Возрождению в наследство путаницу в музыкальной терминологии и привычку возводить к древности многие инструменты. В статье рассматриваются свидетельства об инструментальных коллекциях А. Амади и А. Горетти, первое из которых содержится в трактате Ф. Сансовино «Венеция, град благороднейший и несравненный» (*Venetia città nobilissima et singolare*, 1581), а второе — в предисловии к сборнику табулатур А. Пиччинини (1623). Восхваляя коллекции, оба автора характеризуют инструменты как *antichi* и *moderni*. Очевидно, что «современными» названы инструменты, использовавшиеся в практике того времени. Интерпретация слова *antico*, напротив, составляет проблему, поскольку круг его значений простирается от недавнего прошлого до глубокой древности. Анализируя свидетельства Сансовино и Пиччинини в широком культурно-историческом контексте, автор статьи пытается установить, идет ли речь о собственно античных инструментах или о вышедших из употребления инструментах второй половины XV — начала XVI века. При этом обнаруживается необходимость пересмотра общепринятой интерпретации, представленной в работах Ю. фон Шлоссера и Э. Винтерница, согласно которой в коллекции Амади хранились инструменты, сделанные в подражание античным.

Ключевые слова: *Агостино Амади, Франческо Сансовино, Антонио Горетти, Алессандро Пиччинини, музыкальный кабинет, музыкальные инструменты, античность, Возрождение*

Иоганн Иоахим Кванц. *Опыт руководства по игре на поперечной флейте.* Глава X. На что следует обращать внимание начинающему при самостоятельных занятиях

Перевод и комментарии Екатерины Дряжиной

Продолжение серии публикаций, в которой представлены разделы флейтовой школы И. И. Кванца, имеющие практическую направленность. В комментариях переводчика указываются те фрагменты предыдущих глав трактата, к которым отсылает читателя Кванц в этом суммирующем разделе, а также проясняются некоторые эстетические и технологические вопросы, в частности анализируется важное для современной исполнительской практики выражение *die Bewegung der Brust*.

Ключевые слова: *старинная музыка, история исполнительского искусства, барочная флейта, И. И. Кванц, методика преподавания игры на старинной флейте, украшения, французская манера исполнения, итальянская манера исполнения, аппликатура, дыхание*

Й. Гайдн. *Вторая лондонская записная книжка (1791–1792)*

Перевод Е. Ю. Матвеевой, комментарии А. С. Лосевой

Вниманию читателей предлагается продолжение публикации первого перевода на русский язык интереснейшего исторического документа — Лондонских записных книжек Й. Гайдна. В коротких, не связанных между собой, порой отрывочных заметках великий композитор предстает как человек весьма разносторонний, интересовавшийся отнюдь не только музыкой, но также наукой, литературой, общественной жизнью, развлечениями, курьезными происшествиями. Гайдн вовсе не предназначал свои заметки для печати; они призваны были напоминать ему — и только ему — о пережитых событиях, встречах с разными людьми и обо всем, что казалось ему значительным или необычным. Некоторые записи подробны и содержат любопытные детали, но часто Гайдн ограничивался лишь намеками, которые не всегда поддаются точной расшифровке. В данном номере печатается перевод Второй записной книжки с комментариями.

Ключевые слова: *Й. Гайдн, Лондонские записные книжки, музыкальная жизнь Англии 1790-х годов, И. П. Саломон, Концерты Саломона*

Максим Мельников. *О русских переводах литературного наследия Ферруччо Бузони*

В статье рассматривается судьба литературного наследия Бузони в России. Вниманию читателя впервые на русском языке предлагается несколько статей (в том числе «Цените фортепиано», «О требованиях к пианистам», «Афоризмы о Моцарте», «Предварительные замечания к этюдам Листа») из книги Бузони «О единстве музыки» (*Von der Einheit der Musik*) в переводе автора публикации.

Ключевые слова: *Ferruccio Busoni, литературное наследие, книга Бузони «О единстве музыки» (Von der Einheit der Musik)*

Валерий Березин. *Некоторые особенности работы с ансамблем духовых инструментов*

Статья обобщает богатый опыт преподавания в Московской консерватории ансамбля духовых инструментов, представляющего собой классический квинтет (флейта, гобой, кларнет, валторна и фагот). Блистательные опусы для этого состава создали П. Хиндемит, Д. Лигети, Э. Вилла-Лобос, Ж.-М. Дамаз, Д. Мийо, Ф. Пуленк, однако в нашей стране музыка для духовых ансамблей не пользуется популярностью и, как следствие, — отсутствуют стабильные концертирующие духовые коллективы. В учебной практике, однако, занятия в классе ансамбля духовых инструментов приносят большую пользу и позволяют приобрести такие навыки (исполнительская инициатива, тонкая работа над балансом, штрихами, интонацией и т. д.), которые нельзя выработать, играя в оркестре. Главная же задача преподавателя — привить студентам культуру совместного музицирования, дарящего радость и удовольствие. На это должно быть направлено все его педагогическое мастерство.

Ключевые слова: *музыкальная педагогика, музыкальная психология, ансамбль духовых инструментов, артикуляция, интонирование, баланс*

Василиса Бойкова. *«Расширенные» техники игры на виолончели в XX веке: опыт систематизации*

Статья посвящена проблемам современной виолончельной техники, формирование которой началось в середине XX века. В ней представлены и систематизированы новые приемы — как уже широко применяемые композиторами к настоящему моменту, так и только входящие в употребление, иногда еще не до конца изученные с акустической точки зрения. Также в статье рассматриваются особенности нотации этих новых приемов, прослеживаются их преемственность по отношению к технике, сложившейся в классико-романтической школе, определяются основные источники внешних влияний на развитие виолончельного исполнительства (такие как джаз, восточная импровизация, приемы игры на других классических инструментах) во второй половине прошлого столетия, ставится вопрос о необходимости создания целостной методологии преподавания современного виолончельного искусства. Особый интерес данная статья может представлять для композиторов и исполнителей на струнно-смычковых инструментах.

Ключевые слова: *расширенные виолончельные техники, методология преподавания современного виолончельного искусства, нотация, Кайя Саариахо, Фаусто Ромителли, Джордж Крам*

Angelina S. Alpatova

Graduated from the Theory and Composition Department of the Moscow Tchaikovsky Conservatory (1987, scientific advisor Prof. E. V. Vasilchenko). Ph. D. thesis «The Musical Traditions of South and South-East Asia: the Problem of the Dialogue between Traditional Cultures of the Antiquity and the Middle Ages» (1996, scientific advisor Prof. T. V. Cherednichenko). In 1984–1993 she has been working at the Center «World Musical Culture», the Moscow Conservatory. The Associate Professor of the Sociology and Politology Department of Moscow Institute for Business and Politics. Honored Education Worker, a Member of the St. Petersburg Union of Scientists (section «Historical Musicology»). Author of more than 120 scientific publications and book «Archaic Phenomena in World Musical Culture» (2009). Author of the idea and project of scientific conference «The Faces of Culture: Actual Problems of the History and the Present» (Moscow, 2005–2012). Research interests include musical anthropology, musical semiotics, and psychology of musical creativity.

a_alpatova@mail.ru

**Nelly G. Shakhnazarova
(Melik-Shakhnazarova)**

Born in 1924 in Mahachkala. From 1927 to 1945 lived in Baku, where she left high school (with honors) and the Music college (piano). In 1945 she finished two courses of the Azerbaijan State Conservatory, and then left to Moscow to enter the Moscow Tchaikovsky Conservatory. Was accepted to the second year and engaged in prof. V. G. Belova and E. I. Grossman classes. In 1950 gradu-

ated from the Conservatory with honors. In 1950 she entered postgraduate school at the Marxist-Leninist aesthetic and graduated from it in 1953. Ph. D. degree in 1955 at the philosophy department of Moscow State University. Since 1960 she has worked in the Publishing House «Music», and at the State Institute of Art Studies. For 30 years was on the board of the Moscow Youth Club of the Moscow Union of Composers; member of the UC since 1962. Doctor of Arts (1989), Professor. Honored Artist of Russia. She was awarded the Gold Medal of the Moscow Union of Composers.

nshach@gmail.com

Galina A. Nekrasova

Graduated from Kuibyshev Musical College (1966), as well as from the Music Theory and Composition Department of the Leningrad Conservatory (1971). Ph. D. thesis «Late Music of M. Mussorgsky: to the Problem of Evolution of His Style» (scientific advisor prof. M. K. Mikhailov). In 1971–1981 G. Nekrasova has been teaching at the Ufa State Institute of Arts and from 1981 up to the present she teaches at the History of Russian music Subdepartment, the St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory. Associate Professor (since 2007). Research interests include music of Mussorgsky, St. Petersburg composer's school in the 19th century and the history of the St. Petersburg Conservatory. She is the author of more than 50 articles, the editor of such collections as «Mussorgsky and the Music of the 20th Century» (1996), «In Memory of M. K. Mikhailov» (2005), «N. A. Rimsky-Korsakov. Studies and Materials» (co-author Z. M. Gusseinova, 2009),

«Music: Conceived, Forgotten and Returned» (co-author Z. M. Gusseinova, 2012).

galina-a.n@mail.ru

Izaly I. Zemtsovsky

Folklorist and ethnomusicologist, born in Leningrad in 1936. Graduated from the Leningrad University (1958) and Conservatory (1960 as musicologist, 1961 as composer). 1960–1996 – Russian Institute for the History of the Arts, 1989–1993 – Department Head, Traditional Culture of Siberian Peoples, Russian Pedagogical University. Since 1994 has taught in the United States universities (Los Angeles, Berkeley, Madison, Stanford). Executive Board Member at the International Council for Traditional Music (UNESCO, 1989–93). The author of a score of books (*The Russian Drawn Out Song* (1967), *The Melodics of Calendar Songs* (1975), *Folklore and the Composer* (1978), *The Historical Morphology of the Folk Song* (1987), *The Heroic Epos of the Life and Works of Boris Putilov* (2005), *From the World of Oral Traditions: Collected Reflections* (2006) and others) and more than 550 articles. Listed in The New Grove Dictionary of Music & Musicians, 2nd ed. Honorary Professor of Tbilisi Conservatoire. The American Biographical Institute named him a Great Mind of the 21st Century. The Jaap Kunst Prize for Ethnomusicology (1997), the Koizumi Fumio Prize for Ethnomusicology (2011).

izalma49@yahoo.com

Olga V. Zubova

Graduated from the Music Theory and History Department, the Moscow Tchaikovsky Conservatory (class of T. S. Kyuregyan, Diploma thesis «The Italian Monodic Lauda»). Ph. D. thesis «Italian Lauda: Genre and Form» (2012, scientific advisor Prof. T. S. Kyuregyan). Teaches in the Central Music School at the Moscow Conservatory, since 2004, and at

the Moscow Conservatory, Subdepartment of Music Theory, since 2006.

ozubova@gmail.com

Yulia A. Litvinova

Born in Moscow, graduated from the Academic Musical College at the Moscow Tchaikovsky Conservatory, the Music Theory and History Department, in 1998. In 2004 graduated from the Moscow Conservatory as musicologist (Diploma thesis «Florentine Intermedi and the Humanist Theatre in the High and Late Renaissance», scientific advisor Assoc. Prof. R. A. Nassonov). Her primary field of research is the Renaissance musical theater, on the matter of which she has made a number of reports at various occasions and published several papers. A member of the Association of Art Critics (AIS AICA). Since 2010 she has been working for the «Moscow Conservatory Bulletin».

etruria@rambler.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. Yu. 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 Prof. B. Kuijken). The soloist at the Pratum Integrum Orchestra, Moscow (since 2003).

dryazzhina.ekaterina@gmail.com

Elena Yu. Matveeva

Born in Tambov. Graduated from the Music History and Theory Department, the Russian Gnesins Academy of Music (1997). In 2000 she completed the postgraduate course at the Moscow Tchaikovsky Conservatory. Ph. D. thesis «Joseph Haydn's Musical Theatre» (2000, scientific advisor Prof. L. V. Kiril-

lina). Teaches at the Music History and Theory Subdepartment, the Tambov Rachmaninov Music Institute. Associate Professor since 2008.

philomusa@yandex.ru

Anna S. Loseva

Graduated from the Music Theory and History Department, the Russian Gnesins Academy of Music (2008). Currently the editor of «Moscow Conservatory Bulletin».

anna.loseva@gmail.com

Maxim V. Melnikov

Born in Vologda. Graduated from Vologda Music College (1989) and from Petrozavodsk State Conservatory as a pianist (1994, class of Prof. V. Abramov). Currently he is a postgraduate student of Vologda State Pedagogical University, working on Ph. D. thesis «Die Klavierübung. "Piano Exercise" by Ferruccio Busoni» (scientific advisor Prof. K. V. Zenkin).

vvd19@list.ru

Valery V. Berezin

Graduated from the Moscow Tchaikovsky Conservatory as clarinetist (class of L. N. Mikhailov) and completed his postgraduate education at the Conservatory as musicologist (scientific advisor Prof. Yu. A. Usov). Doctor of Fine Arts (2000). The winner of national competition of the humanities (1993). Has carried out scientific training (history of instrumental music of 17th and 18th centuries) in Sweelinck Conservatoire (Amsterdam, 1997, 1999), University of Turin (2001), National Conservatoire of Paris (2004, 2009). For more than 20 years he worked as clarinetist, art director of ensembles of chamber music, musical director of different Moscow theatres, conductor and arranger of various orchestras. Professor of the Moscow Tchaikovsky Conservatory (performing art history, ensemble of wind instruments). More than 60 published works

on the performing art problems, history of the French musical culture, musical pedagogy.

berezin11@yandex.ru

Vasilisa P. Boikova

Graduated with honors from the Cello Department of the Moscow Gnesin College in 2004. Graduated with honors from the Moscow Tchaikovsky Conservatory as cellist (class of Prof. I. I. Gavrysh) in 2009. Currently she is a postgraduate student at the History of Foreign Music Subdepartment, working on Ph. D. thesis «The Extended Techniques in Siegfried Palm's Art: Cello in the New Music» (scientific advisor Assoc. Prof. R. A. Nassonov).

vclissa@gmail.com

Tamara N. Levaya

Born in Barabinsk, Novosibirsk region. In 1963 graduated from the Music History and Theory Department, Gorky Conservatory, in 1968 completed postgraduate course (scientific advisor — Prof. D. V. Zhitomirsky). Ph. D. thesis «The Instrumental Works of Paul Hindemith» (1976); Doctor of Fine Arts, thesis «Russian Music of the Early 20th Century in the Artistic Context of the Era» (1992). Editor and co-author of the textbook «History of Russian Music of the Second Half of the 20th Century» (2005). Since 1963 she has been teaching in the Nizhny Novgorod (Gorky) Conservatory; professor, head of the Music History Subdepartment; reads the course of history of 20th century Russian music at the Musicological Department. Author of monographs «Paul Hindemith. Life and Work» (with O. T. Leontyeva, 1974), «Russian Music of the Early 20th Century in the Artistic Context of the Era» (1991), «Scriabin and the Artistic Quests of the 20th Century» (2007), over one hundred articles and essays on problems of the 20th century music.

levgez@mail.ru

Nelly Shakhnazarova. *Self-Consciousness within National Musical Traditions as an Important Constitutive Factor of the Identity and Personality in the Composer's Creative Work*

This paper discusses the problems of the formation of composers' schools in the former Soviet Central Asia and the Soviet Eastern republics in a totalitarian regime. Special attention is paid to the initial phase of the interaction between the professional music of the oral tradition in this region (maqam, mugam) and European forms of professionalism. Along with it the paper surveys the discussions in press around the development of the national musical culture. Self-Consciousness of the national musical tradition is highlighted as an important aspect of the development of the modern music in the Commonwealth of Independent States as well as in the manifestations of the composer's personality.

Keywords: *Identity of the national tradition, composer's personality, music of Central Asia*

Galina Nekrasova. *The Concept of Orientalism in Russian 20th Century Musicology (based on the Manuscripts and the Published Materials)*

The article is dedicated to the study of evolution of the Russian musical orientalist concept in the Russian musicological science of the 20th century. The author traces the dynamics of the thought on the subject known as «the Russian music on the East» (B. Asafiev). The researches and the published materials which reflect the gradual expansion of the aesthetic, philosophical and theoretical horizons of the study of the orientalism are analyzed. From the category of «orientalism» in the professional art of the classical tradition to the «dialogue of cultures» of the East and West at the turn of the 20th and the 21th centuries — is the «trajectory» of this study.

Keywords: *orientalism, cultural dialogue between the East and the West, world music culture, bordering cultures*

Izaly Zemtsovsky. *Mikhail F. Gnesin on the System of Modes in Jewish Music (Based on the Materials of the Composer's Archive)*

The author introduces and studies an unknown manuscript of Mikhail Gnesin (1883–1957) dated from May 1929 and discovered in the Russian State Archive of Literature and Art (fund 2954, inventory 1, no. 124, pp. 35–63). Gnesin proposed an original approach of constructing a strictly organized and a somewhat symmetrical modal system of Jewish music from the Ashkenazi tradition, taken in its entirety from Biblical cantillation to folklore, in the unity of all sacral and secular genres. The choice of the proposed six-mode system (which the author calls “Jewish hexaechos” [from Greek ἑξάηχος — six modes]) is substantiated on the basis of an assumed three-octave Phrygian scale. For the first time, the symmetrical modal system discovered by Gnesin boldly takes into account non-tempered tuning and various (descending and ascending) melodic movements, as well as potentialities of modulation inherent to the system. The article is dedicated to the memory of Alexander Gorkovenko (1939–1972), a dear friend and colleague who wrote both on a modal system and on the Jewish music.

Keywords: *Mikhail Gnesin, manuscript, Jewish (Ashkenazi) music, system of six modes, problem of tuning, correct sounds of unclear pitch*

Olga Zubova. *The collection of musical forms in Petrucci's Laude libro primo and Laude libro secondo (1508)*

Diversity of principles of musical organization in the Renaissance laudas apparently has to do with the *cantasi come* practice. The laudesi borrowed music from the vast range of genres. Consequently lauda absorbed both the new fixed forms of the popular poetry and latin prose texts that supposed quite different formative impulses. The article is aimed to demonstrate different types of musical form in Petrucci's *Laude libro primo* and *Laude libro secondo*, we propose the musical analysis of several compositions.

Keywords: *lauda, Petrucci, Dammonis, poetic musical form, strambotto, capitolo, oda, sonnet, barzelletta, ballata, frottola*

Yulia Litvinova. *Strumenti Antichi e Moderni in the Descriptions of Music Rooms of Agostino Amadi and Antonio Goretti (towards the Problem of the Sources' Interpretation)*

The Renaissance inherited from the Middle Ages its confusing musical terminology and the habit of tracing roots of the musical instruments back to the antiquity. In this paper we examine the testimonies concerning the A. Amadi and A. Goretti's musical instruments' collections, the first of which is made by F. Sansovino in his treatise *Venetia città nobilissima et singolare* (1581) and the other is included in the foreword to A. Piccinini's *Intavolatura di liuto, et di chitarrone, libro primo* (1623). Both authors praising merits of the collections qualify the instruments as *antichi* and *moderni*.

The adjective *moderni* is undoubtedly pertinent to the instruments which were in common use at the time. The interpretation of *antico*, on the other hand, poses a problem since it can be potentially applied both to the near past and to the remote antiquity. We analyze the descriptions of Sansovino and Piccinini in the context of wide historical and cultural background and make an attempt to find out whether they talk about truly antique instruments or just about the ones which had come out of use by the time of writing and belong to the period from the second half of the 15th until the

beginning of the 16th century. This analysis leads us to the conclusion that a widely accepted interpretation, introduced in the works of J. von Schlosser and E. Winternitz, according to which the Amadi's collection contained musical instruments imitating the antique ones, needs to be revised.

Keywords: *Agostino Amadi, Francesco Sansovino, Antonio Goretti, Alessandro Piccinini, music room, musical instruments, antiquity, Renaissance*

Johann Joahim Quantz. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.* Das X Hauptstück. *Was ein Anfänger, bey seiner besondern Uebung, zu beobachten hat*

Russian translation and comments by Ekaterina Dryazzhina

The series of extracts from the J. J. Quantz's treatise that are closely related to performance practice is continued in this publication. The parts of the preceding chapters which are mentioned by Quantz in this summarizing section are indicated in the translator's notes. Moreover, some aesthetic and technological issues are clarified, in particular, the expression *die Bewegung der Brust* that is important for the contemporary performance practice is analyzed.

Keywords: *early music, history of music performance, Baroque flute, J. J. Quantz, methods of teaching the historical flutes, ornamentation, French style of performance, Italian style of performance, fingering, breathing*

Joseph Haydn. *The Second London Notebook (1791–1792)*

Russian translation by Elena Matveyeva, comments by Anna Loseva

This paper continues the publication of the first Russian translation of Joseph Haydn's London Notebooks. In short paragraphs, not connected to each other and sometimes rather scrappy – the great composer appears versatile and interested not only in music but also in science, literature, social life and entertainments, amusing incidents. It is clear that Haydn did not intend his notes to be published; they were just to remind him and only of what he had experienced, of people he had met and, generally, of all he had considered significant or uncommon. Some notes are rather detailed and contain curious observations, but it is very often that Haydn confined himself to the hints which were clear for him only – such vague allusions cannot always be deciphered in exact way. This publication presents the translation of the Second notebook with commentary.

Keywords: *J. Haydn, The London Notebooks, music life in England in 1790ies, I. P. Salomon, Salomon Concerts*

Maxim V. Melnikov. *Russian Translations of Ferruccio Busoni's Literary Heritage*
This article deals with the destiny of the literary heritage of Busoni in Russia and contains the Russian translation of several articles from Busoni's *On the Oneness of Music (Von der Einheit der Musik)*.

Keywords: *Ferruccio Busoni, literary heritage, book «On the Oneness of Music» («Von der Einheit der Musik») by Busoni*

Valery Berezin. *Some Peculiarities of the Wind Ensemble Classes*

The article summarizes the experience of teaching the classical wind quintet (flute, oboe, clarinet, horn and bassoon) at the Moscow Conservatory. There are bril-

liant works for such ensembles created by P. Hindemith, G. Ligeti, H. Villa-Lobos, J.-M. Damaz, D. Milhaud, F. Poulenc, but for in our country music for wind instruments is not popular, there is no any constant concert band in this sphere. In the educational practice, however, the wind ensemble classes are of a great use; they allow to acquire such skills (the sense of artistic leadership, fine work on balance, articulation, intonation) that can not be worked out while rehearsing with the orchestra. The main task of the teacher is to inculcate into students the culture of playing together with joy and pleasure. All of his skills of psychologist should be involved.

Keywords: *music pedagogy, music psychology, the wind ensemble, articulation, intonation, balance*

Vasilisa Boikova. *The Extended Techniques for Cello in the 20th Century: an Attempt of Systematization*

The article deals with the new cello techniques that have been brought into the musical practice since 1950. The classical cello technique has been developed during this period actively through the composer's and performer's research and also through the influence of different styles and instrumental techniques. The purpose of this article is to provide sufficient information concerning the range of currently new cello techniques. The object of the present paper is to make a catalogue and a notation guide at the same time, as far as to give enough information on the gradation of particular devices and their impact on the cello sound. The paper is addressed both to composers and performers. Also we shall touch upon the terminology which applies to the new techniques.

Keywords: *cello, extended techniques, «Seagull» effect, multiphonics, methodology, Kaija Saariaho, George Crumb, Fausto Romitelli*

221

**УКАЗАТЕЛЬ ПУБЛИКАЦИЙ
В ЖУРНАЛЕ
«НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ»
ЗА 2010–2012 г.**

- Ars Bis Nova.* Вечер с сюрпризами (отнюдь не рецензия). 2012. №3. С. 40–45.
- Алпатова А.* К юбилею Виолетты Николаевны Юнусовой. 2012. №4. С. 5–9.
- Андрущенко Е.* Новая ипостась шалюмо (об интертекстуальных параллелях к мюзиклу «Призрак оперы» Э. Ллойда-Уэббера). 2012. №1. С. 92–99.
- Антоненко Е.* Бальдассаре Галуппи и русская духовная музыка. 2012. №2. С. 34–67.
- Антоненко Е.* Венецианский мотет XVIII века: поэтика забытого жанра. 2011. №3. С. 40–55.
- Антоненко Е.* К истории отношений Бальдассаре Галуппи и русского императорского двора. 2011. №1. С. 92–104.
- Барсова И.* «Могу пожелать одного: не переставать удивляться...». С профессором Московской консерватории, доктором искусствоведения Инной Алексеевной Барсовой *беседует Валерий Березин*. 2011. №4. С. 188–197.
- Барсова И.* Музыкальные путешествия по Москве: концерты и некоторые другие записи. Дневник 1974–1991. 2012. №3. С. 8–39.
- Барсова И.* Опыт документальной биографии: книга об Альбане Берге. Рецензия на книгу: *Векслер Ю.* Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. 2012. №3. С. 217–224.
- Барсова И., Петров Д.* К истории постановки «Демона» А. Г. Рубинштейна в Венской придворной опере: Краткая переписка Густава Малера с Мариинским театром. 2011. №3. С. 5–23.
- Березин В.* Гобой и гобоисты при дворе королей Франции. 2010. №3. С. 148–182.
- Березин В.* Некоторые особенности работы с ансамблем духовых инструментов. 2012. №4. С. 160–175.
- [*Бёрни Ч.*] Отчет о музыкальных представлениях в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне 26, 27, 29 мая, 3 и 5 июня 1784 г. в память о Г. Ф. Генделе, составленный Чарльзом Бёрни. *Перевод и комментарии Анны Лосевой*. 2010 №1. С. 82–102; 2010. №2 С. 5–51; 2011. №3. С. 136–166.
- Бобылев Л.* Краткий очерк истории кафедры композиции Московской консерватории. 2010. №1. С. 57–76.

- Бойкова В. Зигфрид Пальм и его вклад в развитие «расширенных» виолончельных техник. Сборник «Pro musica nova: Studien zum Spielen Neuer Musik für Violoncello». 2012. №2. С. 145–166.
- Бойкова В. Зигфрид Пальм: знаменитый виолончелист о Новой музыке. 2010. №2. С. 245–249.
- Бойкова В. «Расширенные» техники игры на виолончели в XX веке: Опыт систематизации. 2012. №4. С. 176–205.
- Бузони Ф. Из литературного наследия (фрагменты). 2012. №4. С. 154–159.
- Бондурянский А. Музыкальное профессиональное образование в России: взгляд в будущее. 2011. №2. С. 48–51.
- Великовская И. Соната «Радуйся!» для скрипки и виолончели Софии Губайдулиной: диалог с философией Григория Сковороды. 2011. №4. С. 78–86.
- Великовский А. «Гольдберг-вариации». Очерк I. История создания: в поисках истины. 2010. №3. С. 57–70.
- Великовский А. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Очерк II. Композиционный метод и внутренняя структура цикла. 2011. №2. С. 174–190.
- Великовский А. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Очерк III. К истории интерпретаций и истолкований. 2011. №4. С. 106–127.
- Вторая сессия научного совета по проблемам истории музыкального образования. Информационное письмо. 2011. №4. С. 175–176.
- Гайдн Й. Первая [лондонская] записная книжка (1791–1792). Перевод Елены Матвеевой, комментарии Анны Лосевой. 2012. №3. С. 172–206.
- Гайдн Й. Вторая лондонская записная книжка (1791–1792). Перевод Елены Матвеевой, комментарии Анны Лосевой. 2012. №4. С. 132–149.
- Герасимова-Персидская Н. Уникальный памятник древнерусской певческой традиции и письменности XII века. Рецензия на книгу: Лозовая И. Е. Древнерусский нотированный Параклит XII века: Византийские источники и типология древнерусских списков. 2011. №2. С. 218–221.
- Геро О. «Rhythmica oratio» и ее парафразы в лютеранской песенной традиции. 2011. №1. С. 133–142.
- Геро О. Мистика сердца в «Fallax mundus» Дитриха Букстехуде. 2012. №2. С. 112–123.
- Геро О. Музыкальная поэзия и поэтическая проза в «An filius non est Dei» Дитриха Букстехуде. 2011. №2. С. 164–173.
- Голдобин Д. Капсбергер, обработки мадригалов для китарроне (теорбы): традиционный музыкальный жанр в новом инструментальном претворении. 2011. №2. С. 103–125.

- Голдобин Д. Об аппликатуре правой руки в лютневых собраниях Никола Вале. 2012. № 1. С. 100–117.
- Голдобин Д. Обработка вокальной полифонии для гитары и для цистры в XVI веке. 2012. № 2. С. 84–99.
- Гордон Т. Amor Divinus: союз небесного и земного в «мадригальной» мессе. 2011. № 1. С. 122–132.
- Гордон Т., Лопатин М. Полифония мысли. Памяти Т. Н. Дубравской. 2011. № 2. С. 222–223.
- Данилина Г. Слово и музыка: новый взгляд на «соблазн сравнения». Рецензия на книгу: Слово и музыка: Материалы научных конференций памяти А. В. Михайлова. Вып. 2. Редакторы-составители Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. 2010. № 2. С. 262–267.
- Демидова А. Наследие барочной оркестровки в ранних симфониях Й. Гайдна: прием *colla parte*. 2012. № 3. С. 58–77.
- Джамбуллари П. Ф. Украшения и празднества, устроенные на свадьбу Синьора Герцога Флоренции и Герцогини, супруги его, со стихами, мадригалами, комедией и интермедиями (фрагменты). Перевод и комментарии Юлии Литвиновой. 2011. № 2. С. 91–102.
- Донцева Н. Бернд Алоиз Циммерман о будущем балета: попытка реформирования. 2010. № 2. С. 194–199.
- Донцева Н. Джаз в творчестве Б. А. Циммермана: «полистилистика» или утопия свободы? 2011. № 1. С. 175–200.
- Дрязжина Е. «Опыт руководства по игре на поперечной флейте» и его автор: заметки переводчика. 2011. № 3. С. 94–103.
- Дубравская Е. Луиджи Даллапиккола: Три лауды (1936–1937). 2010. № 1. С. 168–181.
- Дубравская Е. Малипьери и Даллапиккола. К истории новой музыки в Италии XX века. 2010. № 2. С. 212–229.
- Жабинский К. Роберт Шуман в наследии А. В. Михайлова: шестидесятые годы. 2010. № 3. С. 132–138.
- Жесткова О. Опера «Немая из Портичи» и ее социально-политическое значение для Франции 20–30-х годов XIX века. 2012. № 1. С. 42–53.
- Захарова П. Топосы музыки И. Брамса. 2011. № 1. С. 143–151.
- Земцовский И. М. Ф. Гнесин о системе ладов еврейской музыки (по материалам архива композитора). 2012. № 4. С. 28–47.
- Зенаишвили Т. К истории старинных клавишных инструментов: особенности клавикорда эпохи Иоганна Пахельбеля. 2012. № 2. С. 100–111.
- Зенаишвили Т. Клавесин или клавикорд? — методические предпочтения Георга Симона Лелейна. 2011. № 2. С. 191–201.

- Зенкин К. Музыкально-историческая наука и образовательный процесс: о некоторых проблемах и перспективах. 2010. № 1. С. 14–26.
- Зенкин К. О подвижности структур в произведениях Листа: от романтической формы-процесса к «открытой» форме. 2011. № 4. С. 5–13.
- Зенкин К. О русских теоретических концепциях истории музыки. 2011. № 2. С. 14–21.
- Зенкин К. О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена. 2010. № 3. С. 71–83.
- Зенкин К. От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер — Штокхаузен. 2010. № 2. С. 204–211.
- Зенкин К. От Скрябина ко второму авангарду: почему все, что нас окружает, — это музыка? 2012. № 3. С. 96–102.
- Зенкин К. Традиции и перспективы консерваторского послевузовского образования в России в свете проекта федерального закона «Об образовании в Российской Федерации». 2010. № 3. С. 11–15.
- Зенкин Н. «Революционная» новизна и несокрушимый традиционализм: заметки о концерте для фагота и низких струнных Софии Губайдуллиной. 2011. № 4. С. 87–94.
- Зубова О. Коллекция форм в книгах лауд Оттавиано Петруччи (1508). 2012. № 4. С. 48–73.
- Зыбина К. Литургическое и светское в музыке В. А. Моцарта: смысловые параллели. 2011. № 1. С. 26–35.
- Игнатъева Н. «Верный пастух» Гварини и мадригалы Монтеверди из Четвертой и Пятой книг. 2012. № 2. С. 18–33.
- Кабалевская Я. «Лебединая песня» А. С. Аренского — музыка к пьесе Шекспира «Буря». 2011. № 4. С. 40–53.
- Казелла А. Мой русский дневник. *Перевод и комментарии Марины Лебедь*. 2011. № 2. С. 208–217.
- Карасева М. Перемена времени во время перемен: к полувековым итогам развития музыкально-слухового образования в России. 2010. № 1. С. 27–43.
- Карозо да Сермонета Ф. Благородство дам. *Перевод и комментарии Александры Максимовой*. 2010. № 2. С. 118–134. 2011. № 3. С. 83–93.
- Кванц И. И. Опыт руководства по игре на поперечной флейте. Введение: О качествах, требующихся тому, кто хочет посвятить себя музыке. Глава I. Краткая история и описание поперечной флейты. Глава II. О постановке и о расположении пальцев. Глава III. Об аппликатуре (Application) и звукоряде (Scala) флейты. *Перевод и комментарии Екатерины Дряжиной*. 2011. № 3. С. 104–135.

- Глава IV. О постановке губ (Embouchure). *Перевод, комментарии, послесловие Екатерины Дрязжиной.* 2011. № 4. С. 128–143.
- Глава V. О нотах, их длительностях, такте, паузах и других музыкальных обозначениях. *Перевод и комментарии Екатерины Дрязжиной.* 2012. № 1. С. 118–127.
- Глава VI. Об использовании языка при игре на флейте.
- Глава VII. О дыхании при игре на флейте. *Перевод, комментарии, послесловие Екатерины Дрязжиной.* 2012. № 2. С. 124–144.
- Глава VIII. О форшлагах и того же рода обязательных украшениях. Глава IX. О трелях. *Перевод и комментарии Екатерины Дрязжиной.* 2012. № 3. С. 136–153.
- Глава X. На что следует обращать внимание начинающему при самостоятельных занятиях. *Перевод и комментарии Екатерины Дрязжиной.* 2012. № 4. С. 120–131.
- Кириллина Л. Музыка на конгрессе в Граце: заседания и культурная программа. 2012. № 1. С. 5–11.
- Кириллина Л. Сарти, Еврипид и Третий Рим. 2012. № 1. С. 12–41.
- Кириллина Л. Турецкая тематика в творчестве В. А. Моцарта. 2011. № 1. С. 5–25.
- Кириллина Л. Характер и характерность в операх Г. Ф. Генделя. 2010. № 1. С. 103–117.
- Колокольникова Е. «...начинание это откроет новую эру в истории музыки...» (Фестиваль к столетию Г. Ф. Генделя глазами Чарльза Бёрни). 2010. № 1. С. 78–81.
- Кузнецов И. Состояние и перспективы развития курса полифонии. 2011. № 2. С. 33–37.
- Кузьмин Р. Музыка как предмет философии: Князь В. Ф. Одоевский и начала Московской консерватории. 2012. № 3. С. 103–120.
- Лебедев С. Μουσικός — musicus — музыкант. Очерк музыкальной терминологии Боэция. 2011. № 2. С. 52–65.
- Лебедев С. О методе и стиле раннего Боэция (на материале «Музыки» и «Арифметики»). 2011. № 3. С. 24–39.
- Лебедь М. Русский дневник Альфредо Казеллы: путешествие из Петербурга в Москву и обратно. 2011. № 2. С. 202–207.
- Левая Т. Пока не опустился железный занавес... Рецензия на книгу: Бобрик О. Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из советской России. 2012. № 4. С. 202–205.
- Литвинова Ю. «Античные» музыкальные инструменты в интермедиях на свадьбу Козимо I де Медичи и Элеоноры Толедской (1539). 2011. № 2. С. 66–90.
- Литвинова Ю. Инструменты *antichi* и *moderni* в описаниях музыкальных кабинетов Агостино Амади и Антонио Горетти (к проблеме интерпретации источников). 2012. № 4. С. 74–119.

- Литвинова Ю. Интермедии «da Principi»: семь правил Джованбаттиста Строцци Младшего. 2010. №2. С. 74–105.
- Лобачева Н. Вариация на казахскую тему. О неосуществленной опере С. С. Прокофьева «Хан Бузай». 2010. №1. С. 154–167.
- Лоос Х. Роберт Шуман и духовная музыка. Перевод Ольги Лосевой. 2010. №3. С. 99–106.
- Лопатин М. Три лика Окегема (историографическое эссе). 2011. №1. С. 110–121.
- Лосева А. Фестиваль памяти Генделя на страницах прессы. 2011. №3. С. 167–176.
- Лосева О. «Геновефа», «Генофейфа», «Геновева»... Русский путь оперы Шумана. 2010. №3. С. 107–131.
- Луцкер П. К истокам венецианской оперы буффа: «La maestra» А. Паломбы и «La scuola moderna o sia La maestra di buon gusto» К. Гольдони. 2012. №2. С. 68–83.
- Лыжов Г. «В будущее ведет много дорог...». Рецензия на книгу: Композиторы о современной композиции. Составители Т. С. Кюрегян и В. С. Ценова. 2010. №1. С. 199–203.
- Лыжов Г. Заметки о драматургии «Орфея» К. Монтеверди. 2010. №2. С. 135–176.
- Лыжов Г. Мост к современности. О стилевом курсе гармонии. 2011. №2. С. 22–32.
- Лыжов Г. «Появление ткани»: к проблеме лада в цикле Софии Губайдулиной «Семь слов». 2011. №4. С. 54–77.
- Лыжов Г. Приветственное слово юбиляру. 2012. №3. С. 5–7.
- Лыжов Г. Спешите вступить в «Академию Очарованных». Рецензия на статью и публикацию: Сапонов М. А. Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования. Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди «Орфей», перевод на русский язык Михаила Сапонова (журнал «Старинная музыка». 2010. №3). 2010. №3. С. 183–188.
- Максимова А. Музыкальные жанры в трактате Фабрицио Карозо «Благородство дам» (Nobiltà di Dame, 1600). 2011. №3. С. 56–82.
- Максимова А. Танец в итальянских театральных представлениях позднего Возрождения и трактат Фабрицио Карозо «Благородство дам» (1600). 2010. №2. С. 106–117.
- Матвеева Е. Лондонские записные книжки Йозефа Гайдна. От переводчика. 2012. №3. С. 154–157.
- Матвеева Е. Первое путешествие Й. Гайдна в Лондон. 2012. №3. С. 158–171.
- Мельников М. О русских переводах литературного наследия Ферруччо Бузони. 2012. №4. С. 150–153.
- Михеев С. Некоторые особенности гармонии и формообразования в I части Десятой симфонии Малера. 2012. №3. С. 46–57.

- Михеев С.* Десятая симфония Густава Малера: пути от нотного текста к звуковой реализации. О двух оркестровых версиях незавершенного произведения (редакции Дэрика Кука и Рудольфа Баршая). 2011. № 1. С. 61–82.
- Москва Ю.* Григорианская модальность и формообразование (на материале францисканских рукописных книг градуалов). 2011. № 4. С. 144–159.
- Насонов Р.* Dies illa: мотив «кары Божьей» в двух шедеврах В. А. Моцарта. 2011. № 1. С. 36–60.
- Насонов Р.* Два взгляда на Младенца Христа. История Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха. Очерк первый: «...я возвещаю вам великую радость» 2010. № 1. С. 118–136.
- Насонов Р.* Два взгляда на Младенца Христа. История Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха. Очерк второй: «Как мне принять Тебя?». 2010. № 2 С. 52–73; № 3. С. 21–56.
- Насонов Р.* По следам «народной веры» («Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. А. Римского-Корсакова и «Свадебка» И. Ф. Стравинского). 2012. № 3. С. 121–135.
- Некрасова Г.* Концепция ориентализма в отечественном музыковедении XX века (по материалам исследований и публикаций). 2012. № 4. С. 16–27.
- Ноговицына К.* Эрминия Гвидо Казони — Бьяджо Марини: ренессансный театр на барочной сцене. 2011. № 2. С. 126–163.
- Пальм З.* «Sarciccio per Siegfried Palm». Фрагменты интервью М. Шмидта с З. Пальмом. Перевод и комментарии Василисы Бойковой. 2010. № 2. С. 250–261.
- Панкина Е.* Марко Кара — «musicus excellens» мантуанского двора. 2012. № 2. С. 6–17.
- Подгузова М.* «Пишу я партитуру совершенно заново», или неизвестные обстоятельства одной оперной постановки. 2011. № 1. С. 105–109.
- Потяркина Е.* К. Бальмонт и А. Скрябин: творческие параллели. 2012. № 3. С. 83–95.
- Пузько О.* Серийное мышление Л. Ноно на примере анализа I и II частей кантаты «Il Canto sospeso». 2010. № 2. С. 230–244.
- Пустлаук А.* Траверс-флейта — к истории инструмента. Перевод Екатерины Дрязжиной. 2012. № 1. С. 128–137.
- Ровенко Е.* Интуитивный метод А. Бергсона: к проблеме методологии гуманитарных наук. 2012. № 1. С. 170–205.
- Ровенко Е.* Искусство Клода Дебюсси и Одилона Редона в контексте «философии времени» Анри Бергсона. 2011. № 3. С. 194–209.
- Рычков К.* «Звездные войны» Лукаса — Уильямса: Gesamtkunstwerk возвращается? 2011. № 3. С. 177–193.

- Рычков К. Классическая музыка в голливудском кино. 2012. № 1. С. 148–169.
- Савельева Е. Особенности реализации программ послевузовского профессионального образования в Московской консерватории. 2010. № 3. С. 16–20.
- Савкина Н. За горизонтами дневника С. С. Прокофьева: о Горчакове. 2011. № 1. С. 83–91.
- Свиридовская Н. Борис Шлёцер: Введение в творчество. 2010. № 1. С. 137–153.
- Селиванова А. «Сократ» Эрика Сати: Musique d'ameublement или репетитивная музыка? 2011. № 1. С. 152–174.
- Симакова Н. Полифония: курс будущего. 2011. № 2. С. 38–41.
- Скворцова И. Скрябин и стиль модерн. 2012. № 3. С. 78–82.
- Соколов А. Издательская деятельность Московской консерватории: прошлое — настоящее — перспективы. 2010. № 1. С. 5–13.
- Соколов А. К полемике о российском толковании «болонского процесса»: константы или догмы? 2010. № 3. С. 6–10.
- Соколов А. О кафедре теории музыки. Еще двадцать лет спустя. 2011. № 2. С. 6–13.
- Старостин И. К истории преподавания музыкально-теоретических дисциплин в Московской консерватории 2010. № 1. С. 44–56.
- Старостин И. Проблема, не утратившая актуальности. 2012. № 1. С. 206–207.
- Старостин И. Танеев-учитель. 2011. № 4. С. 177–187.
- Тимофеев Я. Между реставрацией и вандализмом: «Хованщина» в редакции Дягилева. 2010. № 2. С. 177–193.
- Тимофеев Я. О рукописи Заключительного хора И. Ф. Стравинского к «Хованщине» Мусоргского. 2012. № 1. С. 54–91.
- Учредительная сессия научного совета по проблемам истории музыкального образования. Информационное письмо. 2010. № 1. С. 77.
- Ханнанов И. Новый «complexus effectuum musices» Валентины Николаевны Холоповой: «Музыкальные эмоции». Рецензия на книгу: Холопова В. Н. Музыкальные эмоции. 2011. № 1. С. 201–205.
- Холопов Ю. Зачем Прокофьев написал «Классическую симфонию»? Публикация и предисловие Ивана Старостина. 2012. № 3. С. 207–216.
- Холопов Ю. Как начинать гармонический анализ? (1995). Публикация и предисловие Ивана Старостина. 2012. № 2. С. 167–175.
- Холопов Ю. Музыка и школа на пороге нового века (1999). 2012. № 1. С. 208–214.
- Холопова В. Междисциплинарные акценты общей теории музыки. 2011. № 2. С. 42–47.

- Холопова В. Новации — интуиция — смысл: «Маятник Фуко» Владимира Тарнопольского. 2011. №4. С. 160–174.
- Царева Е. Книга о Бетховене. Рецензия на книгу: Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. 2010. №1. С. 182–192.
- Царева Е. Роберт Шуман в научно-педагогической деятельности Н. С. Николаевой. 2010. №3. С. 139–147.
- Циммерман Б. А. О будущем балета. Перевод и комментарии Надежды Донцевой. 2010. №2. С. 200–203.
- Чебуркина М. Эволюция французского органостроения от Возрождения к Барокко: становление диспозиции-типа. 2011. №4. С. 95–105.
- Чигарева Е. Там, где кончается музыка, вступает слово... (об особой роли вербального ряда в сочинениях Николая Корндорфа). 2012. №1. С. 138–147.
- Чинаев В. Метафора дали: романтическая концепция звука и фортепиано Шумана в свете исполнительских тенденций первой трети XIX века. 2010. №3. С. 84–98.
- Чинаев В. Рецензия на книгу: Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша. Венгрия. Редакторы-составители К. В. Зенкин, Е. М. Царева. 2010. №1. С. 193–198.
- Шабшаевич Е. Московская гастроль Листа. 2011. №4. С. 14–39.
- Шахназарова Н. Самосознание национальной музыкальной традиции — важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества. 2012. №4. С. 10–15.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ ЖУРНАЛА «НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ»

ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ К ПУБЛИКАЦИИ

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные и нотные издания.

Проблематика научных статей, публикуемых в журнале «Научный вестник Московской консерватории», охватывает все области исследования, относящиеся к специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Объем текста статьи — 0,5–1,0 п. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций — не более 10. В связи со спецификой материала статьи по согласованию с редколлегией возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных.

Статьи большего объема могут быть приняты в виде исключения по решению редакционной коллегии.

Авторам необходимо также предоставить:

1) Краткие сведения о себе: Ф. И. О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации);

2) Краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;

3) Перевод названия статьи на английский язык;

4) Ключевые слова на русском и английском языках;

5) Краткая аннотация статьи (до 600 знаков на русском языке и до 1000 знаков на английском языке).

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес: journal@mosconsrv.ru) или на электронном носителе. Именем файла является фамилия автора.

Текст статьи и все сопровождающие 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).

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ РУКОПИСЕЙ

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (.doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегель 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, использование переносов нежелательно.

Для выделения текста используются курсив и разрядка. Подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются. Для отображения разрядки нельзя применять пробелы между буквами.

Для знака тире используется комбинация клавиш [Ctrl+Alt+минус]; для «короткого тире» (между цифрами) — комбинация [Ctrl+минус].

Кавычки — «», кавычки внутри цитат — обычные “”.

Названия произведений даются обычным шрифтом, с прописной буквы и в кавычках.

Жанровые названия — с прописной буквы, без кавычек.

Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.

Обозначения опусов не отделяются от названия запятой.

Пример: Прелюдия h-moll op. 7 №2, Второй фортепианный концерт op. 29.

Тональности обозначаются латинскими буквами обычным шрифтом (C-dur, g-moll), названия звуков — латинскими буквами курсивом: *h*, *G*.

Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «X», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.

Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавиты, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5. — 2008. Обязательно следует указывать издательство, а также количество страниц — для книг, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры и иллюстрации представляются в виде отдельных файлов .mus, .sib, .tif (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.

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.

