

Научный Вестник рестовник рестории Консерватории

nauchnyi vestnik Moskovskoi Konservatorii

Journal of Moscow Conservatory

2 (29)

Учредитель и издатель:

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Редакционная коллегия:

К. В. Зенкин (Московская консерватория) главный редактор, проректор по научной работе, доктор искусствоведения, профессор

М. Л. Насонова (Московская консерватория) ответственный редактор, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник

И. А. Барсова (Московская консерватория) доктор искусствоведения, профессор

Ю. С. Бочаров (Московская консерватория)

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник

Н. Н. Гилярова (Московская консерватория) кандидат искусствоведения, профессор

В. Р. Дулат-Алеев (Казанская консерватория)

доктор искусствоведения, профессор

М. В. Есипова (Московская консерватория)

кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник

Л. В. Кириллина (Московская консерватория)

доктор искусствоведения, профессор

С. Н. Лебедев (Московская консерватория) кандидат искусствоведения, доцент

X. фон Лёш (Берлинский технический университет, Германия) доктор, профессор

И. Е. Лозовая (Московская консерватория) кандидат искусствоведения, профессор

О. В. Лосева (Московская консерватория)

доктор искусствоведения, доцент *Г. И. Лыжов* (Московская консерватория)

Т. И. Лыжов (Московская консерватория кандидат искусствоведения, доцент

А. А. Панов (Санкт-Петербургский государственный университет) доктор искусствоведения, профессор

Д. Р. Петров (Московская консерватория)

кандидат искусствоведения, доцент

С. И. Савенко (Московская консерватория) доктор искусствоведения, профессор

М. А. Сапонов (Московская консерватория)

доктор искусствоведения, профессор

А. С. Соколов (Московская консерватория)

Ректор, доктор искусствоведения, профессор

И. Стоянова (Университет Париж-8, Франция)

доктор, профессор

В. Г. Тарнопольский (Московская консерватория) профессор

В. П. Чинаев (Московская консерватория) доктор искусствоведения, профессор

В. Н. Юнусова (Московская консерватория) доктор искусствоведения, профессор



2 [29] 2017

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Федеральном агентстве по печати и массовым коммуникациям

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

Издается при поддержке концерна

ENAMAHA

Редакторы:

М. Л. Насонова, А. С. Лосева, К. Н. Рычков

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.

Founder and Publisher: **Moscow Conservatory**

Editorial Board:

Konstantin V. Zenkin (Moscow Conservatory)

Editor-in-Chief, Deputy Rector for Science

Doctor of Fine Arts. Professor

Marina L. Nassonova (Moscow Conservatory)

Senior Editor, Ph. D., Senior Researcher

Inna A. Barsova (Moscow Conservatory)

Doctor of Fine Arts, Professor

Yury S. Bocharov (Moscow Conservatory)

Doctor of Fine Arts, Leading Researcher

Vladimir P. Chinayev (Moscow Conservatory)

Doctor of Fine Arts, Professor

Natalia N. Ghilyarova (Moscow Conservatory)

Ph. D., Professor

Vadim R. Dulat-Aleev (Kazan Conservatory)

Doctor of Fine Arts, Professor

Margarita V. Esipova (Moscow Conservatory)

Ph. D., Leading Researcher

Larissa V. Kirillina (Moscow Conservatory)

Doctor of Fine Arts, Professor

Sergey N. Lebedev (Moscow Conservatory)

Ph. D., Associate Professor

Dr. Heinz von Loesch (Technischen Universität Berlin, Germany)

Doctor of Fine Arts, Professor

Olga V. Loseva (Moscow Conservatory)

Doctor of Fine Arts, Associate Professor

Irina E. Lozovaya (Moscow Conservatory)

Ph. D., Professor

Grigory I. Lyzhov (Moscow Conservatory)

Ph. D., Associate Professor

Alexey A. Panov (Saint Petersburg State University)

Doctor of Fine Arts, Professor

Daniil R. Petrov (Moscow Conservatory)

Ph. D., Associate Professor

Mikhail A. Saponov (Moscow Conservatory)

Doctor of Fine Arts, Professor

Svetlana I. Savenko (Moscow Conservatory)

Doctor of Fine Arts, Professor

Alexander S. Sokolov (Moscow Conservatory)

Rector, Doctor of Fine Arts, Professor

Dr. Ivanka Stoïanova (l'Université de Paris 8, France)

Vladimir G. Tarnopolsky (Moscow Conservatory)

Professor

Violetta N. Yunusova (Moscow Conservatory)

Doctor of Fine Arts, Professor

journal OF MOSCOW **CONSERVATORY**

2 (29) 2017

Quarterly

Founded: 2010

Registered in the Federal Agency for Press and Mass Communications Registration certificate PI FS77-79474 of 5th April 2010

Published with the support of

YAMAHA

Editors:

Marina L. Nassonova, Anna S. Loseva, Konstantin N. Rychkov

Proofreader:

Konstantin N. Rychkov

Make-up and musical graphic:

Mikhail M. Iglitsky

Lavout:

Alexander N. Panov

Cover design:

Mariya L. Falaleyeva, Sergey A. Baronov

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street Moscow

125009 Russia

Tel.: +7(495)629-41-43 E-mail: journal@mosconsv.ru

Reproduction of publications, fully or partially, in printed or electronic form, strictly prohibited without the prior written permission of the publisher.

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ

8 Плутарх. О музыке

Перевод и комментарии Вячеслава Цыпина. Предисловие Сергея Лебедева

56 Илья Куликов. Учение о гармонии Иоганна Липпия

ЮБИЛЕИ 2017 ГОДА: К 450-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ

68 **Роман Насонов, Марина Насонова.** Блаженная Дева и Небесный Иерусалим (О вероисповедном замысле Вечерни Монтеверди)

из истории русской музыки

- 140 Анна Виноградова, Антонина Лебедева.Хоровые сочинения М. П. Мусоргского: обзор и контексты
- 170 Анна Макина. Хоровая музыка пермских композиторов второй половины XX — начала XXI века
- 182 Об авторах
- 188 Информация для авторов
- 190 To the Authors

CONTENTS

FROM THE HISTORY OF MUSIC THEORY

- 8 **Plutarch**. On Music

 Translation and commentary by Vyacheslav Tsypin. Introduction by Sergey Lebedev
- 56 Ilia Kulikov. Johannes Lippius' Harmonic Theory

ANNIVERSARIES OF THE YEAR 2017: CLAUDIO MONTEVERDI (1567–1643)

68 **Roman Nassonov, Marina Nassonova.** Beata Vergine and Heavenly Jerusalem (On the Belief System in the Monteverdi's Vespro)

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

- 140 Anna Vinogradova, Antonina Lebedeva-Emelina.
 Choral Compositions of Modest Mussorgsky: Overview and Contexts
- 170 Anna Makina. Choral Music of the Perm Composers of the Second Half of 20th — the Beginning of the 21st Centuries
- 182 Contributors to This Issue
- 190 To the Authors

Цыпин Вячеслав Геннадиевич

tsypine@yandex.ru

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва ул. Большая Никитская, д. 13/6

Лебедев Сергей Николаевич

olorulus@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва ул. Большая Никитская, д. 13/6

VYACHESLAV G. TSYPIN

tsypine@yandex.ru

Doctor of Fine Arts, Leading Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St. 125009 Moscow Russia

SERGEY N. LEBEDEV

olorulus@mail.ru

Ph. D., Associate Professor, Leading Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

> 13/6, Bolshaya Nikitskaya St. 125009 Moscow Russia

Аннотация

Плутарх. О музыке. Перевод и комментарии Вячеслава Цыпина. Вводная статья Сергея Лебедева Публикуемый труд античного автора — единственный трактат на древнегреческом языке, полностью посвященный вопросам истории музыки. Созданный на рубеже I—II вв. н. э., он также содержит свидетельства, относящиеся к более раннему времени — фрагменты и пересказы утерянных работ Аристоксена, Ферекрата, Гераклида Понтийского, Главка Регийского и других писателей. Плутарх упоминает многих видных музыкантов прошлого, описывает их творческие заслуги и шедевры, характеризует различные музыкальные жанры и особенности композиционной техники. Затрагиваются и более общие вопросы традиционализма и новаторства в музыке. Наше издание включает предисловие с изложением современной точки зрения на проблему авторства и датировки текста (С. Н. Лебедев) и новый русский перевод с научными комментариями (В. Г. Цыпин).

Ключевые слова: Плутарх, Псевдо-Плутарх, история музыки, теория музыки Древней Греции, музыкальная терминология

ABSTRACT

Plutarch. On Music. *Translation and commentary by Vyacheslav Tsypin. Introduction by Sergey Lebedev* This treatise is the only source in all Ancient Greek literature dedicated solely to history of music. Written at the turn of 1st and 2nd centuries CE, it actually includes evidences of much earlier periods—citations of lost works by Aristoxenos, Pherecrates, Heraclides Ponticus, Glaucus of Rhegium, and other authors. Plutarch makes mention of many prominent musicians of the past, describes their activities and their masterpieces, and supplies details of composition techniques specific to different music genera. He also addresses more general issues of traditionalism and novelty in music. This edition contains an introductory article (with overview of authorship and dating problems) by Sergey Lebedev and a new Russian translation of the original treatise (with explanatory notes) by Vyacheslav Tsypin.

Keywords: Plutarch, Pseudo-Plutarch, history of music, Ancient Greek music theory, terminology of music

Плутарх

О МУЗЫКЕ

Перевод и комментарии Вячеслава Цыпина Предисловие Сергея Лебедева

Предисловие

Публикуемый позднеантичный текст о музыке (далее сокращенно — «Музыка») на протяжении веков приписывался Плутарху. По форме это диалог, случившийся на второй день сатурналий, в ходе традиционного для этих празднеств пира — симпосия (греч. $\sigma \upsilon \mu \pi \delta \sigma \iota \upsilon \upsilon$) — свободных и просвещенных греческих граждан. В отличие от большинства известных нам античных трудов о музыке, сосредоточенных на теории («Гармоники» Аристоксена, Птолемея, Никомаха, Клеонида² и др.), представленный здесь текст посвящен музыкальной истории. В этом его уникальность.

Автор трактата явно не ставил перед собой задачу создания оригинальной исторической концепции. Его диалог (в сущности, два больших монолога, разрываемых репликами хозяина пира) можно определить скорее как развлекательно-познавательное чтение на тему безвозвратно ушедшей богатой и великой культуры. Отсюда «калейдоскопичность» материала, представляющего собой пеструю смесь из различных литературных и философских сочинений, а в стилевом отношении — смесь анекдота, вольного эссе и тонких научных наблюдений — в общем, всё так, как и по сей день случается в публичных беседах наших знатоков музыки, с той лишь разницей, что офлайновые излияния в наши дни переместились в онлайн.

По обычаю позднеантичных писателей общие вопросы («кто был первый музыкант» или «кто первым начал использовать пеаны»), интерпретируемые с привлечением мифа, переплетены со сведениями о вполне реальных персонажах (поэты-музыканты Терпандр, Стесихор, Сакад Аргивский, Пиндар, Тимофей Милетский и др.) и артефактах культуры, удаленных от рассказчиков не меньше чем на 500 лет (исторические примеры сочинений с применением хроматики и энармоники; разбор особенностей

¹ От этого слова происходит и наш «симпозиум».

² Русский перевод «Гармоники» Клеонида был опубликован в журнале «Научный вестник Московской консерватории» №3 за 2014 год.

нома, дифирамба и других текстомузыкальных форм). Участники симпосия сыплют цитатами и пересказами из древних источников, среди которых попадаются и уникальные (из Главка Регийского, Ферекрата, Гераклида Понтийского, Аристофана и др.). Несмотря на свободную, как будто совсем не обязывающую к пунктуальности, форму изложения, они переданы, как полагают ученые, вполне достоверно [16, 205]³.

Первым, кто приписал «Музыку» Плутарху, был византийский филолог XIII века Максим Плануд 4 , возможно, потому что хозяином симпосия автор называет Онесикрата — врача и учителя Плутарха, упоминаемого в его «Застольных беседах». Однако уже во второй половине XVI века авторство Плутарха в отношении «Музыки» было поставлено под сомнение [14, 813v], а ныне отвергается практически всеми плутарховедами, прежде всего, на основании сравнительного анализа стиля обсуждаемого музыкального трактата со стилем общепризнанных трудов херонейского мастера⁵. Известно, что Плутарх написал два «симпосия», один из которых — упомянутые «Застольные беседы» (лат. Quaestiones conviviales), а другой — «Пир семи мудрецов» (лат. Septem sapientium convivium). Участники «Застольных бесед» озабочены не только «сакраментальными» вопросами вроде того, надо ли приглашать на симпосий авлеток (VII.7) или каковы мистические причины числа (9) муз (IX.14), но и проблемой, актуальной даже для нашего времени, — она касается соотношения музыки и слова (VII.8)6. Если бы «Музыка» была сочинением Плутарха, естественно было бы ожидать содержательных параллелей между «симпосийными» текстами Плутарха и нашим источником. Но таких параллелей, по крайней мере, явных, не обнаруживается. Важно также, что в старейшей (датируемой концом

³ В квадратных скобках даны ссылки на важнейшие издания «Музыки»; их список приведен в конце данной публикации, после перевода.

⁴ Wilamowitz-Moellendorff U. Griechische Verskunst. B.: Weidmann, 1921. S. 76–77, Fn. 3.

⁵ Историю вопроса и соответствующие аргументы см. у Г. Вейля и Т. Рейнаха [20, *XXIII ss*] и в монографии К. Циглера (*Ziegler K.* Plutarchos von Chaironeia. Stuttgart: A. Druckenmüller, 1964. S. 179 ff.).

 $^{^6}$ Краткая мораль этой главы, в переводе А. Ф. Лосева, — «мелодия и ритм — приварок к слову», с далеко идущими выводами (см.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. III.3.9. М.: Искусство, 1979. С. 589). В отличие от Лосева (и М. Л. Гаспарова, транслировавшего мнение Лосева о «вторичности» музыки), я считаю, что разговор о соотношении музыки и слова у Плутарха вряд ли стоит рассматривать как теоретический диспут. Из контекста ясно, что речь идет в общем-то о роли, которая должна быть отведена слову в ходе «отрадного общения» (т. е. приятного времяпрепровождения на пиру). Вот этот контекст: «[Филипп говорит:] ...Если позволительно высказать мое мнение, я не представил бы симпосию предаться всецело мелодии авлоса или лиры, как бы плывя по ее течению, без опоры в словах; надо приучать людей и в игре и в серьезном деле ставить на первое место слово как основу отрадного общения, а на мелодию и ритм смотреть как на своего рода приправу к слову (\u отер \u обую), не предназначенную к тому, чтобы лакомиться ею самой по себе» (см.: Плутарх. Застольные беседы. Пер. Я. М. Боровского. М.: Наука, 1990. С. 131).

из истории музыкальной теории

XII века) рукописи «Музыки» текст записан в виде обособленного трактата, без какой-либо ссылки на Плутарха 8 . Наконец, диалог о музыке не приводится среди подлинных текстов в так называемом Каталоге Ламприя (ученика Плутарха). Учитывая всё это, автора «Музыки», как и нескольких других текстов, ранее приписывавшихся Плутарху, ученые стали именовать «Псевдо-Плутархом» 9 .

Компиляция как метод, позволяющий использовать термины нестрого¹⁰ и сводить воедино чужие, иногда противоречивые, оценки¹¹, отсутствие всяких ссылок на события современной автору политической истории и на конкретные географические названия делают датировку нашего текста затруднительной. Последний по времени из цитируемых авторитетов, Александр Полигистор, жил в 100-40 гг. до н. э., поэтому нижней границей для датировки следует считать І век до н. э. Еще труднее установить верхнюю границу. Поскольку Римские сатурналии были восприняты греками не ранее II века н. э.12, то скорее всего, текст «Музыки» был составлен именно в это время. В пользу такой датировки косвенно свидетельствует и то, что некоторые пересказы пифагорейской теории музыки у Псевдо-Плутарха воспроизводят почти дословно аналогичные термины и формулировки в трудах Никомаха из Герасы и Теона Смирнского — авторов первой половины II века н. э. Франсуа Лассер, дотошно изучивший рукописную традицию «Музыки» и выполнивший критическое издание оригинала, допускает даже более позднюю датировку, в диапазоне между 170 и 300 годом [18, *104*].

С XVI по XX век диалог неоднократно издавался под именем Плутарха как последний из текстов в крупнейшем сборнике его сочинений «Моралии» (лат. Moralia, т. е. сочинения на нравственную тему)¹³. В связи с большим количеством публикаций Плутарха и о Плутархе ссылаться на оригиналы принято с приведением так называемых страниц Этьенна, т. е. страниц в издании (оригиналов с латинскими переводами) 1572 года французского филолога-полиглота и печатника Анри Этьенна (лат. Henricus Stephanus; 1528–1598), со сквозной нумерацией страниц. «Музыка» в этом

 $^{^7}$ Хранится в Национальной библиотеке «Марциана» в Венеции. Сигнатура по RISM: I-Vnm gr. app. cl. VI/10.

 $^{^{8}}$ Помимо венецианской, «контрольными» считаются еще 5 рукописей XIII–XIV веков, где «Музыка» уже включена в состав «Моралий» Плутарха.

 $^{^9}$ Нужно осознавать, что авторы трактатов «О мнениях философов», «О судьбе», «Музыка» и т. д., хотя все и именуются одинаково — «Псевдо-Плутархами», скорее всего, разные люди.

 $^{^{10}}$ Например, в §§ 11 и 19 автор пользуется терминами «спондиасм» и «спондеический стиль», однако, чтобы понять «структурное» их значение, собственного контекста трактата недостаточно, исследователю по необходимости приходится искать ответы в других источниках.

¹¹ Ср. §§7 и 38.

¹² Так называемое гарвардское издание [17, 345].

¹³ Впервые «Моралии» были опубликованы в Венеции в 1509 году.

собрании сочинений Плутарха охватывает страницы 1131а–1147а. Ссылки на страницы Этьенна, размещенные у нас прямо по тексту в угловых скобках, позволят читателю легко сверить перевод с любым изданием греческого оригинала «Музыки».

«Музыка» неоднократно переводилась на разные языки, в том числе, на латинский (К. Валгульо, 1507 [19, b3r-d5v] 14; В. Ксиландер, 1570 [23]), немецкий (Р. Вестфаль, 1865 [21] 15), французский (А. Вейль и Т. Рейнах, 1900 [20]; Ф. Лассер, 1954 [18]), английский (Б. Эйнарсон и Ф. Де Лейси, 1967 [17]; Э. Баркер, 1984 [16]), итальянский (Р. Баллерио, 2000 [15]). Русский перевод Николая Николаевича Томасова (р. 1861, год смерти неизвестен) под редакцией Е. М. Браудо, опубликованный почти 100 лет назад—в 1922 году [25], устарел с точки зрения музыкальной науки, но сохраняет свое значение по части литературно-стилистической. В основу предлагаемого читателю нового русского перевода В. Г. Цыпина положено издание оригинала К. Циглера (3-я ред., 1966 [24]) 16, который, в свою очередь, консультировался по музыкальной части с Ф. Лассером.

В оригинальных рукописях текст трактата идет сплошным потоком, что серьезно затрудняет чтение. Д. Виттенбах в своем издании «Музыки» 1800 года [22] выделил 44 смысловых параграфа, снабдив их арабскими цифрами; с тех пор это внутреннее подразделение стало для издателей «Музыки» общепринятым. К стандартной цифровке в нашем издании В. Г. Цыпин добавил (в квадратных скобках) собственные заголовки, для лучшей ориентации читателя.

Новое издание «Музыки» Псевдо-Плутарха сопровождается минимально необходимыми комментариями справочного и научного характера, принадлежащими переводчику. В полном объеме диалог прокомментирован в книге В. Г. Цыпина «Малые греческие трактаты о музыке», публикация которой запланирована на будущее.

¹⁴ Первый перевод «Музыки» Псевдо-Плутарха.

¹⁵ Оригинал, перевод, комментарии, исследование.

¹⁶ Так называемое тойбнеровское издание.

[Предисловие]

[§1. О пользе воспитания]

<1131> Жена достославного Фокиона¹ говорила, что ее украшения — воинские доблести ее мужа. Я же считаю своим украшением — причем не только моим, но и всех моих друзей — стремление своего наставника² к знаниям. Ведь мы знаем, что даже самые выдающиеся деяния полководцев стали причиной спасения лишь от кратковременных опасностей, которым подвергались [относительно] немногочисленные воины, отдельные города, самое большее — народы; однако ни воины, ни граждане ни, тем более, соплеменники отнюдь не делались от этого лучше. Зато воспитание — основа счастья и причина разумения — благодатно не только дома, для города или народа, но и для всего сообщества людей. Так что, насколько от воспитания польза больше, чем от любых стратегем, настолько же большего радения заслуживает и упоминание о нем.

[§2. Первоочередные вопросы, связанные с музыкой и наукой о ней]

Так вот, на второй день Сатурналий 3 благородный Онесикрат созвал на пир мужей, искушенных в музыке — Сотериха Александрийского и Лисия 4 (одного из тех, кто получал у него жалование). После того, как со всеми обыденными делами было покончено, Онесикрат сказал: «Что́ есть причина человеческого голоса, друзья, выяснять теперь — за столом — не время. Для этой темы нужна более трезвая обстановка. Поскольку же лучшие грамматики определяют его как "воздух, получивший удар и воспринимаемый на слух" 5 , а только вчера мы говорили о грамматике как об искусстве, способ-

 $^{^1}$ Выдающийся афинский политический деятель IV в. до н. э., современник (и противник) Демосфена.

² Онесикрата, одного из участников этого диалога.

³ Собственно, «Кроний» (праздник окончания земледельческих работ, приходившийся на период зимнего солнцестояния).

⁴ Онесикрат, предположительно, — врач и друг Плутарха, упомянутый в «Застольных беседах» (4, 678с7). Другие участники диалога — лица неизвестные.

⁵ Определение восходит в конечном итоге к Платону: «В общих чертах мы будем полагать, что голос есть удар, производимый воздухом и достигающий души, воздействуя через уши на мозг и кровь» (Ті. 67а). При этом «одни называют голос "воздухом, получившим удар", другие — "ударом воздуха"» (Arist. Quint. I, 4, 30–31). Второй вариант из двух указанных Аристидом Квинтилианом, по-видимому, более распространен; ср. у Никомаха: «В целом звучание, как мы полагаем, есть удары воздуха, не прекращающиеся, пока не достигнут слуха» (Нагт. 4, 1–2). Голос же есть частный случай звучания, говорит Адраст: «Всякая мелодия и всякий звук есть голос, всякий голос — звучание, а звучание есть удары воздуха, удерживаемого от рассеивания» (см.: Птолемей [6, 14]).

ном воссоздавать звуки в знаках с целью напоминания, давайте посмотрим, какая наука о голосе идет вслед за той. Я полагаю, что это музыка. Ведь самое благочестивое дело для людей — петь гимны богам, одарившим лишь их членораздельной речью. На это, кстати, указал Гомер в таких словах:

Пеньем весь день ублажали ахейские юноши бога. В честь Аполлона пеан прекрасный они распевали,

Славя его, Дальновержца. И он веселился, внимая⁶.

А теперь вопрос, знатоки музыки: кто первым стал ею заниматься? — Припомните своих коллег! — Что прибавлялось к ней с течением времени? И кто снискал себе славу, обратившись к музыкальной науке? Наконец, для чего и насколько это дело полезно?». Вот что сказал наставник.

[Речь Лисия]

[§3. Музыканты мифологического времени]

Аисий ответил: «Ты далеко не первый поднимаешь эту тему, дорогой Онесикрат. Чуть ли не все платоники и лучшие перипатетики усердно писали о древней музыке и о произошедшей в ней деградации⁷. Кроме того, немало тут постарались хорошо образованные грамматики и гармоники⁸. Конечно, у писателей достаточно много разногласий. Гераклид⁹, например, утверждает в "Своде знаменитых музыкантов", что кифародию¹⁰ и кифародическую композицию изобрел Амфион, сын Зевса и Антиопы, <1132> научившийся этому, по-видимому, у своего отца¹¹. В качестве подтверждения он ссылается на запись, хранящуюся в Сикионе, по которой он упоминает аргивских жриц, а также поэтов и музыкантов¹². Того же времени, он полагает, и Лин с Эвбеи, сочинявший трены¹³, и Ант из Антедона

⁶ Il. I, 472–474. Перевод В. В. Вересаева.

 $^{^7}$ Об этом, в частности, писал Аристоксен (ученик Аристотеля и, стало быть, перипатетик) в несохранившихся трудах о музыке. Фрагменты из них вошли в сочинения позднейших авторов (включая данный текст; см. §31).

 $^{^8}$ Как *грамматики* — греческие и римские исследователи языка, античные филологи, так *гармоники* — исследователи звуковысотности в музыке. Птолемаида Киренская говорит: «Различаются музыканты и каноники. "Музыкантами" называют гармоников, которые исходят из чувств, а "канониками" — гармоников-пифагорейцев, хотя по роду те и другие музыканты» (см.: Птолемей [6, 31]). Из грамматиков в дальнейшем упомянут Дионисий Ямб (§ 15), гармоники все анонимны.

⁹ Гераклид Понтийский — философ IV в. до н. э.

¹⁰ Искусство пения под кифару.

 $^{^{11}}$ Амфион — сын Зевса, легендарный певец (мифологический персонаж), известный, среди прочего, участием в строительстве фиванских стен, когда камни сами двигались под звуки его лиры (Hor. Ars. 394–396).

¹² Речь идет, предположительно, о записях хронологического содержания, которые велись в одном из храмов Сикиона (города на северо-востоке Пелопоннеса).

 $^{^{13}}$ По сообщению Диогена Лаэртского (I, 4, 1–10), Лин был сыном Гермеса и музы Урании, фиванцем. Он сочинил космогонию, где описал движения Солнца и Луны,

Беотийского, сочинявший гимны¹⁴, и Пиер из Пиерии — поэмы о музах¹⁵. Тогда же Филаммон Дельфийский изобразил в звуках <странствия $> \lambda$ атоны, рождение Аполлона и Артемиды; он учредил хоры при храме в Дельфах¹⁶. Тамир, родом из Фракии, был самым лучшим и сладкоголосым из тогдашних певцов, так что даже состязался с музами, по словам поэтов¹⁷. Еще рассказывают, что он воспроизвел битву богов с титанами. Был также в древности музыкант Демодок из Керкиры, воссоздавший разрушение Илиона и брак Афродиты с Гефестом¹⁸, а Фемий из Итаки — возвращение войск Агамемнона из-под Трои¹⁹. Тексты в упомянутых поэмах не были свободны от метра, а напоминали Стесихора и [других] древних авторов, сочинявших слова и облекавших их в мелодии²⁰. Ведь и Терпандр — продолжает

происхождение животных и растений, и только умер на Эвбее (остров в Эгейском море к северо-востоку от Афин). Упомянутый здесь λ ин с Эвбеи, возможно, как-то связан с этим мифологическим философом-поэтом-музыкантом, хотя есть и другие версии его происхождения. Так, Поллукс (186, 133b26–134a6) соотносит его по преимуществу с Аполлоном, однако для уяснения историчности λ ина разница невелика. Гермес, как известно, изобрел черепаховую лиру (хелис, букв. «черепаха»), но очень скоро обменялся ею с Аполлоном на коров. В результате древний лирник λ ин рождается у разных авторов то от Гермеса, то от Аполлона. *Трен* (θ р $\hat{\eta}$ vо ς) — погребальная песнь.

 14 Об *Анте* ("Аν θ ης) из Беотии (области в центральной Греции), сочинявшем гимны, других данных нет.

 15 Пиерия — область в юго-западной Македонии, откуда был родом Орфей и где, согласно одной из версий мифа, пребывали музы (из-за чего их называли «пиеридами»). Пи́ер — предположительно эпоним этого места. По Аполлодору (I, 16, 1), возлюбленный музы истории Клио.

 16 Фила́ммон — еще один музыкант мифологической поры, сын Аполлона (Pherecyd. Ath. 63b, 5–6), хозяина дельфийского святилища. Один из первых победителей Пифийских состязаний в пении гимнов (Paus. X, 7, 2, 5–6). «Изобразил в звуках» — $\dot{\epsilon}$ v $\mu\dot{\epsilon}\lambda\epsilon\sigma$ 1, букв. — «в напевах», по смыслу — «в музыке». λ атона — мать Аполлона и Артемиды; в поисках пристанища для их рождения, скрываясь от чудовища Пифона, она останавливается в конце концов на Делосе.

 17 Тамир (Θάμυρις, он же Фамир, Фамирид, Тамирид, Тамирий) — сын Филаммона (Apollod. I, 16, 4; Paus. X, 7, 2, 6–7). Именовался «фракийцем» (Hom. II. II, 595) по месту, где родила его мать, нимфа Аргиопа (Paus. IV, 33, 3, 9–11). Был следующим, после Филаммона, победителем Пифийских состязаний в пении гимнов (Paus. X, 7, 2, 6–7). Возгордившись, попытался соревноваться с самими музами, однако проиграл и был лишен в результате не только музыкального дара (букв. $\kappa \iota \theta \alpha \rho \phi \delta (\alpha \varsigma)$, но и зрения (Apollod. I, 17, 2–7).

 18 Демодок — аэд, аккомпанировавший себе на форминге, из восьмой книги «Одиссеи» (греческий остров Керкира — иначе Корфу — находится в той же группе островов Ионического моря, что и Итака). Пел о ссоре Одиссея с Ахиллом (VIII, 75–82), о любовной связи Афродиты с Аресом и наказании их Гефестом (VIII, 266–366), о возведении деревянного коня и взятии Трои (VIII, 499–520).

 19 Фемий упомянут в «Одиссее» (І, 154 и др.) как певец, против своей воли услаждавший слух женихов Пенелопы. Там же (І, 326–327) сказано, что он пел, в числе прочего, о печально сложившемся для многих ахейцев возвращении на родину.

 20 Ствесихор из Гимеры на Сицилии (§7; есть и другие версии его происхождения, см.: Suid. sigma, 1095) — знаменитый поэт VII–VI вв. до н. э. (невеждам говорили: «Не

Гераклид, — создатель кифародических номов 21 , свои и гомеровские тексты облекал в мелодии в том или ином номе, чтобы их петь на состязаниях (он, кстати, дал и имена кифародическим номам). Подобно Терпандру Клонас, создатель авлодических номов и просодиев, сочинял элегии и гекзаметры 22 , а Полимнест, родившийся позже 23 , пользовался теми же метрическими формами.

знаешь пары слов из Стесихора!»). В словаре Суда назван λ υρικός, т. е. «лирик» или «лирник». Для эпохи Стесихора это одно и то же: поэт, читающий свои стихи («тексты, не свободные от метра») нараспев и аккомпанирующий себе на лире (сольное исполнительство на струнных инструментах в то время не практиковалось). В другом месте назван «кифародом» (Suid. epsilon, 2681). Его сочинения существовали в виде собрания 26 книг на дорическом диалекте, из которых до нас дошли лишь фрагменты (поэм «Елена», «Разрушение Трои», «Возвращения» и др.; см.: Эллинские поэты [9, 316–323]).

 21 Терпандр из Антиссы на Лесбосе (§30), или из Арн в Халкидике, или из Кимы в Эолиде (Suid. tau, 354) — поэт (Лъріко́с, как и Стесихор; см. коммент. 20) первой половины VII в. до н. э., которому приписывалось немало открытий в музыке: кифародических номов, использование дорийской неты, миксолидийского лада, ортической стопы, жанра сколий (§28), а также усовершенствование лиры, которую он первым сделал семиструнной (§30; Suid. tau, 354).

Homы — типизированные («узаконенные», по смыслу слова vóµо ς) композиции, где, в отличие от жанра, типизация могла охватывать чуть ли не все части музыкального (лад, интервальный род), тексто-музыкального (размер) и даже танцевального целого. Были кифародические и авлодические номы. Первые, как сказано, учредил Терпандр, вторые — Клонас (см. дальше по тексту). Подробнее о номах см. в $\S4$ –6 (там же приведены названия, которые дал им Терпандр).

 22 Клона́с из Тегеи в Аркадии, на Пелопоннесе (или из Фив в Беотии, в Центральной Греции; см. §5) — музыкант, владевший авлодическим искусством (§5), т. е. соединявший пение с игрой на авлосе. Приписываемые ему авлодические номы перечислены в §4–5. Судя по сказанному в §4, он то ли на одно поколение старше Терпандра, жившего в первой половине VII в. до н. э., то ли его современник. Сведений о Клонасе, отличающихся от тех, что содержатся в данном трактате, у других авторов нет.

Просодий — гимн, сопровождавший шествия, процессии. Элегия — поэтическая форма, основанная на двустишиях из гекзаметра и пентаметра («элегический дистих»). «Сочинял элегии и гекзаметры» — т. е. в стиле кифародии.

 23 Полимнест из Колофона (в Лидии, Малой Азии), сын Мелета (§5) — последователь Клонаса во времени и, видимо, в авлодическом искусстве, умеренный новатор (§12), которому приписывалось открытие гиполидийского лада (§29). Создатель авлодических номов (§4). В словарях византийской эпохи есть выражение «полимнестово пение» (Hsch. pi, 2891), что означает «полимнестов вид мелопеи». Полимнест был сочинителем из Колофона, создававшим очень мелодичную музыку (єѝμελης πάνν). См. также коммент. 47.

[§4. Первые номы]

Их авлодические номы, дорогой Онесикрат, — "Старый" ²⁴, "Жалобы" ²⁵, "Праздничный" ²⁶, "Тростниковой овсянки" ²⁷, "Погребальный" ²⁸, "Трехчастный" ²⁹. Позднее был открыт так называемый "полимнестов [вид мелопеи или номической композиции]" ³⁰. Что же касается номов кифародии, они возникли не намного раньше авлодических — при Терпандре. Именно он дал имена кифародическим номам: некоему "Беотийскому" и "Эолийскому", "Хореическому" и "Высокому" ³¹, "Кепиону" ³² и "Терпандрову", а также "Тетродийному" ³³. Кроме того, он создавал кифародические вступления в гекзаметрах. Что древние кифародические номы составлялись из гекзаметров, ясно благодаря Тимофею: самые первые номы он пел в гекзаметрах, примешивая к ним дифирамбическую речь, чтобы не сразу стало заметно его отступление от норм старинной музыки³⁴. По всей вероятности, Терпандр выделялся и кифародическим искусством: судя по письменным свидетельствам, он четырежды подряд побеждал в Пифийских состязаниях. По времени он очень стар, в частности — старше Архилоха ³⁵,

 $^{^{24}}$ Х π о́ θ єтоς, букв. «отложенный». Возможные значения: «старинный», «сокровенный», «тайный».

 $^{^{25}}$ "Е λ є γ ої, « $\acute{\varTheta}$ леги» — плачи, сопровождавшиеся игрой на авлосе.

 $^{^{26}}$ Кωμάρχιος, букв. «относящийся к тому, кто возглавляет шумную праздничную процессию».

 $^{^{27}}$ Σχοινίων — птица, предположительно, тростниковая (камышовая) овсянка.

 $^{^{28}}$ В рукописях «Κηπίων τε καὶ † Δεῖος». Вслед за Ф. Лассером [18, 112] читаю как Κήδειος — «погребальный», «похоронный». «Κηπίων» фигурирует ниже среди кифародических номов, получивших имена от Терпандра.

 $^{^{29}}$ Τριμερής (согласно другому чтению Τριμελής — «Трехчленный» или «Тримелический», «Трехпесенный»). В §8 подробнее говорится о «Трехчастном» номе Сакада, состоящем из трех строф: одна — в дорийском, другая — во фригийском, третья — в лидийском ладу. Там же указано, что ном называется «Тримелическим» из-за метаболы.

³⁰ τὰ Πολυμνήστεια (см. коммент. 23).

 $^{^{31}}$ Όξ $^{\circ}$ С, букв. «острый», «резкий». Применительно к звукам — «высокий».

 $^{^{32}}$ Кепи́он (или, в других источниках, Капи́он) — ученик Терпандра (§6). Есть сообщение о том, что этот ном так назван «из-за того, что он "цветистый" и нравится публике» (Sch. Clem. Al. 297, 13), поскольку к $\eta\pi$ і́оv означает «садик». Однако у Поллукса сказано, что ном назван Терпандром по имени «возлюбленного» Кепиона (IV, 65, 36).

 $^{^{33}}$ Τετραοίδιος, букв. «четырехпесенный» (ἀοιδή — пение или песнь). Ср. выше «Трехчастный» и коммент. 29.

 $^{^{34}}$ Тимофей Милетский — кифарод V–IV вв. до н. э., известный в настоящее время, главным образом, своим новаторством в области музыкального искусства: использовании большего, чем прежде, числа струн — двенадцати вместо семи (§30). В других источниках указано число 10 или 11 (Suid. tau, 620). Оказавшись в Спарте, был вынужден, по приказу эфоров, срезать четыре струны из одиннадцати, оставив привычные семь (Боэций [2, 7]). «Примешивая к ним дифирамбическую речь» — т. е. более свободную по сравнению с гекзаметрами, которыми написаны, в частности, поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея».

 $^{^{35}}$ Архилох с Пароса — поэт (π ощт η с, см.: Suda, alpha, 4112) середины VII в. до н. э., писавший элегии и ямбы. В $\S28$ перечислены его многочисленые открытия, в основ-

как сообщает Главк Италийский в каком-то своем сочинении — кажется, "О древних поэтах и музыкантах" 36 . Там он относит его к следующему поколению после первых сочинителей авлодии 37 .

[§5. Создатели первых номов]

В "Своде о Фригии" Александр говорит³⁸, что с инструментальным аккомпанементом эллинов познакомил Олимп³⁹, а также Идейские дактили⁴⁰. Гиагнид стал первым играть на авлосе⁴¹, затем — его сын Марсий⁴², а затем — Олимп. Терпандр подражал стихам Гомера и музыке Орфея. Орфей же, по-видимому, никому не подражал, потому что никого тогда еще не было,

ном, в области поэтической метрики. Кроме того, «им создан аккомпанемент, сопровождающий пение, тогда как раньше аккомпанировали только в унисон» (речь идет об аккомпанементе на авлосе, коль скоро Архилох был автором элегий и ямбов). Терпандр вполне мог быть старше Архилоха, хотя оба они жили в VII в.

 36 Главк из Регия (в Южной Италии) — писатель V в. до н. э., современник Демокрита (D. L. IX, 38).

37 Т. е. после Клонаса.

 38 Александр Милетский Полигистор («Многознающий») — грекоязычный писатель I в. до н. э., автор большого числа сочинений (Suid. alpha, 1129), в основном, не сохранившихся.

 39 Олимп, сын Мэона, мисиец — авлет, автор элегий и других песен, первооткрыватель (ήүєμю́у) аккомпанемента на авлосах (Suid. omicron, 219). Ученик (по Аполлодору — отец) Марсия (коммент. 42). Время жизни — мифологическое, по сведениям из того же источника (Суды) — «до Троянской войны, а его именем названа гора в Мисии» (область на северо-западе Малой Азии). Тем не менее, в §7 говорится о двух Олимпах: древнем и новом, его потомке. Первый — «автор номов в честь богов», а также «Колесничного» нома. Второй — фригийский авлет, автор «Многоглавого» нома, жил, по-видимому, в VII в. до н. э., т. е. тогда же, когда и Терпандр, Клонас и другие учредители номов. Древний Олимп считался изобретателем энармонического рода (§ 11, 29), который он соединял с лидийским (§ 15) и фригийским (§ 33) ладами, а также многих ритмов (§ 29, 33). Стал «родоначальником эллинской и вообще прекрасной музыки» (§ 11).

 40 Племя мифических существ, обитавшее на горе Иде то ли на Крите, то ли в Малой Азии (D. S. V, 64, 3–4) — гора Ида есть там и там. Орфей обучился у них священным обрядам, которые он впоследствии передал эллинам (D. S. V, 64, 4–5). От них родились куреты, ставшие служителями богини Реи. Когда появился на свет маленький Зевс, куреты стучали (σ vvéкроvov) копьями о щиты, чтобы заглушить его плач (Apollod. I, 5, 6–9). Возможно, это и было первым «аккомпанементом» — по-гречески кроύματα (букв. «удары», т. е. «бой», как говорят: «бой барабана»), тем более, что куреты и Идейские дактили в поздние времена отождествлялись (Paus. V, 7, 6, 6–8).

 41 Гиагнид— легендарный фригийский авлет, «родоначальник авлетики» (§7). Впрочем, изобретение авлоса и авлетики— скорее, дело не человека, а бога, предположительно— Аполлона (§14). Афиней, со ссылкой на Аристоксена, приписывает Гиагниду открытие фригийского лада (XIV, 18, 39–40; ср.: Anon. Bellerm. 28), Боэций [2, 41]— добавление шестой струны, т. е. изобретение гексахорда.

⁴² Марсий, сын Гиагнида (по Аполлодору — Олимпа), известен тем, что нашел авлос, брошенный Афиной, и, научившись на нем играть, вызвал на музыкальное состязание Аполлона. Проиграв, был подвешен на дереве и лишился кожи (Apollod. I, 24, 1–10), которую Аполлон разместил отдельно. Впоследствии она начинала шевелиться под звуки авлоса (Ael. VH XIII, 21).

из истории музыкальной теории

если не считать сочинителей авлодий. Однако искусство Орфея, как представляется, на них мало похоже 43 .

<1133> Клонас, создатель авлодических номов, родившийся немного позже Терпандра, был из Тегеи, как говорят аркадцы, или из Фив, как говорят беотийцы. Архилох, по имеющимся сведениям, родился после Терпандра и Клонаса. Тем не менее, некоторые исследователи считают, что до Клонаса авлодическим искусством владел Ардал Трезенский⁴⁴. Еще был сочинитель Полимнест, сын Мелета из Колофона, создатель "полимнестовых номов"⁴⁵. Что же касается Клонаса, о нем упоминают как об авторе номов "Старый" и "Тростниковой овсянки"⁴⁶. А о Полимнесте сообщают Пиндар и Алкман — мелические поэты⁴⁷. Вместе с тем, некоторые из кифародических номов Терпандра, как говорят, составил древний Филаммон из Дельф⁴⁸.

[§6. О СТИЛЕ ДРЕВНЕЙ КИФАРОДИИ И О КИФАРЕ]

В целом кифародия и у Терпандра, и далее, вплоть до времен Фринида⁴⁹, оставалась вполне простой: в древности не допускалось создавать кифародию так, как ныне, — изменять гармонию и ритм, т. е. в каждом номе

 $^{^{43}}$ Орфей из Либетр в Пиерии (Фракия, см. коммент. 15), сын Эагра и музы Каллиопы, жил лет за 75 до Троянских событий (Suid. omicron, 654), ученик Лина (коммент. 13). Тем не менее, в § 10 упоминается в одном ряду с Архилохом и Терпандром — поэтами VII в. до н. э. Того же времени и «сочинители авлодий» (Клонас, Полимнест и др.). Искусство Орфея «на них мало похоже», так как он — благородный лирник, приверженец Аполлона, а не Диониса, за что и пострадал, оказавшись в неподходящее время недалеко от справлявших свой культ вакханок. Посвященные ему легенды кратко изложены у Аполлодора (I, 14, 1–16, 1). Считался учредителем мистических обрядов и одним из «древнейших философов» (D. L. I, 5, 1–2).

 $^{^{44}}$ Во времена Плутарха был некий *Ардал Трезенский* — «авлод и жрец при храме Ардалийских Муз, воздвигнутом древним Ардалом Трезенским» (Plu. 2, 149f8–a2). Рассказывая о Трезене (город в Арголиде, на Пелопоннесе), Павсаний упоминает о храме муз, который, «как говорят, построил Ардал, сын Гефеста. Этого Ардала считают изобретателем авлоса, а муз из-за него именуют Ардалидами» (II, 31, 3, 4–7). Очевидно, что речь идет о древнем Ардале Трезенском.

 $^{^{45}}$ См. коммент. 23. Перевожу по: Einarson, Lacy [17, 364]. К. Циглер помечает это место как испорченное.

 $^{^{46}}$ См. выше (§4) об авлодических номах.

 $^{^{47}}$ Пиндар (VI в. до н. э.) и Алкман (VII в. до н. э.) — крупнейшие представители хоровой лирики. Строку Пиндара сохранил Страбон (XIV, 1, 28, 10–13): «Упоминает Пиндар и Полимнаста (sic) как знаменитого музыканта: "Колофонского Полимнаста ве́дом тебе и каждому несущийся звук" [пер. М. Л. Гаспарова]». Сообщение же Алкмана (само оно не дошло) говорит о том, что Полимнест жил не позднее второй половины VII в. до н. э. (ср. коммент. 23).

⁴⁸ См. коммент. 16.

 $^{^{49}}$ Кифарод V в. до н. э. из Митилены (на Лесбосе). Был победителем Панафинейских игр и даже считался первым кифаристом среди афинян, хотя начинал как авлод. Играть на кифаре научился у Аристоклида—знаменитого кифариста, потомка Терпандра (Suid. phi, 761). В §30 назван в числе тех, кто ввел всевозможные новшества в музыку, однако не зашел еще слишком далеко в своем новаторстве.

сохраняли его высоту. Поэтому они и получили это имя: их прозвали но- ${\rm mы}^{50}$, так как было не позволено преступать узаконенное в каждом из них высотное положение ${\rm SI}$. После выполненного в свободной форме обращения к богам сразу же делался переход к Гомеру и к другим поэтам (как видно по вступлениям Терпандра).

Конструкция кифары была создана при Кепионе, ученике Терпандра⁵². Ее назвали "Азиатской" из-за того, что пользовались ею лесбийские кифароды, проживавшие недалеко от Азии. В конце концов, говорят, Периклит, родом с Λ есбоса, победил в Λ акедемоне на Карнеях⁵³. С его смертью у лесбийцев закончилась непрерывная традиция их кифародии⁵⁴. Некоторые ошибочно относят ко времени Терпандра Гиппонакта, хотя, по-видимому, уже Периклит был старше⁵⁵.

[§7. Первые авлеты и авлетические номы]

Сказав как о древних авлодических, так и о кифародических номах, перейдем к авлетам. Ранее упоминавшийся Олимп — один из фригийских авлетов, — как говорят, сочинил в честь Аполлона авлетический ном, названный "Многоглавым" 56. Этот Олимп будто бы происходил от первого Олимпа — ученика Марсия, — автора номов в честь богов 57. Будучи близким другом Марсия и научившись от него авлетике, тот ввел у эллинов [эн]армонические номы, которыми они и ныне пользуются на празднествах богов 58. По другим сведениям, "Многоглавый" ном принадлежит Кратету, ученику

⁵⁰ уо́µої, букв. «законы».

⁵¹ По-видимому, речь идет о том, что в древней кифародии было не принято делать метаболы — ритмические и ладовые (последние предполагали изменение высотного положения просламбаномена, месы и всех остальных ступеней). Правда, в §8 упоминается «Трехчастный» ном Сакада, состоявший из трех строф: в дорийском, фригийском и лидийском ладах, но он был, скорее всего, исключением.

⁵² См. коммент. 32.

 $^{^{53}}$ Ежегодный праздник в честь Аполлона Карнейского. О *Периклите* ничего более не известно.

⁵⁴ Начавшаяся с Терпандра.

 $^{^{55}}$ Гиппонакт из Эфеса — поэт (Str. XIV, 1, 28, 8), ямбограф, живший в Клазоменах (Suid. iota, 588) на рубеже VI–V вв. до н. э. (Phot. Bibl. 239, 319b31). Если Периклит старше, его следует относить к VI в. до н. э.

 $^{^{56}}$ Пиндар (Р. 12) приписывает его богине Афине и связывает с мифом о Персее, убившем горгону Медузу и обратившем в камень — с помощью ее главы — своих врагов.

 $^{^{57}}$ С двумя Олимпами все же остается неясность, так как ранее (в §5) упоминался именно первый Олимп (коммент. 39).

 $^{^{58}}$ Вместе с тем, в §38 автор пишет, что ныне энармонический род «совершенно неупотребителен и многие вообще не способны воспринимать энармонические интервалы». Очевидно, что «ныне» в том и другом случае соотносится с разными эпохами, отстоящими друг от друга лет на 500.

из истории музыкальной теории

Олимпа 59 . Однако Пратин 60 говорит, что этот ном принадлежит младшему Олимпу.

А вот так называемый "Колесничный" ном якобы сочинил первый Олимп, ученик Марсия. Некоторые полагают, что Марсия [на самом деле] звали Массом; другие думают, что все же Марсием. Сыном он был Гиагнида, родоначальника авлетики 61 . О том, что "Колесничный" ном принадлежит Олимпу, можно узнать из труда Главка о древних поэтах 62 ; а еще оттуда можно почерпнуть, что Стесихор из Гимеры не подражал ни Орфею, ни Терпандру, ни Архилоху, ни Фалету 63 , а именно Олимпу, используя "Колесничный" ном и разновидность дактиля (которую некоторые связывают с "Ортическим" номом) 64 . Еще есть мнение, что этот ном изобрели мисийцы, среди которых были в древности авлеты 65 .

[§8. Авлеты VII в. до н. э. и их номы]

Есть и другой древний ном, именуемый "Смоковничным", который <1134> (как говорит Гиппонакт⁶⁶) играл на авлосе Мимнерм⁶⁷. Дело в том,

⁵⁹ О *Кратете*, ученике второго Олимпа (коммент. 39), жившем не позднее VII в. до н. э., ничего более не известно.

⁶⁰ *Пратин* из Флиунта (Пелопоннес), рубеж VI–V вв. до н. э. — один из авторов древней аттической трагедии, первым создавший сатировскую драму (Suid. pi, 2230). Дошли лишь фрагменты его гипорхем (сочинений для поющего и танцующего хора), а также ссылки на его свидетельства, которых немало в данном тексте.

 $^{^{61}}$ О Марсии см. коммент. 42, о Гиагниде — 41. Имя «Масс» в такой форме нигде более не встречается.

 $^{^{62}}$ См. коммент. 36. Ссылки на Главка есть также в $\S4$ и 10.

 $^{^{63}}$ Фале́т критянин или иллириец (т. е. житель западных областей Балканского полуострова), лирический поэт, лирник (λυρικός), жил до Гомера (Suid. theta, 21), который родился за 57 лет до первой Олимпиады (Suid. omicron, 251), состоявшейся в 776 г. до н. э. Тем не менее, в §10 сказано, что Фалет «жил после Архилоха» (коммент. 35), но «был старше Ксенокрита» (коммент. 75). Это означает, что его следует относить к середине или второй половине VII в. до н. э. Автор пеанов (хоровых песен в честь Аполлона).

⁶⁴ Ортический («прямой») ном «называется так из-за ритма, как и хореический» (Hsch. omicron, 1188). В §28 Терпандру приписывается создание «ортической мелодики с ортическими, а также помеченными хореическими стопами». Также и Поллукс возводит этот ном к Терпандру (IV, 65, 3–4). Именно его исполнил знаменитый певец Арион перед тем, как броситься в море, спасаясь от угрожавших ему разбойников (Hdt. I, 24).

 $^{^{65}}$ Мисийцы — жители Мисии, области на северо-западе Малой Азии. Самый известный мисийский авлет — Олимп (коммент. 39).

 $^{^{66}}$ См. коммент. 55. Гиппонакт рассуждал о многих предметах в ямбических стихах, фрагменты которых сохранились в составе сочинений других авторов.

 $^{^{67}}$ Элегик (ἐλεγειοποιός), родом из Колофона (как Полимнест), или из Смирны, или из Астипалеи. Жил в последней трети VII в. до н. э. Звался «Лигиастадом» (от λιγύς «звонкоголосый») из-за благозвучия и голосистости (Suid. mu, 1077). Страбон (XIV, 1, 28, 8–9), перечисляя достойных упоминания колофонцев, называет его авлетом и создателем элегий. У Афинея (XIII, 71, 35–36) есть намек на то, что Мимнерм изобрел пентаметр (дактилический пентаметр — размер второй строки элегической строфы).

что поначалу авлоды пели элегии, положенные на музыку (судя по записи о музыкальном состязании на Панафинеи) 68 . Был и Сакад Аргивский — сочинитель песен и элегий с музыкой 69 . Он также был превосходным авлетом, по имеющимся сведениям — трижды Пифийским победителем. Кстати, его упомянул Пиндар 70 . Так вот, поскольку во времена Полимнеста и Сакада существовало три лада — дорийский, фригийский и лидийский, говорят, что Сакад написал в каждом из них строфу и обучил хор их петь: первой — дорийскую, второй — фригийскую, третьей — лидийскую 71 . Этот ном называется "Трехчастным" из-за метаболы. Впрочем, в Сикионской записи о сочинителях указано, что изобретателем "Трехчастного" нома был Клонас 72 .

[§9. Спартанские музыкальные уложения. Музыкальные жанры VII в. до н. э.]

Первое музыкальное уложение, произведенное Терпандром, возникло в Спарте 73 . Второе более всего обязано Фалету из Гортины, Ксенодаму Киферскому 74 , Ксенокриту Локрийскому 75 , Полимнесту Колофонскому и Са-

Смоковничный ном «подыгрывался на авлосе» при очистительных обрядах, когда скверна изгонялась из города ветками смоковницы (Hsch. kappa, 3918).

⁶⁸ Панафинеи — «всеафинский» праздник, посвященный богине Афине в городе, названном ее именем. Упомянутая запись говорит о том, что ранее в музыкальном состязании на Панафинеи участвовали авлоды, однако впоследствии такая практика, по-видимому, была прекращена. С этим в целом согласуется сообщение Аристотеля о том, что некогда авлос был чрезвычайно популярен среди афинян, так что чуть ли не каждый умел на нем играть. Потом же он был отвергнут, поскольку лучше научились судить о том, что ведет к добродетели, а что — нет (Pol. 1341a17–39).

 $^{^{70}}$ У Павсания (IX, 30, 2, 4–7) сказано, что ваятель статуи Сакада на Парнасе, не поняв смысла, вложенного Пиндаром во введение к какому-то своему сочинению, «изобразил тело авлета не больше в длину, чем авлос». Само сочинение Пиндара не сохранилось.

 $^{^{71}}$ Ср. у Птолемея [6, 220]: «Древние знали только дорийский лад, фригийский и лидийский, отличающиеся друг от друга на тон».

⁷² О Клонасе см. коммент. 22; Сикионская запись упоминалась в §3.

 $^{^{73}}$ См. коммент. 21, где перечислены главные нововведения Терпандра. В «уложение» (кατάστασις), возможно, входило использование гекзаметра (§3), создание простых мелодий, без метабол (§6). Не в последнюю очередь речь могла идти и о семи струнах кифары — такого их числа спартанцы держались впоследствии долгое время.

⁷⁴ О Ксенодаме, кроме как в этом месте, нигде больше ничего не сказано.

 $^{^{75}}$ Ксенокрит из Локр италийских, предположительно, был младше Фалета (§ 10), который сам жил после Архилоха, т. е. Ксенокрита можно отнести ко второй половине VII в. до н. э. Схолиаст к Пиндару сообщает, что «есть некий локрийский лад (Λοκριστί τις άρμονία), который использовал Ксенокрит из Локр» (Sch. Pi. O. 10, 17k, 2–3).

каду Аргивскому⁷⁶. Как говорят, они причастны к учреждению спартанских Гимнопедий, Представлений в Аркадии и Эндиматий в Аргосе, как их там называют⁷⁷. Последователи Фалета, Ксенодама и Ксенокрита были сочинителями пеанов, Полимнеста — так называемых ортий⁷⁸, Сакада — элегий. Другие (как, например, Пратин) утверждают, что Ксенодам был автором не пеанов, а гипорхем⁷⁹; при этом указывают на песню Ксенодама, представляющую собой типичную гипорхему. Тот же род поэзии использует и Пиндар. А то, что пеан отличается от гипорхемы, видно по сочинениям Пиндара, писавшего и пеаны, и гипорхемы⁸⁰.

 $^{^{76}}$ О Фалете см. коммент. 63, о Полимнесте — коммент. 23, о Сакаде — коммент. 69. Второе «уложение» могло быть связано с введением более разнообразных метров (Фалет, §10), расширением круга ладов за счет локрийского (Ксенокрит, коммент. 75) и гиполидийского (Полимнест, §29), использованием нескольких ладов в разных частях одной композиции (Сакад, §8).

 $^{^{77}}$ Гимнопедии — праздник в Спарте, в ходе которого обнаженные (γυμνοί) юноши (παίδες) устраивали ритуальные пляски с пением в честь Аполлона (Paus. III, 11, 9, 4–7). Как культовый жанр представляли собой «хоры благовидных юношей и благородных мужей, которые танцевали обнаженными и пели песни (ἄσμα) Фалета и Алкмана — пеаны [в честь Аполлона] Дионисодота Лаконского» (Sosib. ар. Ath. XV, 22, 21–24). Учреждение гимнопедий, на основании косвенных данных, относят к 670 г. до н. э. О Представлениях (Ἀποδείξεις) в Аркадии и Эндиматиях (по смыслу слова — что-то связанное с одеждой или одеванием) в Аргосе ничего не известно.

 $^{^{78}}$ В связи с «так называемыми ортиями» исследователи (Weil, Reinach [20, 38]; [Lasserre, 18, 160]) вспоминают об Ортическом («прямом») номе Терпандра (см. коммент. 64), хотя *последователи Полимнеста* должны были быть авлодами. Поскольку только что говорилось о пеанах (гимнах в честь Аполлона), возможно, следовало бы вспомнить и о том, что в Спарте было святилище Артемиды Ортии, в честь которой также создавались гимны (у Гомера, в частности, есть таковой). С некоторой уверенностью можно говорить лишь о том, что *ортии* — песнопения (скорее, хоровые) в сопровождении авлоса.

 $^{^{79}}$ ὑπόρχημα, букв. «подтанцовка», однако Фотий обращает внимание на то, что «древние часто использовали приставку "под" в значении "с"», т. е. *гипорхема* означает «с танцем» или, лучше, «танцуя» (Bibl. 239, 320b33–35). В этом жанре особенно проявляется «общность, соучастие друг в друге танца и поэзии, делающих одно дело: подражание посредством поз и имен» (Plu. 4, 748а8–b1). Лукиан говорит, что «на Делосе жертвоприношения не обходились без пляски, а та сопровождалась музыкой. Собравшись в хоры, юноши водили хоровод под звуки авлоса и кифары, в то время как лучшие из них танцевали (ὑπωρχοῦντο). Созданные для таких хоров песни стали называться гипорхемами ("танцевальными")» (Salt. 16, 1–7). Здесь и далее в этом абзаце автор старается развести пеан и гипорхему, но есть и такое свидетельство: «Хвалы бывают либо богам, либо смертным. Те, что богам, мы именуем гимнами, которые, в свою очередь, разделяем по каждому богу. Пеаны в честь Аполлона мы называем также гипорхемами, [гимны] в честь Диониса — дифирамбами, иобакхами и т. п., в честь Афродиты — любовными, а посвященные другим богам или по роду — гимнами, или конкретнее — например, к Зевсу» (Men. Rh. Divisio 331, 18–332, 2).

⁸⁰ Из античной биографии Пиндара известно, что у него было две книги гимнов, пеанов, дифирамбов и две книги гипорхем (Vit. Pind. 3, 7–9), т. е. те и другие сочинения указаны отдельно. От гипорхем осталось несколько фрагментов (Пиндар, Вакхилид [4, 207–209]).

$[\S 10. \ \text{Музыкальные жанры VII в. до н. э. (продолжение)}]$

Что же касается Полимнеста, он создавал авлодические номы. Пользовался ли он в мелопее "Ортическим" номом, как говорят гармоники 81 , или нет, мы не можем с уверенностью утверждать: у древних о том ничего не сказано. Кроме того, не все согласны с тем, что Фалет Критский 82 был автором пеанов. Так, Главк полагает, что Фалет жил после Архилоха, поскольку подражал его песням, разве что делая их длиннее и еще используя в мелопее пеон и кретик 83 — метры, которые Архилох не использовал, как и Орфей и Терпандр. Есть мнение, что Фалет позаимствовал это у Олимпа, из его авлетического искусства, после чего снискал имя хорошего сочинителя. И касательно Ксенокрита, родом из Локр Италийских, есть сомнения в том, что он был сочинителем пеанов: говорят, он разрабатывал героические сюжеты с действием, из-за чего их некоторые называют дифирамбами 84 . Главк полагает, что Фалет был старше Ксенокрита.

[§11. Открытие энармонического рода]

Олимп, как сообщает Аристоксен, считается у музыкантов изобретателем энармонического рода: всё, что существовало до него, было в диатонике и хроматике 85 . Это изобретение они представляют себе следующим образом: находясь в диатонике, Олимп частенько переводил мелодию на диатоническую парипату то с парамесы, то с месы, пропуская диатоническую лихану 86 . Обратив внимание на замечательный характер музыки, он образовал на этом соотношении <1135> чудесную систему и, приняв ее, стал использовать в дорийском ладу 87 . Как видно, он не затрагивал особенностей диатоники и хроматики, а также [эн]армоники 88 . Тем не менее, таковы были его первые энармонические [сочинения]. Первым из них считается

⁸¹ См. коммент. 8.

 $^{^{82}}$ Упомянутый уже Фале́т из Гортины. Гортина — город на Крите.

 $^{^{83}}$ Пеон — четырехсложный пятиморный ($-\circ\circ$), кретик («критская стопа») — трехсложный пятиморный ($-\circ-$) размер.

 $^{^{84}}$ Из дифирамбов впоследствии развилась трагедия с героическим, как правило, сюжетом, т. е. действием, развертывающимся вокруг героя и приводящим к его гибели, потому что он — жертва изначального дионисийского обряда.

 $^{^{85}}$ «Первым и древнейшим родом надо полагать диатонический: с ним в первую очередь сталкивается человеческая природа. Второй — хроматический. Третий же и самый молодой — энармонический: восприятие приноравливается к нему в последнюю очередь и с затратой немалых усилий» (Аристоксен [1, I^{120}]).

 $^{^{86}}$ Т. е. брал либо тритон (от парамесы до диатонической парипаты), либо дитон (от месы до той же парипаты). Типовая диатоническая парипата совпадает по высоте с энармонической лиханой, а несоставной дитон в верхней паре звуков тетрахорда (меса/лихана) — характерный интервал энармонического рода.

 $^{^{87}}$ В дорийском ладу вышеупомянутые меса и парамеса могут рассматриваться в функции центрального элемента системы.

⁸⁸ Речь идет о том, что Олимп не использовал полутоны и диесы (хроматические и энармонические) в нижней части тетрахорда, т. е. обходился трихордом вместо тетрахорда.

"Спондей"⁸⁹, где не обнаруживается особенностей ни одного разделения⁹⁰; разве что кто-нибудь, глядя на повышенный спондиасм, станет утверждать, что это похоже на диатонику⁹¹. Впрочем, ясно, что в основе такого предположения — ошибка и экмелика: ошибка, потому что данный интервал на диесу меньше тона при ведущем [звуке]⁹²; экмелика, потому что, даже если взять в функции тона этот самый повышенный спондиасм, получится два дитона подряд — несложенный и сложенный⁹³. В самом деле, энармонический пикнон в средних⁹⁴, которым пользуются сейчас, как представляется, не принадлежит [тому] поэту⁹⁵. Кстати, нетрудно определить, звучит ли на авлосе что-то старинное: в таком случае полутон в средних будет несоставным⁹⁶.

Таковы были первые энармонические [сочинения]. Позже полутон был разделен [в сочинениях] и в лидийском, и во фригийском ладах⁹⁷. Олимп, как представляется, расширил музыку благодаря тому, что ввел в нее нечто не существовавшее [прежде] и неизвестное его предшественникам. Так он стал родоначальником эллинской и [вообще] прекрасной музыки.

 $^{^{89}}$ Возможно, сопровождало культовые возлияния ($\sigma\pi$ о $v\delta$ ε \hat{i} оv — чаша для возлияний).

 $^{^{90}}$ Не обнаруживается особенностей диатонического, хроматического или энармонического разделения тетрахорда, что и неудивительно при трихордной организации звукоряда.

 $^{^{91}}$ Спондиасм, по Аристиду Квинтилиану (I, 11, 98), — ход вверх на интервал в три четверти тона, который мог оказаться «похожим» на тоновый, хотя он на четверть меньше его

 $^{^{92}}$ «Ведущий звук» ($\dot{\eta}$ үє μ ών) — меса; ср.: «Меса, будучи ведущим звуком, — верхняя в тетрахорде [средних]» (Aristot. Pr. 920a21). Таким образом, «тон при ведущем» звуке — разделительный тон от месы до парамесы, а «повышенный спондиасм» — «тричетвертитон» от парамесы до паранеты отделенных (с пропуском триты отделенных).

 $^{^{93}}$ Имеется в виду звукоряд $\frac{1}{6}$, где a-h — разделительный тон от месы до парамесы, а от h вверх — спондиасм (интервал в три четверти тона), который «похож» на целый тон. Если представить себе, что спондиасм и есть целый тон, получится два дитона подряд: несложенный (f-a) и сложенный (a-h-cis). Согласно одной из теорем Аристоксена (III^{37-39}), «два дитона не могут быть расположены подряд <...>, так как это неблагозвучно (ϵ ки ϵ λ ϵ с)», хотя Аристоксен исходит в своем доказательстве этой теоремы из того, что оба дитона — несложенные.

 $^{^{94}}$ ἐν ταῖς μέσαις — нетипичное словоупотребление. Говоря конкретно о тетрахорде средних, греческие теоретики обычно использовали выражение τῶν μέσων. Энармонический пикнон располагался между звуками e и f (на примере в коммент. 93).

⁹⁵ Т. е. Олимпу, о котором говорилось выше.

 $^{^{96}}$ Пикнон в архаической музыке не сложен из двух интервалов, как в эпоху классической античности, а представляет собой $o\partial u H$ интервал (строго говоря, это вообще не пикнон, коль скоро пикнон — это $\partial b a$ интервала, которые меньше третьего в тетрахорде). Так вместо тетрахорда получается трихорд e-f-a (на примере в коммент. 93).

⁹⁷ В результате из древнего трихорда e-f-a возник энармонический тетрахорд средних $e-f\downarrow -f-a$ с пикноном от e до f.

[\S 12. О тонком и грубом новаторстве]

Кроме того, существует вопрос и о ритме. В самом деле, были найдены роды и виды ритмов, наряду с родами и видами мелопеи и ритмопеи⁹⁸. Ранее всего новаторство Терпандра придало музыке некое правильное направление. После Терпандра использовал новшества Полимнест; однако и он придерживался хорошего тона, и точно так же Фалет и Сакад. Ведь и они новаторы, по крайней мере в ритмопее, не нарушавшие, впрочем, хорошего тона. Есть еще определенные нововведения Алкмана и Стесихора, не выходящие за границы прекрасного. Напротив, Крекс⁹⁹, Тимофей¹⁰⁰, Филоксен¹⁰¹ и некоторые другие сочинители их поколения оказались новаторами погрубее: их больше привлекала модная и эффектная, как говорится, "развлекательность". Получается, что немногострунность и благородная простота принадлежат только древней музыке.

[§13. Окончание речи Лисия]

Рассказав по возможности о старинной музыке и ее первооткрывателях — благодаря кому она в разное время развивалась, — я на этом прервусь, передав слово уважаемому Сотериху, опытному не только в музыке, но и вообще человеку широко образованному. Мы-то искушены больше в технической стороне музыки». Заметив это, Лисий окончил речь.

[Речь Сотериха]

[§ 14. Музыка — изобретение богов, а не людей]

Сотерих вслед за ним сказал примерно так: «Ты обратил нас к речам о благородном и весьма богоугодном деле, дорогой Онесикрат. Я воздаю

 $^{^{98}}$ «То, что ритмопея и ритм— не одно и то же, объяснить далеко не просто; убедит в этом следующая аналогия. Когда мы рассматривали природу мелоса, мы видели, что мелопея— не то же, что система, лад, род, метабола; так же, надо полагать, обстоит дело с ритмом и ритмопеей. Мы обнаружили, что мелопея есть некоторое *использование* мелоса; соответственно, занимаясь ритмикой, мы утверждаем, что и ритмопея есть некоторое *использование*» (Аристоксен [8, 51–52]). В разделе о мелопее Клеонид (14, 1–8) перечисляет и кратко характеризует четыре вида движения голоса: веде́ние, плетение, повторение, усиление.

 $^{^{99}}$ О *Крексе* известно, что он создавал дифирамбы (§28). Он также упоминается у Филодема: «Поэма Крекса, будучи вполне себе складной, представляется куда более достойной, нежели присоединенная к ней музыка» (Mus. X, 2–6).

¹⁰⁰ См. коммент. 34.

 $^{^{101}}$ Филоксен с Киферы, сын Евлитида — «лирик», живший в конце V — начале IV в. до н. э., автор 24 дифирамбов (Suid. phi, 393), один из самых знаменитых поэтов своего времени. Известный новатор, наряду с Тимофеем (коммент. 34), в паре с которым он часто упоминается (§30, 31). Как пишет Дионисий Галикарнасский (Comp. 19, 34–41), «сочинители дифирамбов — по крайней мере, те, кто следовал Филоксену, Тимофею и Телесту, — делали ладовые метаболы, используя дорийский лад, фригийский и лидийский в одной и той же песне. Кроме того, они изменяли мелодии, делая их то энармоническими, то хроматическими, то диатоническими. Также и в ритмах они пользуются полной свободой, демонстрируя свою независимость».

должное той области, в которой Лисий является знатоком, а также эрудиции, которую он продемонстрировал, говоря о первооткрывателях музыки и о тех, кто оставил об этом свидетельства. Однако же я замечу, что он опирался лишь на письменные источники. Мы же привыкли считать, что первооткрывателем лучшего, что есть в музыке, был не какой-то человек, а украшенный всеми добродетелями бог Аполлон. Ведь вовсе не Марсия, Олимпа и не Гиагнида это изобретение — авлос, как некоторые полагают (будто бы только кифара – Аполлона), а бога [т. е. самого Аполлона], как и авлетики с кифаристикой, что видно из хороводов и жертвенных обрядов, посвященных [этому] богу, которые сопровождали авлосы, судя по описаниям в гимнах Алкея и многих других авторов 102. <1136> Кстати сказать, у его статуи на Делосе в правой руке – лук, в левой же – Хариты, причем каждая держит музыкальный инструмент: одна – лиру, другая – авлосы, а та, что в центре, — сирингу у самых губ. И не мои это слова: об этом повествуют Антиклид <в "Делике"> и Истр в "Явлениях"103. Данное изображение настолько древнее, что было изготовлено, как говорят, меропами во времена Геракла¹⁰⁴. Кроме того, мальчика, доставляющего в Дельфы темпейский лавр, сопровождает авлет 105; а еще, говорят, жертвенные дары гипербореев раньше отправлялись на Делос в сопровождении авлосов, сиринг и кифар¹⁰⁶. Иные утверждают, что чуть ли не сам бог играл на авлосе (это передает Aлкман — лучший мелический поэт 107). Коринна же полагает, что

 $^{^{102}}$ В немногочисленных фрагментах гимнов Aлкея — поэта с острова Λ есбос (конец VII — начало VI в. до н. э.) — подобных описаний нет. Однако в X пифийской оде Пиндара есть такая картина (речь идет о гипербореях): «Не чуждается их нрава и Муза: / Хоры дев, звуки лир, свисты флейт (α і λ $\hat{\omega}$ ν) / Мчатся повсюду, / Золотыми лаврами сплетены их волосы, / И благодушен их пир» (цит. по: Пиндар, Вакхилид [4, 109—110], пер. М. Λ . Гаспарова).

 $^{^{103}}$ Антиклид Афинский — историк III в. до н. э. «Делика» (т. е. «О Делосе») — его сочинение, о котором сообщают античные авторы (напр., Hellanic. fr. 131b), где, возможно, описывалась статуя Аполлона. Истр из Кирены или Македонии (Suid. iota, 706) — писатель III в. до н. э. Полное название его сочинения — «Явления Аполлона» (Pausanias Attic. tau, 48, 2–4). Насколько можно понять автора трактата «О музыке», своими глазами статую Аполлона в Дельфах он не видел. У Павсания, автора «Описания Эллады», говорится только о том, что на руке у Аполлона «сделаны три хариты» (IX, 35, 3, 3–5). У Макробия же сказано о том, что грации у Аполлона на правой руке, а лук — в левой (I, 17, 13), что представляется более естественным.

 $^{^{104}}$ *Меропы* — жители острова Кос в крито-микенскую эпоху, которых сокрушил Геракл (Рі. N. 4, 26). Упомянутое *изображение* Аполлона, по сообщению Павсания (II, 32, 5; IX, 35, 3), было создано Ангелионом и Тектеем, жившими, судя по всему, не ранее VI в. до н. э.

 $^{^{105}}$ Речь идет о празднике «Септерий» («Почитание»), отмечавшемся раз в девять лет в Дельфах. Есть краткое описание у Элиана (VH III, 1, 58–70), но об авлете у него ничего не сказано.

 $^{^{106}}$ Об отправлении жертвенных даров гипербореями — северными соседями скифов — весьма подробно повествует Геродот (IV, 33), однако и у него о музыкальных инструментах ничего не сказано.

¹⁰⁷ Бог – Аполлон. В сохранившихся фрагментах Алкмана об этом ничего нет.

играть на авлосе Аполлона обучила Афина 108 . В общем, почтенна музыка, ибо она — изобретение богов.

[§15. Возникновение лидийского лада]

И обращались к ней древние — как, впрочем, и ко всем другим занятиям — согласно ее достоинству. Нынче же забыли о ее почтенности и вместо мужественной, любезной богам музыки привносят в театры разбитную и многоречивую. Тем не менее, Платон (в третьей книге "Государства") отвергает такую музыку: он отклоняет лидийский лад как пронзительный, годный лишь для плачей 109. Именно в плачах, по Платону, он и зародился, поскольку Олимп (пишет Аристоксен в первой книге "О музыке") впервые сыграл на авлосе эпикедий, посвященный Пифону 110, в лидийском ладу (хотя есть и те, кто считает создателем данной мелодии Меланиппида 111). Наконец, Пиндар в своих пеанах уверяет, что лидийский лад впервые был представлен на свадьбе Ниобы 112; другие (в частности Дионисий, [по прозвищу] Ямб 113) отдают первенство в использовании этого лада Торебу 114.

 $^{^{108}}$ Коринна из Фив или Танагры, в Беотии — поэтесса ($(\lambda\nu\rho\iota\kappa\dot{\eta})$, чуть ли не пять раз побеждавшая Пиндара (Suid. kappa, 2087). Упомянутый сюжет в сохранившихся фрагментах не встречается, однако он правдоподобен в том смысле, что именно Афина считалась изобретателем авлоса (Apollod. I, 24, 2–3).

 $^{^{109}}$ Имеется в виду место 398с–399с. Следует учесть, что Платон отвергал некоторые лады не вообще, а только их использование для воспитания стражей — воинов идеального государства.

¹¹⁰ Эпикедий («на погребение») — похоронная музыка. Пифон — рожденный Геей-Землей змей, владевший изначально Дельфийским оракулом и вещавший от ее имени («Пифон» букв. — что-то вроде «достоверности»). Впоследствии, когда власть над миром перешла к Олимпийским богам, был убит Аполлоном, который вынужден был пройти сложные и унизительные обряды очищения, что было бы неуместно, если бы речь шла об убийстве какого-то скверного существа.

 $^{^{111}}$ Известно два *Меланиппида*. Первый родился на о. Мелос, жил в конце VI — начале V в. до н. э., создавал дифирамбы, эпические поэмы, эпиграммы, элегии и многое еще (Suid. mu, 455). Второй — его внук, сын Критона. Он тоже писал дифирамбы, и даже внес новшества в их композицию (Suid. mu, 454). Именно этот Меланиппид имеется в виду в данном случае. В §30 он фигурирует в числе новаторов, с которого у Музы лирической поэзии начались все ее беды.

¹¹² Мужем Ниобы (известной своей наследственной дерзостью и высокомерием) стал Амфион, мифический музыкант (коммент. 11), впрочем, игравший на лире, а не на авлосе. Утверждения о том, что лидийский лад впервые был представлен на свадьбе Ниобы, в дошедших до настоящего времени стихах Пиндара обнаружить не удалось, однако он называет «лидийцем» Пелопа, брата Ниобы (О. 1, 23; 9, 8). Царем в лидийском городе Сипил был их отец — Тантал (Apollod. III, 47, 3–5), у которого Амфион, благодаря родству с ним, перенял лидийский лад (Paus. IX, 5, 7, 6–8).

¹¹³ Грамматик III в. до н. э. (Suid. alpha, 3933).

 $^{^{114}}$ *Тореб* (или *Торреб*, греч. То́ррвос, То́ррвос) — один из двух сыновей Атия, брат Лида. От Лида произошли лидийцы, от Тореба — торебы, близкий лидийцам народ (D. H. I, 28, 2, 7–12). Боэций [2, 41] говорит, что Тореб добавил к изобретенному, как считается, Меркурием тетрахорду пятую струну, т. е. расширил тетрахорд до пентахорда.

[§16. Возникновение миксолидийского лада]

Миксолидийский — некоторым образом волнующий, страстный лад, годный для трагедии¹¹⁵. Аристоксен утверждает, что придумала играть помиксолидийски Сафо, а от нее уж научились трагики¹¹⁶. Они взяли этот самый лад и сочетали его с дорийским, выражающим величие и достоинство, тогда как тот — страстность; трагедия представляет собой смесь их обоих. С другой стороны, в работе по истории гармонии [тот же Аристоксен] сообщает, что первооткрывателем миксолидийского лада был авлет Пифоклид¹¹⁷. Впоследствии афинянин Лампрокл¹¹⁸, обратив внимание на то, что миксолидийское разделение находится вовсе не там, где чуть ли не все полагали, а сверху, закрепил за ним структуру от парамесы до гипаты нижних¹¹⁹. А пониженный лидийский лад, противоположный миксолидийскому, но близкий к ионийскому, он приписывает Дамону Афинянину¹²⁰.

[§ 17. Особенность дорийского лада и отношение Платона к ладам] Так как один из этих ладов какой-то жалостливый, другой — изнеженный, Платон, естественно, их отклоняет, предпочитает же дорийский,

 $^{^{115}}$ Согласно Птолемею [6, 231-232], древние музыканты сначала образовали дорийский лад, фригийский и лидийский, чьи звукоряды отстояли друг от друга на тон. Впоследствии к ним добавился четвертый лад, чей звукоряд был выше лидийского уже не на тон, а на лимму (менее половины тона). Из-за такой его близости к лидийскому этот лад и был назван миксолидийским.

 $^{^{116}}$ Сафо (или Сапфо) из г. Митилены на Лесбосе, рубеж VII–VI вв. до н. э. — поэтесса (λυρική). Из ее сочинений было составлено девять книг лирических стихотворений (μελῶν λυρικῶν) — эпиграмм, элегий, ямбов и монодий. Первой стала использовать плектр (Suid. sigma, 107). Свидетельство *Аристоксена* осталось только здесь.

 $^{^{117}}$ Пифоклид с о. Кеос назван Платоном в числе тех, кто, будучи на самом деле мудрецом, музыку использовал «для конспирации» (Prt. 316e). В другом сочинении тот же автор говорит, что Пифоклид обучал Перикла, наряду с Анаксагором (Alc. 1 118c). Что касается миксолидийского лада, его «первооткрывателями» могли считаться не только Пифоклид и Сафо, но и Терпандр, согласно §28.

 $^{^{118}}$ На этого Лампрокла (1-я пол. V в. до н. э.?), по-видимому, ссылается Афиней (XI, 80, 48) как на автора дифирамбов. Авлет Лампрокл, сын (или ученик) Мидона, упоминается в схолиях к Аристофану (Sch. Ar. Nu. 967a, alpha, 3–5; 967b, alpha, 2–5) как сочинитель песни, прославляющей Афину Палладу.

 $^{^{119}}$ От парамесы до гипаты низших образуется 1-й вид октавы (Cleonid. 9, 40–43), на основе которого, по Птолемею [6, 233-234], формируется миксолидийский лад. Сверху — т. е. выше лидийского (коммент. 115).

 $^{^{120}}$ Дамон Афинский — музыкант, философ V в. до н. э. Часто упоминается Платоном как непререкаемый авторитет в музыке (La. 200b4–5; R. 400b1–c4), чья музыкальная и философская «родословная» восходит к Пифоклиду (коммент. 117). Учениками Дамона были Перикл (Pl. Acl. 1, 118c5–6) и Сократ (D. L. II, 29, 1–2). Подборку основных материалов о Дамоне см. в кн.: Фрагменты ранних греческих философов [7, 418–420]. Пониженный лидийский лад (Έπανειμένη Λυδιστί) не упомянут более ни у одного из авторов. По-видимому, его не следует отождествлять с гиполидийским, который приписывался Полимнесту (§29).

подходящий людям воинственным и рассудительным¹²¹. Дело вовсе не в том—я абсолютно уверен! —будто Платон не знал (как пишет Аристоксен во второй книге "О музыке"¹²²), что и в тех есть нечто полезное для правильного государства. Как раз он придавал большое значение музыкальной науке, будучи учеником Драконта Афинского и Мегилла Акрагантского¹²³. Однако поскольку, как мы уже замечали, в дорийском ладу есть немало величия, Платон оценивает его выше. Но, разумеется, он не мог не знать, что есть много дорийских парфениев¹²⁴ у Алкмана, Пиндара, Симонида и Вакхилида, не говоря уже о просодиях и пеанах, а также что плачи в трагедиях¹²⁵ и любовные песни иногда звучат в дорийском ладу. <1137> Ему вполне было достаточно [гимнов] к Аресу и Афине, а также спондеев¹²⁶, ибо они укрепляют душу разумного человека. Так что не заблуждался он насчет лидийского, как, впрочем, и ионийского лада: он прекрасно знал, что они используются в трагедии.

[§ 18. Отношение древних к ладам: проблема пестроты и многострунности]

Кстати сказать, все древние, будучи осведомлены обо всех ладах, применяли лишь некоторые из них. В самом деле, не невежество было для них причиной такой умеренности и немногострунности¹²⁷, не по незнанию последователи Олимпа и Терпандра, приверженцы их направления, устраняли пестроту и многострунность. Свидетельства тому — творения Олимпа, Терпандра и других, подобных им сочинителей: трехструнные, чрезвычайно простые, они намного превосходят пестрые и многострунные, так что никто не может подражать стилю Олимпа. Те же, кто скатывается

¹²¹ Pl. R. 398e-399c.

¹²² Не сохранилась.

 $^{^{123}}$ В анонимных «Пролегоменах к платоновской философии» (2, 28–30) сказано, что в молодости Платон «ходил к музыканту Драконту». Текст в этом месте испорчен, однако дает основание полагать, что вслед за Драконтом упомянут Мегилл. Ср. в русском переводе: «Затем он занимался музыкой с Драконтом из школы Мегилла, ученика Дамона» (Платон [5, 478]).

¹²⁴ Девичьих песен.

 $^{^{125}}$ Имеется в виду комос, «скорбная песнь» — «общий плач хора и со сцены» (Aristot. Po. 1452b24-25. Пер. М. Л. Гаспарова).

 $^{^{126}}$ В §29 упомянут ном Apeca, в §33 — ном Apuhu, и тот и другой — в связи с древним авлетом Олимпом. $Cnon\partial e \ddot{u}$ же — четвертая часть Пифийского авлодического нома (Poll. IV, 84, 1–3). Соответствующая стопа, состоявшая из двух долгих слогов, воспринималась как важная и торжественная: «Спондей называется так потому, что поется при возлияниях» (Arist. Quint. I, 15, 21–22), которые совершались в торжественных случаях (при заключении соглашений, договоров).

¹²⁷ Количество струн фактически означало количество ступеней, доступных музыканту для исполнения одного сочинения без перенастройки инструмента. Большее — превышающее семь — число струн было необходимо для увеличения количества звукорядов (см. далее о «многоладовости»), позволяло переходить из одного в другой (делать метаболы) и разнообразить тем самым музыкальный материал.

к многострунности и, как следствие, — к многоладовости, далеко отстают от него.

[§ 19. Пропуски ступеней в спондеическом и других стилях]

Что древние не из невежества воздерживались от триты в спондеическом стиле, очевидно из ее использования в аккомпанементе: ее просто не брали бы в консонансе с парипатой, если бы не имели о ней понятия¹²⁸. Вместе с тем, ясно, что замечательный характер музыки, возникающий в спондеическом стиле благодаря пропуску триты, как раз и заставлял их слух переводить мелодию [с парамесы] на паранету.

Это относится и к нете: ее тоже использовали в аккомпанементе — диссонантно с паранетой, консонантно с месой 129 . А вот в мелодии 130 , как им казалось, она чужда спондеическому стилю.

Однако таким образом использовались не только эти [звуки, т. е. трита и нета отделенных], но и нета соединенных: в аккомпанементе она диссонировала с паранетой, парамесой и лиханой; в мелодии же брать ее было неловко, учитывая возникавший из-за нее характер музыки 131 . А из фригийской [музыки 132] понятно, что нета соединенных была небезызвестна Олимпу и его последователям, причем ее использовали не только в аккомпанементе, но и в мелодии — в [гимнах] Матери Кибеле, как и в других фригийских [сочинениях].

Также и в отношении тетрахорда низших ясно, что не из невежества его старались избегать в дорийской [музыке]. Ведь к нему тут же обращались в остальных ладах и, стало быть, о нем знали, но устраняли его, ибо оберегали строй музыки в дорийском ладу, почитая его красоту.

$[\S 20.\ O$ тсутствие хроматики у первых трагиков]

Примерно то же и у сочинителей трагедий. Скажем, хроматический род и ... 133 ритм в трагедии не применяются поныне 134 , в отличие от кифародии,

 $^{^{128}}$ Спондеический стиль (о́ отоубе $_{1}$ сму тро́тосу) — использующий спондиасм (коммент. 91, 92 и 93). Пропускавшаяся в мелодии трита отделенных образовывала с парипатой средних квинтовый консонанс.

 $^{^{129}}$ Нета отделенных образует с месой квинту, со спондеической паранетой — интервал в $1^3/_4$ тона.

 $^{^{130}}$ κατὰ τὸ μέλος. Стоит заметить, что термин μέλος в данном случае противопоставлен термину κροῦσις, т. е. мелодия— аккомпанементу, и весьма вероятно, что они образовывали *реальные* созвучия— консонантные либо диссонантные.

 $^{^{131}}$ Нета соединенных (тоном ниже неты отделенных) в аккомпанементе образовывала со спондеической паранетой в мелодии интервал в $^3/_4$ тона, с парамесой — $1^1/_2$ тона, с лиханой средних — $4^1/_2$ тона (см. коммент. 93).

¹³² Т. е. музыки во фригийском ладу. Ср. дальше о «дорийской музыке».

¹³³ Здесь предполагается лакуна.

 $^{^{134}}$ Возможно, что из-за лакуны здесь какое-то недоразумение, поскольку известно, что еще Агафон — афинский трагик V в. до н. э. (в доме которого разворачивается действие «Пира» Платона), младший современник Еврипида — «начал вводить в трагедию хроматический род, когда ставил своих "Мисийцев"» (Plu. 4, 645d10 – e2).

которая, будучи старше на несколько поколений, с самого начала их использовала. Понятно, что хроматика древнее энармоники¹³⁵. О древности следует говорить, разумеется, в смысле нахождения их человеческой природой и их применения: с точки зрения природы самих этих родов один не может быть древнее другого¹³⁶. Так вот, если кто скажет, будто Эсхил или Фриних¹³⁷ по незнанию избегали хроматики, разве не выйдет нелепость? Ведь тогда придется утверждать, что и Панкрат незнаком с хроматическим родом: как правило он от него воздерживался, но кое-где употреблял. Следовательно, воздерживался он не по незнанию, а вполне сознательно: по его же словам, он подражал Пиндарову и Симонидову стилю, да и вообще — архаике, как нынче принято говорить¹³⁸.

[§21. Другие примеры самоограничения у древних авторов]

То же касается Тиртея из Мантинеи, Андрея из Коринфа, Трасилла из Флиунта 139 и большинства других — собственно, всех, кто, как мы знаем, сознательно воздерживался от хроматики, метабол, многострунности, а также <1138> многих популярных ритмов, ладов, оборотов речи, видов мелопеи и [прочих] выразительных приемов. А Телефан Мегарский 140 так выступал против сиринг, что даже запрещал мастерам приделывать их к [своим] авлосам, и более того: отказывался из-за этого от Пифийских состязаний 141 . Вообще же, если делать вывод о невежестве, основываясь на

¹³⁵ См. §11 и коммент. 85.

 $^{^{136}}$ Речь о том, что разного рода закономерности, свойственные музыке, изначально заложены в ее природе. Гармония вообще коренится в разуме (Птолемей [6, 267]), законы которого вечны и неизменны. Они могут быть рано или поздно открыты человеком, но не могут быть выдуманы людьми.

 $^{^{137}}$ Эсхил — великий трагик первой пол. V в. до н. э. Фриних — его старший современник, который, вероятно, тоже претендовал бы на роль «отца трагедии», если бы от его сочинений не осталось всего несколько коротких фрагментов.

 $^{^{138}}$ Панкрат, исходя из сказанного, жил ненамного раньше автора трактата. Это мог быть эпический поэт начала II в. н. э. из Александрии, упомянутый Афинеем как знакомец императора Адриана (XV, 21, 7–17). Известен по немногим фрагментам.

¹³⁹ Все трое — неизвестные лица. *Тиртея из Мантинеи* не следует отождествлять с поэтом VII в. до н. э. Тиртеем — хромым учителем грамматики, прибывшим из Афин в Спарту, чтобы помочь ей овладеть Мессенией (Paus. IV, 15, 6-7).

¹⁴⁰ Известный авлет, современник Демосфена, названный им «одним из лучших людей», с которыми ему довелось общаться (in Midiam 17, 3–4).

 $^{^{141}}$ Сиринги в данном случае — «принадлежность (an attachment) авлоса, позволяющая модифицировать звук» (Greek-English Lexicon [12, σύριγξ]), возможно — «небольшое отверстие недалеко от мундштука, которое оставалось открытым, чтобы облегчить доступ к высоким обертонам» (Greek Musical Writings [10, 108]).

Насчет Пифийских состязаний есть свидетельство Страбона: «Древнейшими в Дельфах были состязания кифародов, певших в честь бога пеан». Позднее «к кифародам добавили авлетов и кифаристов без пения, исполнявших "Пифийский ном"». Сочинение в пяти частях, звучавшее во времена Страбона, т. е. на рубеже новой эры, «принадлежит Тимосфену [III в. до н. э.], который хотел воспеть в нем бой Аполлона со змеем [Пифоном]: а́нкруса—вступление; а́мпейра— начало сражения; катакелеус-

из истории музыкальной теории

неиспользовании, придется в том же обвинить и многих нынешних: школу Дориона — в незнакомстве со стилем Антигенида и наоборот 142 , а кифародов — в незнакомстве со стилем Тимофея, коль скоро они докатились чуть ли не до поделок в духе Полиида 143 .

С другой стороны, если непредвзято, со знанием дела сопоставить тогдашнее [сочинительство] и современное, то и в тогдашнем вполне можно найти разнообразие. Речь идет прежде всего о большем, чем в наше время, богатстве ритмопеи, которое использовали древние. Стало быть, они предпочитали ритмическое разнообразие, хотя больше богатства было и в стилистике аккомпанемента. Нынешние — любители мелодии, тогда как те — скорее, ритма 144 .

Итак, ясно, что древние не по незнанию, а совершенно сознательно воздерживались от прихотливых мелодий. Чему тут удивляться? Ведь и во многих других областях жизни неиспользование не означает незнания, когда что-либо отвергается, будучи в каком-то отношении неподобающим.

[§22. Опытность Платона в гармонии (его знание пропорций)]

Итак, мы доказали, что Платон не по незнанию, не вследствие неискушенности отверг всё прочее¹⁴⁵, а по причине негодности для такого именно государства. Теперь покажем, что он был весьма сведущ в гармонии. Вот как он продемонстрировал основательность своих музыкально-теоретических знаний в "Психагонии" (в "Тимее")¹⁴⁶: "Вслед за тем [демиург] стал заполнять двойные и тройные промежутки, отнимая от [предварительно изготовленной смеси] части и помещая их внутрь [упомянутых] промежутков,

мос — сама битва; ямбы и дактили — воспевание победы этими метрами, причем дактили подходят для гимнов, а ямбы годятся для порицаний; сиринги же — гибель чудовища, так как они подражали его предсмертному шипению» (IX, 3, 10, 1–20). Отсюда можно заключить что без сиринг на конкурсе в Дельфах делать было нечего.

 $^{^{142}}$ Дори́он — авлет, игравший на пирах у Филиппа Македонского (Theopomp. ap. Ath. X, 46, 11–15). Антигенид же как-то исполнял «Колесничный» ном сыну Филиппа, Александру, и так его воодушевил, что тот схватился за оружие (Plu. 2.2, 135а1–4). Эти музыканты «нынешние», разумеется, не для автора трактата, а, видимо, для Аристоксена, на которого он сослался в §17.

 $^{^{143}}$ Полиид — автор дифирамбов, современник Тимофея (рубеж V–IV вв. до н. э.). Афиней передает, что кифарист Стратоник, услышав, как Полиид похваляется тем, что его ученик, Фило́т, одержал победу над Тимофеем, сказал: «Неужели тебе не известно, что Филот выпускает постановления, а Тимофей — законы [букв. "номы"]?» (VIII, 45, 18–21). «Постановления» (ψ ηφίσματα), выражающие мнение большинства, поскольку они принимаются в результате голосования (ψ ηφος — счетный камешек), противопоставлены здесь разумным «законам» («номам»). Из этого можно заключить, что сочинения Полиида и его школы тяготели к популярной музыке и не очень высоко ценились профессионалами.

 $^{^{144}}$ φιλομελεῖς/φιλόρρυθμοι. Понятно, что в «мелодии» подразумевается прежде всего ее звуковысотный аспект.

¹⁴⁵ Кроме дорийского и фригийского ладов.

 $^{^{146}}$ «Психагония» — раздел диалога «Тимей» Платона (34b–37c), где реконструируется процесс творения демиургом мировой души.

так что в каждом из них оказалось по два средних"¹⁴⁷. Этот зачин, как мы сейчас покажем, непосредственно связан с опытностью в гармонии.

Есть три первичных средних, от которых происходят все остальные: арифметическое, гармоническое, геометрическое¹⁴⁸. [Первое] из них и превышает [меньший член], и превышается [бо́льшим] на равное число, [третье] — на равное отношение, [второе же] — ни на [равное] отношение, ни на [равное] число. Так вот, желая продемонстрировать, что душа есть гармония четырех элементов, а гармония — причина согласия друг с другом различных [элементов], Платон объявил о двух психических средних в каждом промежутке, находящихся в музыкальном отношении¹⁴⁹.

В самом деле, октавный консонанс в музыке имеет два средних интервала. Покажем их пропорцию. Октава оказывается в двукратном отношении. В числовом выражении двукратное отношение создадут, например, шесть и двенадцать. Именно такой интервал имеется от гипаты средних до неты отделенных¹⁵⁰. Если представить себе, что шесть и двенадцать — границы, то гипата средних получит число шесть, а нета отделенных — двенадцать. Осталось взять для этих чисел средние, с которыми крайние окажутся одно — в сверхтретном, другое — в полуторном отношении. <1139> Таковы восемь и девять: к шести восемь — в сверхтретном, девять — в полуторном отношении. Другая же граница, двенадцать, к девяти — в сверхтретном отношении, к восьми — в полуторном. Итак, поскольку эти числа находятся между шестью и двенадцатью, а интервал октавы состоит из кварты и квинты, понятно, что у месы будет число восемь, а у парамесы – девять. Затем, у гипаты [средних] к месе будет такое же отношение, как и у парамесы к нете отделенных, поскольку и от гипаты средних до месы, и от парамесы до неты отделенных – кварта. Очевидно, что и от гипаты средних до неты отделенных — октава. Та же пропорция имеется и в числах: девять относятся к двенадцати так же, как и шесть — к восьми, поскольку и у восьми к шести, и у двенадцати к девяти — сверхтретное отношение, а у девяти к шести и двенадцати к восьми – полуторное. Сказанного вполне достаточно для

¹⁴⁷ Тіт. 36а. Это же место рассмотрено у Никомаха (Harm. 8).

¹⁴⁸ Шесть видов «средних» перечислено у Теона Смирнского (113, 9-116, 7).

 $^{^{149}}$ Чтобы скрепить элементы (огонь, воздух, воду и землю), душа заполняет собой промежутки между ними. В этом смысле говорится о «психических средних». Под «музыкальным отношением», судя по следующему абзацу, понимается числовая конструкция 6:8:9:12, где 6:8:12 представляет собой гармоническую пропорцию, а 6:9:12— арифметическую.

того, чтобы показать, насколько сведущ был в математических науках Π латон и как серьезно он к ним подходил¹⁵¹.

[§23. Аристотель о числовых основах музыкальной гармонии]

О том, что гармония есть нечто божественное, важное и значительное, Аристотель, ученик Платона, говорит буквально так: "Гармония — Урания 152 , природа ее божественна, прекрасна и чудна. Будучи с самого начала четырехчастной, она имеет два средних члена: арифметический и гармонический 153 , а в ее частях, величинах и избытках наличествует числовая правильность и равномерность, так как мелодии организуются в двух тетрахордах". Это — Аристотель 154 .

"Тело" гармонии¹⁵⁵, он полагает, состоит из неодинаковых, однако согласующихся друг с другом частей, как и ее средние согласуются в числовом отношении. В самом деле, нета [отделенных], сочетающаяся с гипатой [средних] в двукратном отношении, образует октавный консонанс. Как уже было сказано, нета содержит двенадцать единиц, гипата — шесть; парамеса же, образующая с гипатой консонанс в полуторном отношении, содержит девять единиц, тогда как в месе мы их насчитали восемь. И вот выходит, что благодаря этим [числам] создаются главные музыкальные интервалы: кварта — в сверхтретном отношении, квинта — в полуторном, октава же — в двукратном. Не потерялось и сверхосминное отношение: оно принадлежит тону.

Кроме того, получается, что части гармонии 156 , а также средние, и превышают друг друга, и превышаются на одни и те же избытки в арифметической и геометрической 157 пропорциях. Аристотель демонстрирует эти пропорции таким образом: нета [12] превышает месу [8] на свою треть и аналогичным образом парамеса [9] — гипату [6]. В результате возникают одни и те же избытки соотнесенных членов [4 в первом случае и 3 — во втором], которые и превышают [друг друга], и превышаются на одну и ту

 $^{^{151}}$ Тем не менее, у Платона в указанном месте из «Тимея» говорится о заполнении отношений 4:3 отношениями 9:8 и 256:243, т. е. о создании диатонического звукоряда в пифагоровом строе. Здесь же идет речь только о консонансах и тоне как разнице квинты и кварты. В этом смысле §22 не может считаться комментарием к Платону.

 $^{^{152}}$ Под «гармонией» здесь и в следующем параграфе понимается октава согласно пифагорейскому словоупотреблению (Nikom. 9; Proph. in Harm. 96, 22–23). «Урания» — небесная.

¹⁵³ См. коммент. 149.

 $^{^{154}}$ Фрагмент из несохранившегося — по-видимому, раннего — сочинения Аристотеля, когда он находился под влиянием Платона и пифагорейцев. В списке сочинений Аристотеля, составленном Диогеном Лаэртским, фигурируют две книги с одинаковым названием «О музыке», однако неизвестно, когда они были написаны.

 $^{^{155}}$ Имеется в виду собственно *октавная система* (звукоряд), состоящая из двух тетрахордов, разделенных тоном.

¹⁵⁶ Крайние звуки октавы.

 $^{^{157}}$ С учетом последующего разъяснения здесь надо читать не «геометрической», а «гармонической».

же часть [на треть]. Стало быть, крайние [звуки] и превышают месу с парамесой, и превышаются [ими] на одни и те же отношения: сверхтретное и полуторное 158. Это и есть гармонический избыток. Вместе с тем, интервалы неты / [пара]месы и, точно так же, парамесы / гипаты обнаруживают равномерные избытки в арифметическом отношении. При этом парамеса превышает месу на сверхосминное отношение, избыток неты по сравнению с гипатой — двукратный, парамесы — полуторный, а месы — сверхтретный. Таковы части гармонии и присущие ей величины, согласно Аристотелю.

[§24. Гармония как сочетание предела и беспредельного]

Ее образуют, естественнейшим образом, беспредельная, определяющая и четно-нечетная природы — как саму гармонию, так и все ее части. В целом она четна, поскольку четырехчленна, в отличие от ее частей и их отношений, которые бывают и четными, и нечетными, и четно-нечетными. <1140> Так, нета, состоящая из двенадцати единиц, четна, парамеса из девяти единиц — нечетна, меса из восьми единиц — четна, гипата из шести единиц — четно-нечетна 159 . Будучи таковой к себе, а части ее — друг к другу, с их избытками и отношениями, она создает согласие и с собой в целом, и со своими частями 160 .

[§25. ВОСПРИЯТИЕ ГАРМОНИИ ЗРЕНИЕМ И СЛУХОМ, КОТОРЫЕ БЛИЖЕ ВСЕГО К РАЗУМУ]

Благодаря гармонии возникают в телах и органы восприятия — зрение и слух. Данные свыше, от бога, они доставляют людям ощущения, гармонию же обнаруживают через посредство звука и света. За теми следуют другие органы восприятия¹⁶¹. Как таковые они тоже возникают благодаря гармонии: ведь и они достигают всего не без участия гармонии. Конечно, они уступают тем, но и не вовсе им чужды. Однако те органы восприятия,

¹⁵⁸ Проще (но длиннее) говоря: нета отделенных {12} превышает парамесу {9} (а парамеса, соответственно, превышается нетой отделенных), будучи с ней в сверхтретном отношении; меса {8} превышает гипату средних {6} (а гипата средних превышается месой), будучи с ней в том же сверхтретном отношении. Нета отделенных {12} превышает месу {8} (а меса, соответственно, превышается нетой отделенных), будучи с ней в полуторном отношении; парамеса {9} превышает гипату средних {6} (а гипата средних превышается парамесой), будучи с ней в том же полуторном отношении.

 $^{^{159}}$ Поскольку гипата, состоящая из шести единиц, представляет собой удвоение нечетного числа (3×2), в ней есть и четное, и нечетное. Природа четного, имеющая начало в двоице, «беспредельна»; природа нечетного, имеющая начало в единице, — «определяющая».

 $^{^{160}}$ Имеются в виду отношения 12:12, 12:9, 12:8, 12:6, 9:8, 9:6, 6:8, первое из которых («гармонии к самой себе») не образует интервала, а остальные образуют интервалы консонансов (в пределах октавы) и тона.

¹⁶¹ Обоняние, вкус и осязание.

зарождающиеся в телах благодаря божественному присутствию, прекрасны и сильны своей разумностью 162 .

[§26. Музыка в военном деле и на состязаниях]

Отсюда ясно, что в древности эллинам было совершенно естественно заботиться всего более о музыкальном воспитании. Они считали, что души молодых людей надо формировать посредством музыки, дабы вести их к благонравию. Ведь музыка представлялась полезной при всех обстоятельствах, во всяком достойном деле, прежде всего — в условиях войны. Одни здесь применяли авлосы, как лакедемоняне, у которых звучала так называемая "Песня Кастора", когда они строем шли в атаку на неприятеля 163 . Другие обращались с той же целью к лире; как говорят, критяне этим часто пользовались, вступая в сражение 164 . Некоторые и в наши дни продолжают пользоваться сальпингами 165 .

Аргивяне при борьбе на своих так называемых Сфенийских играх прибегали к авлосам. Поначалу это состязание будто бы проводилось в память о Данае, впоследствии же было посвящено Зевсу Сфению¹⁶⁶. Впрочем, даже сейчас выступления пятиборцев, по обычаю, сопровождаются игрой на авлосе¹⁶⁷. Конечно, тут не звучит ничего особенно выдающегося или древне-

 $^{^{162}}$ Ср. у Птолемея [6, 268]: «Сила разума использует, вроде как слуг, наивысшие и самые замечательные из чувств — зрение и слух, более других устремленные к разуму: ведь только для них мерило того, что им подлежит, — не столько удовольствие, сколько прекрасное».

 $^{^{163}}$ Ка́стор — древний герой, брат Полидевка (их звали Диоскурами, «чадами Зевса») и Елены Прекрасной. Поскольку «Кастор», собственно, означает «бобр», Каюто́рєю µє́ 1 Ко 1 — «Песнь бобра» (Suid. карра, 465). О том, как она звучала, пишет Плутарх: «Когда фаланга спартанцев была уже построена, а враги были близко, царь приносил в жертву козу, всем приказывал увенчиваться венками, а авлетам велел исполнять "Песню Кастора", сам же запевал боевой пеан, так что зрелище получалось величественное и, одновременно, устрашающее: спартанцы наступали в ритм, задаваемый авлосом, не делая разрывов в фаланге; в душах их не было волнения; спокойно и с радостью, ведо́мые напевом, они встречали опасность» (Lyc. 22, 2–3).

 $^{^{164}}$ По словам историка Эфора Кимского, на которого ссылается Страбон, «в определенные дни отряды [критских юношей] ритмично сходятся друг с другом для боя под авлос и лиру, как это принято на войне, причем дерутся и руками, и медным оружием» (Ephor. ap. Str. X, 4, 20, 22–26).

¹⁶⁵ Боевыми трубами для подачи сигналов, о чем есть множество сообщений у античных историков (Ксенофонта, Диодора Сицилийского, Плутарха и др.).

¹⁶⁶ Данай — легендарный царь Аргоса, отец пятидесяти дочерей-данаид, учредивший гимнастические состязания в Аргосе (Apollod. II, 13–22). О Сфенейских играх, посвященных Зевсу Сфению (букв. «Могучему»), известно из других источников лишь то, что они, действительно, были (Hsch. sigma, 547), однако из контекста ясно, что авлеты на них не соревновались, к авлосу же прибегали для сопровождения поединков.

 $^{^{167}}$ Речь идет о пентатлоне (античном пятиборье), включавшем в себя прыжки в длину, метание диска, копья, бег и борьбу (Sch. Pi. I. 1, 35b). Согласно преданию, изложенному у Павсания (V, 7, 10), учредил Олимпийские игры (частью которых был пентатлон) Зевс, одолев Крона; победителем же был Аполлон: «Из-за этого, как говорят, для прыжков в длину у пятиборцев была введена "Пифийская авлема", так как

го, что привело бы в восхищение людей в те отдаленные времена, вроде сочинения Гиера́ка для упомянутого состязания под названием "Эндрома́" 168 , и тем не менее — пусть слабое и ничем не примечательное, но все же звучит.

[§27. Вытеснение культовой музыки театральной]

Что касается еще большей древности, эллины тогда, как полагают, не были знакомы с театральной музой: всё [музыкальное] искусство направлялось у них на почитание богов и воспитание юношества. Да и не было еще в то время никаких театров, а музыка существовала в храмах для почитания богов и восхваления достойных мужей. Вполне естественно, что позднее слово "театр" (τὸ θέατρον) — как и гораздо раньше "созерцание" (τὸ θεωρεῖν) — было произведено от "бога" (ἀπὸ τοῦ θεοῦ) 169. Однако в наш век развал достиг таких масштабов, что о ее воспитательной роли никто не помнит и не заботится; зато каждый, кто имеет хоть какое-то отношение к музыке, перебегает к театральной музе.

[§28. Новации у древних (Терпандр, Архилох)]

Возможно, кто-то скажет: "Так что же, уважаемый, ужели не было у древних никаких новаций и изобретений?" Отвечу так: конечно, были, но лишь достойные и пристойные. Те, кто занимаются исследованием таких вещей, приписывают Терпандру дорийскую нету, которая до него не использовалась в мелодиях 170 , и весь миксолидийский лад 171 , а также ортическую мелодику с ортическими и помеченными хореическими стопами 172 .

она посвящена Аполлону». Отсюда видно, что игрой на авлосе — это и есть «авлема» — сопровождались только соревнования по прыжкам в длину (возможно, как не самые зрелищные).

 $^{^{168}}$ Ένδρομή, букв.: «во время бега», по смыслу— «в ходе соревнования», «при состязании». Это сочинение Ф. Лассер [18, 170] отождествляет с «Номом Гиерака», упомянутым Эпикратом, комиком IV в. до н. э. (Ерісг. ар. Ath. XIII, 26, 6). Гиерак — древний авлет, «скончавшийся молодым» ученик Олимпа (коммент. 39), ученика Марсия, т. е. лицо мифологическое (Poll. IV, 79, 1–3). У Поллукса также назван «Ном Гиерака», наряду с номами Марсия, Олимпа, Сакада и Клонаса.

 $^{^{169}}$ На самом деле оба восходят к θ $\acute{\epsilon}$ α («смотрение»).

 $^{^{170}}$ О $Tepnah\partial pe$ см. коммент. 21, по поводу ∂ орийской неты — §19, где указано, что «древние» не использовали нету отделенных в мелодии, а только в аккомпанементе.

 $^{^{171}}$ В §16 первенство в использовании миксолидийского лада отдано (со ссылкой на утраченный текст Аристоксена) Сафо, у которой впоследствии его переняли трагики, и авлету Пифоклиду. В §37 говорится, что жители Аргоса будто бы даже наказали того, кто ввел такое новшество — миксолидийский лад. Впрочем, возможно, что речь идет о том, кто ввел миксолидийский лад y μux , а не вообще.

 $^{^{172}}$ Согласно Аристиду Квинтилиану (I, 16, 3–6), ортическая стопа состоит из четырехморного арсиса и восьмиморного тесиса: $\bigcirc \bigcirc \bigcirc \bigcirc \bigcirc ----$, стопа помеченного хорея (трох α îо α 5 опрахито α 6) — из восьмиморного тесиса и четырехморного арсиса: $----\bigcirc \bigcirc \bigcirc \bigcirc \bigcirc$ 7 Тот же автор в другом месте (II, 15, 29–33) уточняет, что «простые размеры с двукратным соотношением — ямб и хорей — создают ощущение быстроты, будучи "горячими" и танцевальными, тогда как ортий и помеченный [хорей] из-за избытка продолжительных звучаний придают достоинство»; «ортий [букв. "прямолинейный", "прямой"]

из истории музыкальной теории

K этому можно добавить, со ссылкой на Пиндара, что Терпандр был изобретателем сколиев 173 .

Также и Архилох ввел в ритмопею триметры, соединение неоднородных стоп, придумал <1141> мелодекламацию и соответствующий аккомпанемент Еще ему приписывают эподы, тетраметры, кретик, просодиак, расширение героического [стиха] 175. Некоторые добавляют элегический дистих 176, другие — соединение ямбического стиха с пеоном эпибатом и расширенного героического — с просодиаком и кретиком 177. Еще утверждают,

называется так из-за величавости жеста и шага, "помеченный" же потому, что он медленный и использует специальные временные пометы для распознавания удвоенных тесисов» (I, I6, 29–32).

 173 Сколии (τὰ σκολιὰ μέλη) — застольные песни, исполнявшиеся в произвольном порядке (σκολιός — «извилистый», «запутанный») умелыми певцами (Ath. XV, 49, 1–22). Сочинение Пиндара, на которое сослался автор, неизвестно, хотя Терпандр по крайней мере один раз упоминается у Пиндара (см. коммент. 21).

 174 Об 4 Архилохе см. коммент. 35. Считался, наряду с Симонидом, изобретателем 4 имбического 4 (шестистопного ямба) — одного из главных размеров квантитативной метрики (Die Schule des Aristoteles [13, 4 5 92). Что может пониматься под «соединением разнородных стоп», разъясняется у М. Л. Гаспарова: «Строение ямбического триметра было диподическое: три диподии по две стопы ямба, в каждой диподии первый ямб может заменяться спондеем, а второй не может. Таким образом, получается последовательность слогов 4 —, повторяющаяся 4 раза: именно поэтому стих измеряется 4 диподиями, а не 4 стопами — диподии в нем однородны, а стопы неоднородны» [4 5 6

 176 τὸ ἐλεγεῖον (коммент. 22). Тем не менее, в §3 сказано, что элегии сочинял еще Клонас, который был старше Архилоха (§5).

 177 Пеон эпибат, согласно Аристиду Квинтилиану (I, 16, 37–39), имеет стопу из пяти долгих слогов: одного тесиса, одного арсиса, двух тесисов и одного арсиса ($\dot{-}-\dot{-}\dot{-}-$). Поскольку в § 10 сказано, что Архилох никакие пеоны (метры с полуторным соотношением долей) не использовал, есть предположение (Weil, Reinach [20, 109-110]), что речь идет о дактилическом пентаметре $\dot{-}\odot\dot{-}\odot\dot{-}$, который, как и описанный Аристидом пеон эпибат, насчитывает десять мор и который Архилох очень часто использует в сочетании с ямбическими строками. *Кретик* — в аристоксеновском смысле (коммент. 175).

что это Архилох придумал то читать ямбические стихи с аккомпанементом, то петь. Затем это переняли трагики, а Крекс ввел в дифирамб 178 . Предполагают, что им создан аккомпанемент, сопровождающий пение, тогда как раньше аккомпанировали только в унисон 179 .

[§29. Новации у древних (Полимнест, Олимп, λ ас)]

Полимнесту приписывают девятый лад — гиполидийский, как его сейчас называют 180 , а также значительное расширение эклисы и экболы́ 181 . Далее, именно тот Олимп, с которым связывают появление номов и самой эллинской музы, говорят, создал энармонический род 182 , а из ритмов — просодиак, в котором выдержан ном Ареса 183 , и трибрахий, повсеместно присутствующий в [гимнах] Матери Кибеле 184 . Некоторые полагают, что Олимп придумал и бакхий 185 . Любая из древних мелодий покажет, что все это — правда.

 $^{^{178}}$ В §12 *Крекс* назван вместе с главными новаторами в музыкально-поэтическом искусстве, жившими на пороге эпохи эллинизма: Филоксеном и Тимофеем (коммент. 99).

 $^{^{179}}$ Французские комментаторы (Weil, Reinach [20, 111], Lasserre [18, 144]) обращают внимание на то, что «аккомпанемент, сопровождающий пение» — $\dot{\eta}$ кро \dot{v} о \dot{v} \dot

 $^{^{180}}$ О Полимнесте см. коммент. 23. Гиполидийский лад — девятый по аристоксеновой классификации ладов, включающей тринадцать звукорядов, расположенных по полутонам (см.: Cleonid. 12, 17–32).

¹⁸¹ Согласно Аристиду Квинтилиану (I, 11, 94–100), э́клиса (букв. «освобождение», «ослабление») — несложенный нисходящий интервал в три четверти тона, экбола́ (букв. «выброс», «выбрасывание») — несложенный восходящий интервал в пять четвертей тона. Под «расширением» эклисы и экболы, видимо, понимается их увеличение до указанных размеров.

 $^{^{182}}$ Об Олимпе см. коммент. 39, о создании им энармонического рода — § 11 и коммент. 85.

 $^{^{183}}$ Ном (гимн) Ареса упоминался в § 17 в связи с дорийским ладом, просодиак — в § 28 (коммент. 175). Там его «изобретение» приписывалось Архилоху. По поводу нома Ареса и просодиака, который также назывался «эноплием» (коммент. 175), см. в «Анабасисе» Ксенофонта (VI, 1, 11), где осталось краткое описание подобного действа: «Затем выступили мантинейцы и некоторые другие аркадцы, которые шли, прекрасно вооруженные, в ритме эноплия, играя на авлосах; они пели пеан и плясали, как на просодиях в честь богов».

 $^{^{184}}$ *Трибрахий* (хорєїоς, букв. «танцевальный») — размер со стопой из трех кратких долей (Arist. Quint. I, 22, 7). Собственно, трибрахий — тот же хорей (- $^{\cup}$), в котором долгое время разделено на два кратких.

 $^{^{185}}$ Бакхий («вакхический размер»), согласно Бакхию (101)—чье имя к размеру не имеет непосредственного отношения, а к Вакху, видимо, имеет, — складывается из пиррихия и спондея: $\circ\circ$ —. Согласно Аристиду Квинтилиану (I, 16, 6–8), один бакхий состоит из ямбической стопы и хореической: $\circ\circ$ —, а другой, наоборот, — из хореиче-

А Λ ас Гермионский — благодаря тому, что перенес в мелодику дифирамбов [эти?] ритмы, и еще тому, что, воспользовавшись многоголосностью авлосов, стал применять больше разнообразных звуков 186 — способствовал перемене в существовавшей прежде музыке.

[§30. Разрушительные новации более позднего времени (рубеж V–IV вв. до н. э.)]

Аналогичным образом Меланиппид, сочинитель более позднего времени, не оставался в пределах существовавшей до него музыки¹⁸⁷. То же и Филоксен, и Тимофей. Последний, в частности, распространил лиру, которая прежде (со времен Терпандра из Антиссы) была семизвучной, на большее количество звуков¹⁸⁸. Также и авлетика, бывшая достаточно простой, стала более разнообразной музыкой. Раньше — вплоть до Меланиппида, автора дифирамбов — авлеты заимствовали мифы у поэтов; при этом первенствовала, конечно, поэзия, тогда как авлеты прислушивались к постановщикам¹⁸⁹. Впоследствии это было нарушено¹⁹⁰, так что комик Ферекрат даже вывел Музыку в виде совершенно обезображенной женщины¹⁹¹. Там у него

ской и ямбической («хориямб»): $- \cup \cup -$. Общим для всех этих различных стоп является равное количество кратких и долгих долей — по две — при полуторном отношении занимаемого теми и другими времени.

 $^{^{186}}$ Обратим внимание на то, что здесь мелькнуло слово «полифония», хотя и не в привычном для нас значении: речь идет об *обилии звуков* у авлоса (его «многогласности»), принадлежащих, очевидно, не к одному ладовому звукоряду, а к звукорядам сразу нескольких ладов. На это указывает характеристика звуков как «разнообразных» (букв. «разбросанных», «раскиданных»), т. е. «неоднородных», «неродственных», «далеких», а не просто «различающихся по высоте». «Стал применять больше разнообразных звуков» означает в таком случае «стал создавать сочинения с ладовыми метаболами». О *Ласе из Гермионы* (Ахайя), сыне Харбина, также известно, что им была написана первая книга о музыке (Suid. lambda, 139), которая, однако, не сохранилась. В том же источнике указано, что он ввел «состязания в дифирамбах», т. е. дифирамбических хоров. Климент Александрийский вообще утверждает, что он «придумал дифирамбы» (Strom. I, 16, 78, 5, 3). Подробнее о Λ асе см.: Аристоксен [1, коммент. к I^{15}].

¹⁸⁷ См. коммент. 111.

¹⁸⁸ См. §18, а также коммент. 34.

 $^{^{189}}$ ὁ διδάσκαλος, букв. «учитель», в данном случае — руководитель дифирамбического и (позднее) драматического хора, готовивший его к музыкально-танцевальным представлениям. Дида́скалами были все известные авторы древнегреческих сценических произведений. Ср. у Аристофана (Av. 912–913): «Все мы, дидаскалы, — "слуги проворные" муз, по выражению Гомера».

¹⁹⁰ Ср. у Афинея (XIV, 8, 1–5): «Когда наемные авлеты и хоревты заполонили собой орхестры, некоторые стали досадовать на то, что не авлеты подыгрывали хорам, как всегда было принято, а, наоборот, хоры подпевали авлетам».

 $^{^{191}}$ Ферекрат — афинский комедиограф 2-й пол. V в. до н. э., старший современник Аристофана, упомянутый в «Лисистрате» (158). У Никомаха (Ехс. 4) имеется ссылка на его (или приписывавшуюся ему) комедию «Хирон», в которой порицается «легкомысленное отношение к мелодиям». На этом основании к ней относят и данный фрагмент (Lasserre [18, 172]).

Справедливость обращается к ней с вопросом, что за причина ее увечий. Поэзия 192 говорит:

— Скажу легко! Тебе услышать будет в радость, а моей душе — отдохновение.

Начало моим бедам положил Меланиппид: Он — первый, кто, обняв, меня расслабил¹⁹³ И изнежил, дав двенадцать струн. Но все ж он был еще приличный муж, Как вижу я сейчас средь этих зол.

Кинесий — будь неладен! — афинянин¹⁹⁴, С его сумбуром поворотов в строфах¹⁹⁵, Испортил меня так, что в дифирамбах Все стало как в щитах¹⁹⁶, Где левое — как будто правое. Но все равно, его еще могла стерпеть.

Фринид, введя особый пируэт, Склоняя и вертя туда-сюда, меня всю измотал, На пяти струнах получив двенадцать гамм! 197

¹⁹² Иногда исправляют на «Музыку» (Fragmenta comicorum Graecorum [11, 327]).

 $^{^{193}}$ В качестве термина ἀνῆκε может означать «понизил некоторые ступени» (от ἀνίημι — «ослаблять», напр. струну). В случае понижения ступеней из диатоники могла возникать хроматика, а то и энармоника — более поздние тетрахордные роды, согласно Аристоксену (коммент. 85).

 $^{^{194}}$ Кинесий — дифирамбический поэт, неоднократно упомянутый Аристофаном (Ra. 153, Ec. 330), так что он жил не позднее начала IV в. до н. э. В «Горгии» Платона (501e9–a3) он фигурирует как сочинитель, заботящийся не о том, чтобы создать нечто такое, от чего люди станут лучше, а о том, чтобы понравиться зрительским массам.

 $^{^{195}}$ Букв. «делая выходящие за рамки гармонии повороты в строфах». Что это за «повороты» (каµπαί), неизвестно. Возможно, имеются в виду «повороты» в смысле «загибы», «выверты», «завороты»; ср. у Аристофана (Nu. 969–972): «Если бы кто-то из [древних] дошел до того, чтобы делать такие выверты (ка́µψειέν τινα каµπήν), как у нынешних, вроде таких закрученных (δυσκολοκάµπτους), как у Фринида, его бы поколотили за то, что он убивает Муз». В другом месте тех же «Облаков» есть выражение «песнезакрутчики (ἀσµατοκάµπται) хороводов». Схолиаст говорит, что имеются в виду авторы дифирамбов (как вышеупомянутый Кинесий), потому что «поворотами» (каµπа́с) они называли круговращения (Sch. Ar. Nu. 333e, 1–2). В таком случае «выходящие за рамки гармонии повороты в строфах» следует понимать просто как «замысловатые, трудно воспринимаемые строфы».

¹⁹⁶ Отполированных как зеркало.

 $^{^{197}}$ О *Фриниде* см. коммент. 49. *Пируэт*, или *выкрутас* (στρόβιλος, от στροβέω — «кружить», «вращать») предположительно означает технику перестройки кифары посредством колков (Lasserre [18, *173*]). В таком случае понятно, на что намекает комедиограф Ферекрат, говоря «склоняя и вертя туда-сюда меня всю измотал», а также то, что на небольшом количестве струн, подтягивая и ослабляя их, можно получить довольно много ладовых звукорядов («на пяти струнах получив двенадцать гамм»). Тем не менее число «пять» представляется комментаторам ошибочным. А. Вейль и Т. Рейнах [20, *123*]

из истории музыкальной теории

Но, тем не менее, и он все еще был приличный муж: Коль напортачит что, потом поправится.

Однако Тимофей¹⁹⁸, любезная,

Сгубил меня и изничтожил наихудшим образом.

- Что за Тимофей такой?
- Да есть один милетец рыжий,

<1142> Который превзошел всех тех — столько принес мне бед

Своими жуткими фиоритурами 199.

А встретивши меня одну²⁰⁰,

Разоблачит и тут же снова облачит в двенадцать струн²⁰¹.

А комик Аристофан, поминая Филоксена, утверждает, что он ввел [та-кие] мелодии в круговые хоры²⁰². Музыка [у него] говорит так²⁰³:

- [Внедрив в меня] нескладность высших 204 ,

Эти противные свистульки,

Руладами²⁰⁵ меня набил, словно капусту!

Ну и другие сочинители комедий выставляли напоказ причуды тех, что позже разрушали музыку.

[§31. Значение музыкального воспитания для существования самой музыки]

Аристоксен показал, что исправление либо разрушение [музыки] зависят от воспитания и обучения. В частности, он повествует о том, как одному

заменяют «пять» на «одиннадцать», хотя более реальным числом представляется «девять», поскольку спартанцы срезали Фриниду две струны, а не четыре (коммент. 49). Ф. Лассер [18, 145] переводит «на пентахордах», имея в виду два пентахорда с одним общим звуком и, таким образом, девять струн.

¹⁹⁸ О Тимофее см. коммент. 34.

 $^{^{199}}$ ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς, где μυρμηκιαί значит буквально «муравьиные тропы». Таким образом, исполняя «жуткие фиоритуры», Тимофей вел Музу «страшными муравьиными тропами». См. далее по тексту о ее «разоблачении».

²⁰⁰ Речь идет о чисто инструментальной музыке.

²⁰¹ У Никомаха (Ехс. 4) сказано, что Тимофей Милетский «добавил одиннадцатую струну». То же у Боэция [2, 7] и в словаре Суда (Suid. tau, 620).

²⁰² Круговые хоры представляли (пели и танцевали в образе сатиров) дифирамб. Это место считается испорченным. О *Филоксене* см. коммент. 101. В сохранившихся сочинениях Аристофана такого фрагмента нет, хотя Филоксен был, разумеется, ему известен: в комедии «Плутос» (290 и далее) пародируется его дифирамб «Киклоп».

 $^{^{203}}$ Можно согласился с предположением большинства ученых (Weil, Reinach [20, 124-127]; Томасов [25, 69]; Barker [16, 237, fn. 204]) о том, что следующий небольшой фрагмент является окончанием речи Поэзии (из комедии Ферекрата). В таком случае сообщение об Аристофане должно идти сразу после него.

 $^{^{204}}$ Намек на звуки $mempaxop\partial a$ высших — верхнего тетрахорда полной системы, — которые охарактеризованы букв. как «находящиеся вне гармонии» (ἐξαρμόνιοι).

²⁰⁵ Букв. «изгибами» (каµπаі́). Об этом выражении см. коммент. 195.

из его современников, фиванцу Телесию²⁰⁶, довелось в юности воспитываться на прекрасной музыке и усвоить сочинения самых знаменитых авторов, хорошо писавших для струнных инструментов, в том числе Пиндара, Дионисия Фиванского, Лампра, Пратина и других²⁰⁷. Телесий замечательно играл на авлосе и здорово поднаторел в других разделах музыкального образования. Но вот миновали его молодые годы, и им с такой силой овладело обманчивое увлечение затейливой театральной музыкой, что он, презрев прекрасные образцы, на которых вырос, стал разучивать сочинения Филоксена и Тимофея, да еще самые вычурные и новомодные. Когда же он взялся за сочинительство и стал пробовать свои силы в обоих стилях — пиндаровом и филоксеновом, в филоксеновом не мог добиться успеха. Причиной было прекрасное воспитание, полученное им в детстве²⁰⁸.

[§32. О некоторых принципах музыкального воспитания]

Так что, если кто хочет правильно, разумно относиться к музыке, пусть подражает древним образцам, а также дополнит ее другими знаниями. Пусть не забудет, в частности, о философии, поскольку именно она может судить о надлежащей мере в музыке и ее пользе. Существуют три части, на которые делится, в самом общем плане, вся музыка: диатоника, хроматика, энармоника. Стало быть, тому, кто занимается музыкой, надо уметь использовать их в [новых] сочинениях, а также при интерпретации уже имеющихся. Прежде всего нужно уяснить, что обучение музыке есть приобретение навыка без того, чтобы обучающийся задумывался, для чего ему нужно то или иное умение. Далее, нужно понять, что музыкальное воспитание и обучение отнюдь не требуют последовательного обращения к любым стилям. Ведь многие без разбора разучивают то, что нравится учителю или ученику. Те же, кто поумнее, случайного избегают – как спартанцы в древности, мантинейцы или пелленцы²⁰⁹, которые предпочитали один стиль, либо очень немногие, подходящие, по их мнению, для улучшения нравов. Только такой музыкой они и занимались.

²⁰⁶ О нем более ничего не известно.

 $^{^{207}}$ Дионисий Фиванский известен как наставник в музыке полководца Эпаминонда (ок. 410–362 до н. э.), научивший его «играть на кифаре и петь под звуки струн, не менее славный среди музыкантов, чем Дамон или Лампр, чьи имена общеизвестны» (Nep. Ep. 2, 1). О Лампре говорит Сократ (Pl. Mx. 235e9–236a4): он уступает Конну, его собственному учителю музыки. По-видимому, тот же Лампр обучал будущего драматурга Софокла танцам и музыке (Ath. I, 37, 15). О *Пратине* см. коммент. 60.

 $^{^{208}}$ Данный фрагмент из Аристоксена приведен здесь в очень удачном переводе Н. Томасова [25, 69-70] с незначительными изменениями.

 $^{^{209}}$ Мантинейцы — жители Мантинеи, города в Аркадии (центральном Пелопоннесе), известные, как и спартанцы, своей воинственностью и строгостью нравов. Пелленцы — жители города Пеллена в Ахайе, на севере Пелопоннеса.

[§33. Ограниченность гармоники и ритмики: их неспособность оценить уместность использования тех или иных ритмических и гармонических феноменов]

Если присмотреться к той или иной науке, станет ясно, что она изучает. Ясно, например, что гармоника познает роды гармонии, интервалы, системы и звуки, а также метаболы, представляющие собой переходы из одной системы в другую. Далее она идти не в силах, т. е. мы не можем с ее помощью распознать, уместно ли использование, скажем, в "Мисийцах" гиподорийского лада в начале, миксолидийского и дорийского в конце, а гипофригийского и фригийского посредине²¹⁰. Гармоническое исследование не доходит до этого и нуждается во многом другом, <1143> ибо от него ускользает сила сродства. Так, ни хроматический род, ни энармонический не содержат в себе всю силу сродства, благодаря которой выявляется характер данной мелодии²¹¹. Это — забота музыканта-практика. Понятно же, что звучание системы [как таковой] отличается от звучания сочиненной в этой системе музыки, исследование которой не входит в задачи гармоники²¹².

То же касается и ритмов. Ведь ни один из них не содержит в себе всю силу сродства, поскольку об их уместности мы обычно говорим, обращая внимание на характер музыки. Его причиной мы считаем либо какое-то сложение [элементов музыки], либо [их] смешение, либо то и другое вместе. Например, у Олимпа энармонический род наложен на фригийский лад и смешан с пеоном эпибатом²¹³ — так сформирован характер музыки в начале нома Афины. Вот, значит, как возник у Олимпа энармонический род: с участием мелопеи и ритмопеи, с искусной заменой лишь ритма, который стал хореическим вместо пеонического. Однако даже при сохранении энармонического рода, фригийского лада и, стало быть, системы в целом характер музыки кардинально изменился: так называемая "гармония" в номе Афины заметно отличается от вступительного раздела²¹⁴. В общем, если

 $^{^{210}}$ «Мисийцы» — дифирамб Филоксена. Ср. у Аристотеля: «Дифирамб всем представляется фригийским. Те, кто касался этого вопроса, приводят многие примеры — в частности, то, что Филоксен, пытавшийся написать «Мисийцев» в дорийском ладу, не смог этого сделать и был самой природой возвращен обратно во фригийский, наиболее подходящий лад» (Pol. 1342b7–12).

 $^{^{211}}$ Уникальное по-своему понятие «сила сродства» (ή τῆς οἰκειότητος δύναμις, где οἰκειότης произведено от οἶκος — «дом») предполагает способность разных элементов музыки «уживаться» друг с другом (их совместимость, уместность) для выражения ее характера («этоса»).

 $^{^{212}}$ На самом деле *мелопея* (музыкальная композиция), согласно Аристоксену (II $^{49-52}$), образует последний раздел «семичастной гармоники». Речь, видимо, идет о том, что изучение принципов музыкальной композиции входит в задачи гармоники, а конкретных сочинений, где эти принципы так или иначе реализованы, — нет.

²¹³ См. коммент. 177.

 $^{^{214}}$ Текст очевидным образом испорчен. В общем и целом смысл такой: в начале нома Афины, принадлежащего Олимпу, характер музыки сформирован так, как сказано. Далее сохраняются энармонический род и фригийский лад, однако меняется ритм: полуторный пеон эпибат ($\dot{-}-\dot{-}-$) на двукратный хорей ($\dot{-}\cup$), из-за чего характер

к опытности в музыкальной теории добавится умение разбираться в таких вещах 215 , ее точность только возрастет: кто знает, что такое дорийский лад, но не разбирается в том, где уместно его использовать, не будет понимать, что делает, и в результате потеряется характер музыки. Ведь и насчет самих дорийских сочинений можно сомневаться, способна ли судить о них гармоника, как полагают некоторые, или нет.

То же касается и всей науки о ритме: кто знаком с пеоном, еще не знает, где уместно его использовать, так как имеет представление лишь о его структуре. Ведь и насчет самих пеонических сочинений можно сомневаться, способна ли судить о них ритмика, как полагают некоторые, или она до этого не доходит. В общем, тому, кто хочет разобраться, что сродно, а что нет, надо знать как минимум две вещи: прежде всего — характер музыки, благодаря которому возникло то или иное сочетание [ее элементов]; затем — сами эти [элементы].

О том, что ни гармоника, ни ритмика, ни какая-либо другая из так называемых частных наук недостаточна сама по себе, чтобы судить о характере музыки— не говоря уже о том, чтобы разбираться в других [элементах], — довольно сказанного.

[§34. Необходимость выхода за пределы гармоники в другие частные науки о музыке]

Хотя существует три рода гармоничного²¹⁶ — при равенстве величины систем, функций звуков²¹⁷ и тетрахордов, — древние занимались лишь одним из них, поскольку ни диатонику, ни хроматику никто прежде нас не исследовал, а только энармонику²¹⁸. Однако и тут исследовалась лишь одна величина системы — так называемая "через все", т. е. октава. В отношении окраски [этого рода древние] расходились, но чуть ли не все соглашались в том, что как таковая энармоника существует только одна²¹⁹. Впрочем, едва ли будет вполне сведущим в гармонике тот, кто ограничит себя этим знанием; таковым, очевидно, будет тот, кто постигнет как частные науки, так

музыки радикально изменился, так как изменилась «гармония» составляющих ее компонентов. При этом практически все комментаторы допускают, что «гармония» в данном случае — термин для обозначения следующего за вступлением раздела нома.

 $^{^{215}}$ тò критико́v — критическая способность, о которой пойдет речь дальше (§36).

²¹⁶ Имеются в виду энармоника, хроматика и диатоника.

 $^{^{217}}$ Имеются в виду «звуки по функции» (в терминологии Птолемея), составляющие тетрахорды и, далее, бо́льшие по объему системы.

 $^{^{218}}$ Данный текст (и отчасти последующий) представляет собой фрагмент какогото сочинения Аристоксена, перекликающегося по содержанию с нынешней первой книгой «Элементов гармоники» ($^{17-9}$), или свободный пересказ этого места. Так что «мы» в данном случае — Аристоксен, живший в IV в. до н. э.

 $^{^{219}}$ Хроматика представлена у Аристоксена тремя «окрасками» (χ ро́ої), диатоника — двумя ($I^{115-123}$). Энармоника, вообще говоря, не имеет окрасок, т. е. представлена одной-единственной структурой тетрахорда. Автор хочет сказать, что древние расходились в том, какие именно интервалы ее образовывали. Все известные варианты собраны Птолемеем [6, 242].

из истории музыкальной теории

и всю музыку в целом, включая сложение и смешение ее частей. Ведь сам по себе гармоник известным образом лимитирован²²⁰.

Вообще же говоря, чувство и разум должны взаимодействовать в суждении об элементах музыки — не слишком спешить, <1144> как это бывает с чрезмерно подвижными, стремительными чувствами, но и не запаздывать, когда они медлительны и неповоротливы. Бывает с некоторыми чувствами даже то и другое одновременно, когда какие-то из них вместе и запаздывают, и слишком спешат вследствие некой природной аномалии. Конечно, чувству следует этого избегать, если оно собирается взаимодействовать [с разумом].

[§35. Необходимость уяснения смысла звуков, ритмов и слов в их единстве]

Есть непременно три [вещи], которые всякий раз вместе достигают слуха. Это звук, длительность и слог, или буква²²¹. Исходя из звуков мы постигаем гармоничное, из длительностей — ритм, из букв, или слогов, — сказанное. Поскольку они действуют сообща, постольку необходимо, чтобы и чувство схватывало их одновременно. Ясно, вместе с тем, и то, что, если чувство не умеет обособлять их друг от друга, невозможно будет постигать их по отдельности и, соответственно, судить, есть в них погрешности или нет. Таким образом, прежде всего надо познать их связь. В самом деле, критической способности обязательно подлежит связь²²²: ведь лучшее, как и ему противоположное, [худшее], возникает не в каких-то отдельных звуках, длительностях или буквах, а во взаимосвязях, будучи смешением несмешанных с точки зрения практики сочинительства частей²²³. Это — что касается познания.

[§36. Критическое суждение направлено на сочинение как целое, а не на его составные части]

Далее следует обратить внимание на то, что одних музыкальных знаний недостаточно для критической деятельности 224 . В самом деле, нельзя стать

 $^{^{220}}$ Гармоник *лимитирован* как изучением звуковысотности (ритма он никоим образом не касается), так и сугубо теоретическим — не критическим — подходом, о чем говорится подробнее в §36.

 $^{^{221}}$ Под «буквой» (үра́µµа, т. е. нечто начертанное) здесь и далее понимается звук речи, в отличие от $\phi\theta$ о́үүо ς («музыкальный звук»).

²²² Тогда как «связуемые» музыкальные звуки, длительности и звуки речи изучаются частными науками: гармоникой, метрикой и грамматикой.

²²³ Таким образом, сочинитель имеет возможность произвольно комбинировать отдельно друг от друга существующие части тексто-музыкального целого: звуковысотную, временную и словесную. В этом и состоит, главным образом, его искусство.

 $^{^{224}}$ Выражение крітік \hat{n} πραγματεία аналогично часто встречающимся во многих текстах выражениям \hat{n} йриочік \hat{n} πραγματεία, \hat{n} \hat

полноценным музыкальным критиком, исходя из того, что мы полагаем частями музыки в целом — например, на основании опыта инструменталиста или вокалиста, а также слухового навыка²²⁵ (я имею в виду то, что способствует пониманию гармонии и ритма) и многого еще: гармоники, ритмики, исследований в области аккомпанемента, певческой мелодики и т. п. Попробуем понять, по какой причине на основании названных частей нельзя стать критиком. Во-первых, потому, что одно подлежит суждению как целое, другое – как не целое. Целым является и каждое сочинение, поется ли оно или играется на авлосе или кифаре, и его исполнение, т. е. игра на авлосе, пение и др. Не целым — то, что содействует целому и ради него существует, каковы, в числе прочего, и элементы исполнения. Стало быть, то же относится к исполнительскому творчеству, и это вторая причина...²²⁶ Слушая авлета, можно судить о том, насколько созвучны его авлосы 227 , отчетлива его артикуляция 228 или наоборот, но все это — только части авлетики, а не целое, ради которого они существуют. Помимо этих и других частей будет оцениваться характер исполнения — насколько адекватно передано сочинение, избранное в данном случае для исполнения. То же касается аффектов, запечатленных художественным творчеством в сочинении²²⁹.

[§37. Консервативный разум как основа для суждения о музыке]

Поскольку древние более всего заботились об этосах 230 , они особенно ценили строгость и безыскусность музыки. Говорят, аргивяне будто бы даже налагали взыскание за беззаконие в музыке, как они наказали того, кто первым вздумал использовать больше семи струн (что было принято у них)

²²⁵ Букв. «натренированности чувства». О такой «натренированности» античные авторы нередко говорят, имея в виду тех музыкантов-исполнителей, которые бездумно делают свое дело.

 $^{^{226}}$ По которой нельзя стать музыкальным критиком, опираясь на частные науки (вроде гармоники, ритмики и т. п.). Текст испорчен.

²²⁷ Предположительно трубки двойного авлоса.

 $^{^{228}}$ Букв. «речь», «произношение» (διάλεκτος). Ранее (в §21) говорилось о каких-то «диалектах аккомпанемента», которые были разнообразнее у прежних музыкантов. Понятно, что то и другое имеет отношение к инструментальному исполнительству, но вот что именно — можно только гадать.

 $^{^{229}}$ Опять же, будет оцениваться критикой, насколько адекватно (оἰκε \hat{i} оν) они запечатлены.

 $^{^{230}}$ Этос — типовой (т. е. представляющий некоторый поведенческий тип) характер музыки. Клеонид (13, 24–38) говорит о побудительном складе мелопеи (формирующем определенный этос музыки), угнетающем и успокоительном. Каждый этос создается за счет выбора подходящего лада, тетрахордного рода, метра и т. п. Ср. выше (§33 и коммент. 214) о том, как формируется этос в начале нома Афины: энармонический род наложен на фригийский лад и смешан с пеоном эпибатом. Далее этос меняется в результате перемены метра.

и ввел миксолидийский лад 231 . А великий Пифагор отвергал суждение о музыке посредством чувственного восприятия, утверждая, что ее достоинства воспринимаемы лишь умом. Поэтому он судил о ней не с помощью слуха, а на основании гармонии пропорций 232 . <1145> Он тоже считал, что для познания музыки нет надобности выходить за пределы октавы 233 .

[§38. Исчезновение микроинтервалики по причине огрубления слуха]

Самый прекрасный род, [энармонический], о котором более всего радели древние из-за его благородства, у нынешних совершенно неупотребителен, и многие вообще не способны воспринимать энармонические интервалы. Люди настолько бесчувственны и безразличны, что, по их мнению, энармоническая диеса не оказывает такого воздействия, которое было бы доступно чувственному восприятию²³⁴. Соответственно, ее удаляют из практики музицирования, считая болтунами тех, кто всерьез говорит о ней либо использует этот род. Наилучшим доказательством своей правоты они признают свою же собственную невосприимчивость — будто бы все, что от них ускользает, абсолютно нереально и столь же бесполезно. Также доказательством они полагают невозможность получить величину энармонической диесы посредством консонансов, в отличие от полутона,

 $^{^{231}}$ См. коммент. 171. Особой строгостью в том, что касается количества струн, известны спартанцы благодаря их указу, сохранившемуся в «Основах музыки» Боэция [2, 7].

 $^{^{232}}$ Ср. у Птолемаиды Киренской: «Пифагор и его преемники предпочитают видеть в чувстве что-то вроде проводника на первых порах для разума: чувство передает ему как бы искорки, а он, разожженный от них, ведет уже исследование сам, отдельно от чувства. Таким образом, даже если результат, полученный разумом, более не согласуется с чувством, [пифагорейцы] не отступаются, а заявляют, что чувство заблуждается, разум же сам нашел, что правильно, и опровергает чувство» (Птолемей [6, 32]). Пифагор «судил [о музыке] на основании гармонии пропорций» (τῆ ἀναλογικῆ ἀρμονί α) — т. е. при помощи числовых отношений, образующих, по мнению пифагорейцев, музыкальные интервалы, и рядов отношений, образующих звукоряды. Наиболее информативные источники по этой теме — Евклид, Птолемей, Теон Смирнский.

²³³ Со всей ясностью эту мысль высказал Птолемей [6, 227]: «Первое и наиважнейшее восстановление подобия в гармоничном, будем полагать, происходит в первом же из гомофонов, т. е. в октаве, поскольку, как мы показали, охватывающие ее звуки не отличаются от одного. И как консонансы, складываясь с ней, производят то же, что производили бы и сами по себе, так и любая мелодия может развертываться одинаково на расстоянии одного или нескольких первых гомофонов, начинаясь с того или иного крайнего звука». Следовательно, поскольку прибавление октавы новых гармонических сущностей не создает, постольку, ставя перед собой задачу их изучения, вполне можно оставаться в пределах октавы.

 $^{^{234}}$ Энармоническая диеса, согласно Аристоксену, — четверть тона, у Архита — интервал с отношением 28:27, у Дидима — 32:31, у Эратосфена — 40:39, у Птолемея — 46:45 (Птолемей [6, 242]). Кроме того, у Птолемея [6, 180] сказано, что энармоника не принадлежит к числу «привычных для слуха» родов. Другими словами, в его время (во II в. н. э.) она уже не использовалась. То же утверждается и в данном трактате.

тона и других подобных интервалов²³⁵. При этом они не учитывают, что тем самым будет отброшена и третья, и пятая, и седьмая величина (т. е. состоящая, соответственно, из трех, пяти и семи диес²³⁶); вообще, придется отказаться, как от непригодных, от всех нечетных интервалов²³⁷, поскольку ни один из них не может быть получен с помощью консонансов (так могут быть получены лишь интервалы, кратные четному числу наименьших диес²³⁸). Отсюда с необходимостью должно воспоследовать то, что непригодными будут все разделения тетрахорда, за исключением тех, в которых все интервалы окажутся четными. Таковыми будут напряженная диатоника и тоновая хроматика²³⁹.

[§39. Размывание звукорядных основ в новейшей музыке]

Говорить и даже допускать такие вещи — значит противоречить не только феноменам, но и самим себе. Они ведь и сами, как представляется, вовсю используют такие разделения, в которых большинство интервалов — нечетные либо несоизмеримые 240 , так как всегда смягчают лиханы и паранеты 241 . Даже кое-какие постоянные звуки они понижают на некоторую несоизмеримую величину, а заодно и триты с парипатами 242 . Так что они чуть

 $^{^{235}}$ «Тон — это различие по величине [двух] первых консонансов», квинты и кварты (Аристоксен [1, I^{133}]). О методе получения диссонансов с помощью консонансов см. у того же автора [1, $I^{142-147}$]. Тут говорится о том, как, например, получить дитон вниз, взяв от данного звука кварту вверх, затем — квинту вниз, кварту вверх и еще квинту вниз (e-a-d-g-c). После этого уже нетрудно получить «посредством консонансов» и полутон, так как это, с точки зрения Аристоксена, разница между квартой и дитоном.

 $^{^{236}}$ Интервалы из трех и пяти диес встречаются в мягкой диатонике, интервал из семи диес — в полуторной хроматике Аристоксена [1, $II^{116-123}$].

 $^{^{237}}$ Точнее было бы сказать — от всех несоставных интервалов, равных по величине нечетному числу энармонических диес (четвертей тона).

²³⁸ Т. е. энармонических диес.

 $^{^{239}}$ В перерасчете на энармонические диесы (четверти тона), тоновая хроматика (снизу вверх) — 2, 2, 6; напряженная диатоника — 2, 4, 4. Хотя автор здесь явно иронизирует над теми, кто не признает существования энармонической диесы, именно эти интервальные структуры в конце концов возобладали над остальными: хроматика полутон — полутон — триполутон и диатоника полутон — тон. В качестве примера достаточно сослаться на «Введение» Алипия, где представлены, по существу, только эти два рода, а нотация энармоники практически не отличается от хроматики.

 $^{^{240}}$ Соизмеримыми (ρητά, букв. «выразимые») аристоксеники называли такие интервалы, «у которых можно [точно] определить величины, каковы, скажем, тон, полутон, дитон, тритон и т. п.; несоизмеримые (ἄλογα, «несказанные») увеличивают или уменьшают их на некоторую невыразимую (ἀλόγφ) величину» (Cleonid. 5, 36–42).

 $^{^{241}}$ μαλάττουσι, т. е. немного понижают упомянутые ступени. См. дальше по тексту. 242 Исправление Р. Вестфаля [21, 30], поддержанное А. Вейлем и Т. Рейнахом [20, 154]; в рукописях «паранетами». Лиханы и паранеты, о которых только что шла речь, по сути дела — одна и та же ступень: вторая сверху в тетрахорде. Аналогичным образом и триты с парипатами — одна и та же ступень: вторая снизу в тетрахорде. Упоминание о паранетах во втором случае представляется не только нелогичным, но и излишним.

ли не превыше всего ставят такое использование систем, при котором большинство интервалов оказываются несоизмеримыми, с пониженными не только подвижными по своей природе звуками, но и -[как только что было сказано] — некоторыми неподвижными²⁴³. Это очевидно для тех, кто чувствителен к таким вещам.

[§40. Цель музыки — создание достойных образцов]

Великий Гомер утверждал, что человеку подобает заниматься музыкой. Показывая, что музыка во многих случаях полезна, он сделал так, что Ахилл у него смягчает свой гнев к Агамемнону с помощью музыки, которой он обучился у мудрого [кентавра] Хирона:

[В стан мирмидонцев, к судам их, пришедши, нашли Ахиллеса] Сердце свое услаждавшим игрою на форминге звонкой, Очень красивой на вид, с перемычкой серебряной сверху. Взял он в добыче ее, Гетионов разрушивши город. Ею он дух услаждал, воспевая деянья героев²⁴⁴.

Заметь себе, — [словно] говорит Гомер, — для чего нужно заниматься музыкой: дабы, подобно Ахиллу, сыну благородного Пелея, воспевать славные деяния мужей и полубогов. Кроме того, Гомер подсказывает удобный момент для таких занятий, находя их приятным и полезным упражнением для не занятого другими делами человека: будучи энергичен и приучен к воинскому делу, Ахилл, из-за возникшего у него гнева на Агамемнона, не принимал участия в военных действиях. Тут-то, посчитал Гомер, и должен герой возбуждать свою душу наилучшими песнями, готовясь к предстоящему в недалеком будущем выступлению [на неприятеля]. Естественно, что припоминал он при этом дела давно минувших дней.

Вот какова была древняя музыка и в чем состояла ее польза. <1146> Мы узнаём, что ею занимались Геракл и Ахилл, а также многие другие. Говорят, их наставником был мудрейший Хирон, который учил их музыке, а заодно и врачеванию, и справедливости.

 $^{^{243}}$ Данное наблюдение автора — что чуть ли не все ступени обнаруживают тенденцию к понижению — как будто расходится с его же сообщением о том, что энармонический род — а это род с самыми низкими ступенями — «у нынешних совершенно неупотребителен» (38). Здесь надо помнить о том, что разные фрагменты текста в трактате «О музыке» могут соотноситься с разными эпохами в пределах 500–600 лет (от IV в. до н. э. до II в. н. э.). Естественно, что «нынешними» каждый раз могли называться совершенно иные люди. Кроме того, не совсем понятно, как представлять себе понижение практически всех ступеней — как явление языковое (структурно-логическое) или сугубо исполнительское (вроде агогики, которая видоизменяет, но не разрушает ритм). И совсем уж непонятно, что может значить понижение *неподвижных* ступеней, для этого вообще не предназначенных. Их неизменность — согласованная точка зрения всех без исключения античных теоретиков. Отступление от нее должно было означать для них «грязь» («выход за пределы гармоничного», как тогда говорили) и разрушение звукорядной основы музыки в целом.

²⁴⁴ Il. IX, 185-189. Перевод В. В. Вересаева.

[§41. Музыка важна для формирования общей культуры человека]

И вот еще что: если кто занимается науками ненадлежащим образом, благоразумный муж обвинит в этом, конечно же, не науки, а отнесет за счет испорченности тех, кто ими занимается. Стало быть, у кого внимание к воспитательной стороне музыки соединится с достаточным прилежанием в детском возрасте, тот будет прекрасное одобрять и принимать, а порицать обратное, причем не только в музыке, но и в остальном. Будучи далек от всего неблагородного, получая от музыки величайшую пользу, выиграет не только он сам, но и его город, поскольку ни одно дело, ни одно слово [такого человека] не будет негармоничным; повсюду он будет блюсти должное, здравое и благопристойное.

[§42. Благоустроенные государства заботятся о музыкальном воспитании]

Имеется немало свидетельств тому, что в самых благоустроенных в смысле законов городах изыскивались возможности для заботы о высокой музыке — взять хотя бы Терпандра, который прекратил распрю, случившуюся некогда у спартанцев 245 , или Фалета Критского, который, как говорят, оказавшись в Лакедемоне по воле пифийского Аполлона, исцелил город от охватившей его чумы, о чем сообщает Пратин 246 . Да и Гомер ведь говорит, что постигшая эллинов чума была остановлена с помощью музыки:

Пеньем весь день ублажали ахейские юноши бога. В честь Аполлона пеан прекрасный они распевали, Славя его, Дальновержца. И он веселился, внимая²⁴⁷.

Я завершаю свою речь о музыке, мой дорогой наставник, этими стихами, которыми ты ранее 248 охарактеризовал нам ее силу. Ведь, в самом деле, главная и лучшая ее забота — признательное обращение к богам, а вслед за тем — и очищение души, ее организованный и гармоничный строй».

«Прими же, дорогой наставник, мою застольную речь, посвященную музыке», – добавил Сотерих.

[Послесловие]

Всех восхитили слова Сотериха; к тому же и лицо его, и голос выражали увлеченность музыкой. А мой наставник сказал: «Помимо всего прочего порадовало меня то, что каждый из вас преследовал свою цель: Лисий преподнес нам то, что может знать лишь исполнитель-кифарод, Сотерих же обогатил нас тем, что поведал о пользе музыки и о ее теории, а также о ее возможностях и о занятиях ею. Однако вот что, думаю, они нарочно мне

²⁴⁵ См. коммент. 21.

 $^{^{246}}$ О *Фале́те* см. коммент. 63, о *Пратине* — коммент. 60.

²⁴⁷ Il. I, 472–474. Перевод В. В. Вересаева.

²⁴⁸ B §2.

из истории музыкальной теории

оставили — не укорять же мне их в робости за то, что они якобы постеснялись низвести музыку до застолий. Между тем не в последнюю очередь она полезна именно при возлияниях, что и заметил великий Γ омер:

...захотелось

Музыки, плясок — услады прекраснейшей всякого пира²⁴⁹.

Да не поймут Гомера так, будто он считал пригодной музыку для удовольствия и более ни для чего; в его словах сокрыт глубокий смысл: он признавал ее полезной и едва ли не самым лучшим средством как раз в таких случаях—я имею в виду пиры и другие собрания древних. Ведь использовали ее для того, чтобы уравновесить и умерить горячительное действие вина, как где-то говорит и ваш Аристоксен²⁵⁰. Он утверждал, что надо обращаться к ней, так как вино обладает свойством пошатывать <1147> разум и тело тех, кто им злоупотребляет; музыка же, благодаря своей стройности и соразмерности, приводит их в противоположное состояние и умиротворяет. Тогда-то и прибегали древние, как говорит Гомер, к помощи музыки.

[§44. Причастность музыки к космическим процессам]

Однако же, друзья мои, вы упустили главное, чуть ли не величайшее из того, что есть в музыке. Все древние философы, включая Пифагора, Архита и Платона, полагали, что круговращение сущего и движение звезд совершается не без участия музыки, поскольку бог все устроил гармонично 251 . Но обсуждать это сейчас, скорее всего, не ко времени — ведь подлинная музыка в том и состоит, чтобы во всем соблюдать надлежащую меру».

Сказав это, он спел пеан и, после возлияний Крону, его детям — всем богам — и музам, он отпустил своих гостей.

²⁴⁹ Od. I, 152. Перевод В. В. Вересаева.

 $^{^{250}}$ Ваш Аристоксен — потому что врач Онесикрат (коммент. 4) обращается к выступавшим до него музыкантам от лица немузыкантов. Слова «Аристоксен» и «музыкант» были в античности чуть ли не синонимами. Кстати сказать, есть сведения о том, что он тоже пытался использовать музыку в психотерапевтических целях (см.: Аристоксен [8, 29–30]).

 $^{^{251}}$ Что касается *пифагорейцев*, самый показательный материал на эту тему содержится в трактате Аристотеля «О небе» (290b12–291a6). Из *Архита* можно привести лишь один фрагмент, сохранившийся у Порфирия (см.: Птолемей [6, 68]), где затронут вопрос о том, почему слишком громкие звуки — включая, видимо, и те, что возникают при движении небесных тел, — не достигают нашего слуха. У *Платона* речь может идти о «Государстве» (616b1–617d1). В «Послезаконии» круговорот планет и звезд назван «прекраснейшим из хороводов» (982e3–6).

Использованная литература

- 1. *Аристоксен*. Элементы гармоники / пер. с древнегреч. и коммент. В. Г. Цыпина. М.: Московская гос. консерватория, 1997.
- 2. *Боэций А. М. С.* Основы музыки / подг. текста, пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012.
- 3. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. Изд. 2-е, доп. М.: Фортуна Лимитед, 2003.
- 4. Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., Наука, 1980.
- Платон. Диалоги. М., Мысль, 1986.
- 6. *Птолемей К*. Гармоника в трех книгах. Порфирий. Комментарий к «Гармонике» Птолемея / изд. подготовил В. Г. Цыпин. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013.
- 7. Фрагменты ранних греческих философов: в 2 ч. Часть І. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / изд. подготовил А. В. Лебедев. М.: Наука, 1989.
- 8. *Цыпин В. Г.* Аристоксен. Начало науки о музыке. М.: Московская гос. консерватория, 1998.
- 9. Эллинские поэты VII–III вв. до н. э.: эпос, элегия, ямбы, мелика / изд. подготовили М. Л. Гаспаров, О. П. Цыбенко, В. Н. Ярхо. М.: Ладомир, 1999.
- 10. Greek Musical Writings, vol. II: Harmonic and Acoustic Theory / ed. A. Barker. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- 11. Fragmenta comicorum Graecorum. Vol. 2. Pars 1 / ed. A. Meineke. B.: G. Reimeri, 1839.
- 12. Greek-English Lexicon / comp. H. G. Liddell, R. Scott. Rev. H. S. Jones. Oxford, Clarendon Press, 1996.
- 13. Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar. H. II. Aristoxenos. 2 Ausg. / hrsg. v. F. Wehrli. Basel: Schwabe, 1967.

Издания трактата «О музыке»

14.	Amyot / Ж. Амио	Les oeuvres morales & meslées de Plutarque, translatées du grec en françois par Jacques Amyot. Paris: Vascosan, 1574 [фр.].
15.	Ballerio / Р. Баллерио	<i>Plutarco</i> . Sulla musica / a cura di R. Ballerio. Milano: Rizzoli, 2000 [итал.].
16.	Barker / Э. Баркер	Greek Musical Writings. Vol. 1: The Musician and his Art. Ed. A. Barker. Cambridge: Cambridge University Press, 1984 [англ.].
17.	Einarson, Lacy / Б. Эйнарсон и Ф. Ласи	Plutarch. Moralia. Vol. XIV / ed. and transl. by B. Einarson and Ph. H. De Lacy. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967 [греч., англ.].

	9	ξ	3	
	=	Š	à	ì
	C	3	Ĺ	
	e			١
	?			d
	Ĺ	d	L	ı
	ŀ			
	٦			
5	1	ξ	Ē	
-	5			
	ς			2
	Ė	9	F	
	-	٩		
	_	ı		
	Ė			
	-		7	
	¢	d		ļ
	1	ĺ		d
	ì	3	6	
	=			
		å		1
	C	١		3
		4	Ċ	
	P	9		1
	E			
	_			h
	ų	Ē		
	٠	Ė		
	c	2	L	
	Ċ			9
	ŗ			
	C			9
	ű	Ē		
	=	Ĭ	3	
	C	٩	٩	9
	ì	Ē	ė	

18. Lasserre / Ф. Лассер	Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce Antique par F. Lasserre. Olten, Lausanne: Urs Graf Verlag, 1954 [греч., фр.].
19. Valgulio / К. Валгульо	<i>Valgulio C.</i> Prooemium in musicam Plutarchi ad Titum Pyrrhinum. Brescia, 1507. F. b3r–d5v [лат.].
20. Weil, Reinach / A. Вейль и Т. Рейнах	Plutarque. De la musique / ed. H. Weil, Th. Reinach. Paris: Ernest Leroux, 1900 [греч., фр.].
21. Westphal / P. Вестфаль	Plutarch. Über die Musik. Ed. R. Westphal. Breslau: F. E. C. Leuckart, 1865 [греч., нем.].
22. Wyttenbach / Д. Виттенбах	Plutarchi moralia graeca emendavit, notationem emendationum et latinum Xylandri interpretationem subjunxit D. Wyttenbach. Vol. V. Oxoniensis, 1800 [греч., лат.].
23. Xylander / Г. Ксиландер	Plutarchi Chaeronensis Moralia cura ac fide Guilielmo Xylandro. Parisiis, 1570 [лат.].
24. Ziegler / К. Циглер	Plutarchi Moralia. Vol. VI, fasc. 3. Recensuerit et emendaverit C. Ziegler. Ed. tertia. Lipsiae: Teubner, 1966 [греч.].
25. Н. Томасов	Плутарх. О музыке. Пер. Н. Томасова, прим. Е. Браудо. Пб.: Государственное издательство, 1922.

Куликов Илья Константинович

charadriusnotus@yandex.ru

Студент историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

ILIA K. KULIKOV

charadriusnotus@yandex.ru

Student of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Music Theory and History Department

13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009 Russia

Аннотация

Учение о гармонии Иоганна Липпия

В статье дается очерк основных теоретических идей Иоганна Липпия, видного немецкого ученого XVII века. За свою короткую жизнь Липпий создал ряд трактатов, оказавших влияние на теоретиков последующих поколений. В трудах Липпия рассматриваются разнообразные вопросы: от эстетики и теологии музыки до специальных вопросов композиции. К наиболее интересным и важным идеям Липпия относится концепция «гармонической триады», которая обсуждается в данной статье с привлечением исторического контекста.

Ключевые слова: Липпий, Disputatio musica tertia, cantilena harmonica, гармоническая триада, гармония

ABSTRACT

Johannes Lippius' Harmonic Theory

This article outlines the main theoretical ideas of Johannes Lippius, the prominent German musical scientist of the 17th century. During his short lifetime he created a number of treatises, some of them were influential for the next generations of learned musicians. A wide range of problems is considered in the works of Lippius: from musical aesthetics and theology to specific questions of composition. To the most interesting and important ideas of Lippius belongs especially the concept of the "harmonic triad", which is discussed here in its historical context.

Keywords: Lippius, Disputatio musica tertia, cantilena harmonica, harmonic triad, harmony

Илья Куликов

УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ ИОГАННА ЛИППИЯ¹

Иоганн Липпий (Johannes Lippius)²— немецкий теоретик музыки, теолог и философ — за свою недолгую жизнь успел оставить весьма значительный след в истории науки. Свидетельством признания его выдающихся способностей и всеобъемлющей эрудиции можно считать тот факт, что портрет Липпия был помещен в энциклопедическом собрании иллюстраций *Theatrum virorum eruditione clarorum* («Обозрение мужей, прославленных ученостью»), изданном в Нюрнберге в 1688 году. Известность пришла к Липпию еще при жизни, что не вызывает особого удивления, поскольку его научная деятельность началась очень рано и отличалась необычайной интенсивностью.

Иоганн Липпий родился 24 июня 1585 года в Страсбурге, где его отец был дьяконом, а затем пастором в Старой церкви св. Петра. После окончания школы при этой церкви Липпий изучал философию и теологию в гимназии и академии. Защитив магистерскую диссертацию (magister artium), отправился в Лейпциг для дальнейшего обучения. Там состоялось знакомство Липпия с Зетом Кальвизием – кантором церкви св. Фомы. Сам Липпий придавал большое значение этой встрече и урокам, взятым у Кальвизия, о чем свидетельствует предисловие к самому позднему и наиболее известному музыкально-теоретическому труду Липпия под названием «Синопсис новой музыки» (Synopsis musicae novae; 1612). После недолгого пребывания в Лейпциге (1606–1607) Липпий переехал в Виттенберг, где наряду с его другими (теологическими) работами были опубликованы три «Рассуждения о музыке» (Disputationes de musica). «Первое рассуждение» (1609) в пифагорейских традициях подробно трактует музыку как математическую науку, «Второе рассуждение» (1609) посвящено «теоретической музыке» (musica theorica) и по касательной — музыкальной нотации (в основном,

 $^{^1}$ Данная статья написана по материалам курсовой работы, выполненной под научным руководством доц. С. Н. λ ебедева.

 $^{^2}$ Ранее в отечественной литературе использовался также вариант написания фамилии с помощью транслитерации — «Липпиус». См., например, книгу М. Н. Лобановой «Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики» [2, 122]. В этой монографии М. Н. Лобанова аналогично передает и фамилии немецких ученых того времени Кальвизия и Барифона: соответственно, Кальвизиус и Барифонус (см. там же Указатель имен); обе они — примеры модной в немецком барокко антикизации оригинальных немецких имен — Kalwitz и Pipegrop. Lippius, возможно, — тоже латинизированная форма (неизвестного) немецкого имени.

высоты звука и ритма). Наиболее оригинально «Третье рассуждение о музыке» ($Disputatio\ musica\ tertia$, 1610), в центре которого — «практическая музыка», понимаемая в контексте тогдашней теории музыки как практика многоголосной музыкальной композиции (у λ иппия — $cantilena\ harmonica$)³. В последующие годы λ иппий посетил $\dot{\rm И}$ ену, $\it Эрфурт$, $\it Ингольштадт$, Тюбинген. В 1612 году λ иппий защитил богословскую диссертацию (doctor theologiae) в $\it \Gamma$ иссене. После этого он получил предложение занять пост профессора теологии в $\it C$ трасбургском университете, но по дороге в родной город внезапно скончался.

В мировоззрении λ иппия в целом и в музыкально-теоретическом учении в частности органично сплелись античная (языческая) ученость и христианская догматика. В рецепции античной науки, в свою очередь, очевидно преемство λ иппия традициям пифагорейского мышления, которое сказалось в первостепенной роли естественно-научного подхода к изучению музыки. Важнейшее значение для λ иппия имеет и другой исток, христианский, ни в коей мере не противоречащий античному. Наиболее впечатляющим свидетельством широты исследовательского взгляда λ иппия следует считать теолого-философское обоснование так называемой «гармонической триады» (trias harmonica).

Отдельного внимания заслуживает стиль теоретических трудов Λ иппия. Выделим наиболее характерные его черты: витиеватость слога, страсть к силлогизмам и риторическим фигурам, приводящая порой к перегруженности текста, обильное использование греческой терминологии⁴.

Аиппий не ставил перед собой цели с равной степенью подробности охарактеризовать все категории современной ему гармонии, поскольку он не задумывал универсальный учебник гармонии в позднейшем смысле (как, например, учебники гармонии Γ. Римана, А. Шёнберга или Ю. Н. Холопова). В центре его учения о гармонии находится понятие гармонической триады, которому так или иначе подчинено всё остальное.

Гармония — одна из важнейших категорий античной и европейской науки. В музыкально-теоретической традиции, насчитывающей не одно тысячелетие, она понимается не только как приятная для слуха согласованность отдельных звуков, но и как проявление универсальных закономерностей, по которым устроены и «макрокосм», и «микрокосм». Липпий органически

³ Ни одно из трех музыкальных «Рассуждений» (Disputationes) не переведено на современные языки. Возможно, эта странность объясняется тем, что само латинское издание «Рассуждений» (1609 и 1610) — огромная библиографическая редкость (репринта его нет). Расшифровка оригинала «Синопсиса» Липпия, наоборот, доступна в интернете (в рамках международного проекта базы данных *Thesaurus Musicarum Latinarum*); «Синопсис» переведен на английский язык американским музыковедом Бенито Риверой [8].

 $^{^4}$ Например, термины (важнейшие в учении Липпия) «монада», «диада» и «триада» — μονάς, δυάς, τριάς.

вписывается в эту традицию, о чем свидетельствует патетический «гимн гармонии», помещенный автором в самом начале его «Синопсиса»:

Гармония наипрекрасна, светлейшие и благороднейшие владыки, великие заступники, покровители и почитатели истинной музыки! Наипрекрасна, утверждаю я, гармония в триедином Боге, прообразе-источнике всего; она — в хоре духов праведных; она — в веществе макрокосма: в небе, в первоэлементах⁵ [и их] смешении, в метеорах, металлах, камнях, растениях и животных; она — в человеке-микрокосме; она — в единичном и в целом и во всем, что между ними; из всех них открыто [исходит] удивительная гармония. Точно так же в гармонии — универсальная мудрость⁶, теология, метафизика, физика, арифметика, геометрия, музыка, астрономия⁷, география, оптика, механика, медицина, этика, экономика, политика, юриспруденция, история, логика, ораторское, поэтическое и драматическое искусство, и грамматика. Всё пребывает в гармонии (Syn., f. 2r).

Учение Липпия о гармонии стройно и хорошо продумано. Направление мысли ученого в «Третьем рассуждении» и «Синопсисе» определяется аристотелевским разграничением материи и формы. Содержание этих понятий в общей теории музыки (musica theorica/theoretica, буквально «теоретическая музыка») и практической теории музыки (musica practica, «практическая музыка»), или «мелопоэтики» (melopoëtica)⁸, заметно отличается, что наглядно показывает таблица, составленная Джоном Хауэрдом [6, 532]:

MUSICA THEORETICA

- а. Материя = звук (унисон или интервалы)
- Форма = числовые отношения, определяющие музыкальный звук и сочетания звуков

Musica practica или melopoetica

- а. Материя = монады, диады, триады
- б. Форма = материя (монады, диады, триады), приспособленная к (словесному) тексту

Элементом гармонической кантилены (многоголосной музыки), ее «простой частью», согласно Липпию, является звук, или «музыкальная монада»:

Materia, ex qua cantilena harmonica confit, est ejus partes. Est autem pars illius alia simplex, alia composita. Pars simplex est sonus, qui commodissime vocari quit μονάς musica⁹.

Материя, из которой происходит гармоническая кантилена, состоит из частей. Одна ее часть простая, другая сложная. Простая часть—звук, который удобнее всего называть музыкальной монадой.

⁵ Четыре первоэлемента («стихии»), известные с античности.

⁶ Т. е. философия.

⁷ Четыре науки квадривия.

 $^{^8}$ «Практическая музыка», приравненная Λ иппием к «мелопоэтике», непосредственно направлена к практике (современной автору) музыкальной композиции.

⁹ Syn., f. B4v.

Липпий выделяет три ощущаемых слухом качества звука, подлежащие более или менее точному исчислению:

crassus.10

Si igitur sonus magnus est comprimisque Следовательно, если звук обладает numero discretus, erit idem etiam sic juxta [достаточной] величиной и особенно trinam dimensionem – longus, latus et если он исчислимый и раздельный 11, он будет также иметь протяженность, объем и высоту, [т. е. своего рода] три измерения.

Longitudo (существительное, производное от longus) — это длительность, или протяженность, звука, измеряемая с помощью музыкального тактуса (tactus musicus).

Crassitudo (от crassus) – это высота звука, который может быть как «глубоким», или «низким» (profundus seu gravis), так и «высоким», или «острым» (altus seu acutus).

«Объемом» (latitudo, от latus), как видно из «Синопсиса» (Syn. f. B6r), Липпий называет качество звука, связанное с интенсивностью человеческого дыхания, необходимого для его извлечения, что напрямую зависит от смысла словесного текста.

Всего существует семь коренных монад, которым соответствуют буквы алфавита от A до G (Syn., f. D6v). Остальные монады представляют собой повторения в разных октавах семи коренных. Эта идея сведения множества звуков к корню (radix) применяется в дальнейшем не только к отдельным звукам, но и к созвучиям.

Коренная диада, dyas simplex (Липпий пользуется также более традиционными терминами — латинским *intervallum* и его греческим эквивалентом — δ ιάστημα), состоит из двух коренных монад, расположенных в пределах октавы. При октавном удвоении или перенесении на октаву одного из голосов простой диады образуется составная диада (dyas composita).

Диады делятся на гармонические и дисгармонические. Это разделение производится, с одной стороны, на основе изучения числовых отношений, определяющих степень слитности тонов в том или ином интервале, с другой — посредством прямой слуховой оценки качеств этого интервала. «Подобающие» отношения (например, 3:2, 4:3 и др.) дают консонирующие, гармонические диады. К ним Липпий относит прежде всего октаву, квинту и кварту. В число консонансов теоретик, вслед за Царлино с его «сенарией», включает также терции и сексты.

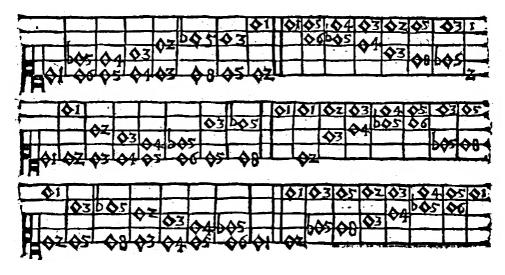
Не углубляясь в вопросы классификации гармонических диад, приведем схему из «Третьего рассуждения» (f. A2v), иллюстрирующую различные варианты градации интервалов, расположенных между двумя крайними

¹⁰ Syn., f. B4v.

¹¹ Со времен античности (от Аристоксена и позже) музыканты различали звук слитный (сплошной, непрерывный) и звук раздельный (прерывный, интервальный). В латинской традиции впервые подробно об этом писал в своей «Музыке» Боэций (см. Boeth. Mus. I, 12-13; [1, 26-29]).

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ

точками — совершеннейшей октавой и наименее совершенной малой секстой (или ее обращением; заметим, что вопрос обращений также обсуждается Λ иппием)¹²:



Ил. 1. Липпий. «Третье рассуждение», f. A2v

«Неподобающие» отношения порождают дисгармонические диады—секунды и септимы. На них мы не будем подробно останавливаться, поскольку с краеугольным камнем теории λ иппия— гармонической триадой— они не связаны.

* * *

Вершиной учения Λ иппия о гармонии является концепция rapmonu- $ueckoŭ mpuadu^{13}$ (trias harmonica), подробно изложенная в «Третьем рассуждении о музыке» и (позже) в «Синопсисе новой музыки». Сам этот термин является изобретением Λ иппия (см. об этом: [7, 37]).

Предметом внимания Липпия являются только консонирующие триады. Дисгармонические триады, существующие в качестве «случайной части» гармонической кантилены, не подчиняются единому структурному принципу и образуются вследствие свободного сочетания диад. Таким образом, всякая гармоническая триада представляет собой упорядоченное единство, в котором конкретный интервальный состав регулируется (и «поглощается») фундаментальным принципом акустического (обертонового) родства звуков, проявляющегося в особой степени слитности и стройности звучания. Липпий отдает явное предпочтение более «обобщенному»

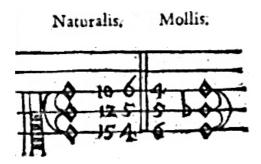
¹² Унисон, присутствующий на схеме, является напоминанием об источнике всех консонансов.

 $^{^{13}\,}$ В настоящей работе слово trias последовательно передается как «триада». Причины этого станут окончательно ясны в процессе дальнейшего изложения.

подходу к теоретическому обоснованию гармонической триады, основанному на восприятии этого созвучия как целого, а не как суммы интервалов, образующейся в соответствии с правилами контрапункта. Впрочем, все не так однозначно, поскольку Липпий, живший в эпоху перехода к Новому времени, сочетает оба представления: с одной стороны, он кропотливо описывает интервальный состав гармонической триады, с другой, неизменно подчеркивает наличие особой связи между ее звуками, восходящими к одному «источнику» — в этом случае гармоническая триада Липпия обнаруживает сходство с аккордом, понимаемым как «непосредственно данное единство» (unmittelbar gegebene Einheit) [5, 57]. В гармонической триаде слух музыкантов постепенно начинал словно «предчувствовать» аккорд, что стимулировало теоретическое осмысление этого интуитивно ощущаемого перехода. Напротив, дисгармоническая триада, по сути тождественная конкорду 14 и к тому же поддающаяся описанию только с помощью «бесчисленных» (по выражению Липпия) контрапунктических правил, представляла для теоретика меньший интерес.

Гармоническая триада составлена из трех различных гармонических диад и трех коренных монад. Так образуется простой гармонический «корень», основная разновидность гармонической триады, без которой не могли бы возникнуть другие. Липпий обозначает это созвучие словами radix recta (простой корень) или radix nuda (обнаженный корень).

Два типа пропорций лежат в основе двух разновидностей гармонического корня — арифметическая 15 и гармоническая 16 , что связано с различным положением терции триады. Арифметическое деление дает минорное трезвучие, гармоническое — мажорное:



Ил. 2. Липпий. Третье рассуждение о музыке, f. B3v

 $^{^{14}}$ Термин Ю. Н. Холопова (для созвучий из трех и более разновысотных звуков, структура которых осмысливалась как сумма интервалов), внедренный его учениками, в частности, С. Н. λ ебедевым — в его диссертации и публикациях.

 $^{^{15}}$ Такая, в которой действует принцип равенства разностей членов: b-a = c-b. Пример: 4 : 5 : 6; арифметическое среднее для чисел 4 и 6, таким образом, равно 5.

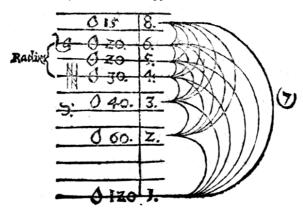
 $^{^{16}}$ Является инверсией арифметической и объединяет принципы арифметической и геометрической пропорций: (a–b) : (b–c) = a : c. Пример: 10 : 12 : 15; *гармоническое среднее* для чисел 10 и 15 равно 12.

Исторически существовало два способа численного представления музыкальных интервалов:

- 1) в длинах струн (например, 4/3 для кварты);
- 2) в долях струны (например, 3/4 для кварты).

Липпий (вслед за Царлино) представляет число интервала длинами струн. По этой причине большое трезвучие выражается гармонической пропорцией (например, 15:12:10), а малое — арифметической пропорцией (6:5:4). Большое трезвучие признается более совершенным не только на основании слухового чувства (слитность и полнота звучания) и не только на основании разума (который находит соответствующее этой триаде числовое отношение), но и на «метафизическом» основании, поскольку гармоническая пропорция «метафизически» более совершенна, чем арифметическая.

Соотношение пропорций и трезвучий будет обратным, если выражать интервалы долями струны. Тогда гармоническая пропорция будет соответствовать «недостаточно совершенному» малому трезвучию (10 : 12 : 15) а арифметическая — большому (4 : 5 : 6) [4, 224]. Примечательно, что сам Липпий имеет в виду оба способа расчета интервалов, о чем свидетельствует следующая схема из «Синопсиса». В ней обнаженный корень (radix nuda) представлен восходящим и нисходящим рядами чисел: нисходящий соответствует измерению интервалов в длинах струн, восходящий (и более привычный нам) — в частях струны 17 :



Ил. 3. Синопсис новой музыки, f. F7r

Обращает на себя внимание развитость и дифференцированность терминологии, характеризующей звуковой состав триады. Верхний звук имеет три названия (ultima, suprema, summa), средний обозначается всегда как media; для нижнего же звука существует пять обозначений: prima, infima, basis, ima basis, prima basis¹⁸, и важно выделить смысловые оттенки

¹⁷ На нижеследующей схеме (f. F7r) в левом вертикальном ряду ошибка: дважды напечатано число 20. Должно быть: 20 24 30 (гармоническая пропорция).

 $^{^{18}}$ *Prima basis*—в «Третьем рассуждении», *ima basis*—в «Синопсисе» (*ima*—стяженная форма от *infima*).

каждого из них. Ривера замечает, что для начала необходимо провести границу между двумя терминами: basis и bassus (басовый голос многоголосной вертикали) [9, 163]. Далее: слово basis нельзя перевести как «корень» (англ. root), поскольку у Λ иппия этот термин – radix – неоднократно используется в трактатах в других значениях. Так, коренными могут быть монады, диады; триада как целое именуется «корнем всей совершеннейшей гармонии» (trias radicalis). Перевод basis словом «фундамент» тоже может привести к недоразумениям: fundamentum у Липпия используется в качестве синонима к bassus.

Что же стоит за этим словом, которое мы, вслед за Риверой, оставляем непереведенным? Значение термина проясняется, если обратиться к следующему замечанию:

substat loco, caeterae superiore.

Ac semper suavior, plenior et perfectior est И всегда приятнее, полнее и совершеtrias, cujus prima basis imo et gravissimo нее будет триада, prima basis которой находится ниже остальных голосов.

Этот небольшой фрагмент представляется очень важным для понимания того нового, что было внесено Липпием в европейскую музыкальную науку. Итак, prima basis может находиться (и чаще всего находится) ниже остальных голосов. Это косвенно свидетельствует о том, что prima basis может иметь и другое место в триаде (которая, подчеркнем, от этого не перестает быть триадой). Иными словами, basis перестает быть басом, а гармонический корень остается. При этом basis сохраняет значение основы триады, хотя ее «совершенная целостность» все же немного колеблется.

Из этой констатации следует, что basis вполне допустимо трактовать в значении основного тона аккорда. Дальхауз даже считает Липпия (не Царлино и не Рамо!) непосредственным основоположником современной аккордовой теории [5, 104]. Конечно, считать Липпия изобретателем теории основного тона и, следовательно, понятия «обращение» — смелый шаг. Более осторожной представляется такая формулировка: в учении Липпия о гармонической триаде складывается новоевропейское представление об основном тоне аккорда, при том что окончательно эта концепция сформировалась позже — во многом благодаря трудам λ иппия¹⁹.

¹⁹ О влиянии его идей на теоретиков XVII века см. статью Риверы [10]. По словам автора, «липпиева концепция гармонической триады снискала широкое распространение на протяжении XVII века» [10, 66]. Он упоминает целый ряд трудов, в которых прослеживается влияние Липпия: И. Альстед (Johannes Alsted) Cursus philosophici encyclopaedia (1620, второе издание — 1630); И. Крюгер (Johannes Krüger) Synopsis musica (1630); И.-А. Хербст (Johann Andreas Herbst) Musica poetica, sive compendium melopoeticum (1643); В. К. Принц (Wolfgang Caspar Printz) Phrynis Mitylenaeus oder Satyrischer Componist (1676–1677; второе издание — 1696); И.-Г. Але (Johann Georg Ahle) Musicalische Fruhlings-, Sommer-, Herbst-, Winter-Gespräche (1695–1701). Необходимость для науки о композиции в первую очередь математических (как дающих понимание истинных причин, порождающих правила), а не эмпирических (контрапунктических, генерал-басовых) представлений об аккордовых структурах доказывал уже в начале

Среди разновидностей гармонической триады выделяются две — называемые (в терминологии автора) «диффузами» (diffusae) и «ауктами» (auctae)²⁰. Специфика этих разновидностей становится ясной при взгляде на обширную схему из «Третьего рассуждения» (см. ил. 4 в Приложении, с. 67). В диффузе radix recta в изначальном виде не сохраняется, поскольку голоса такой триады «разбросаны в разных октавах и находятся друг от друга дальше, чем того требует простой [гармонический] корень» (Disp. III, f. B3v). При этом звуковой состав каждой конкретной диффузы удаляется от корня в разной степени и разными способами: перемещаться может только один голос, а два других остаются на месте; могут перемещаться два голоса, а один остается; наконец, могут перемещаться и все три голоса (Disp. III, f. B3v). Аукта отличается от диффузы тем, что radix recta сохраняется в ней в неизменном виде, при этом происходит увеличение количества голосов за счет октавного удвоения хотя бы одного звука.

Заслуживают внимания также идеи Липпия в области ладовой теории. Ученый напрямую связывает лады (их в системе 14) с гармоническими триадами. Лады делятся на «натуральные» и «мягкие»: первые имеют в своей основе большие триады (это ионийский, лидийский, миксолидийский и их плагальные варианты), вторые — малые (эолийский, дорийский, фригийский с плагальными вариантами). Как видим, лады по-прежнему делятся на автентические и плагальные (причем первые — основные, поскольку в них финалис совпадает с «басисом» соответствующей гармонической триады) 21 . Два лада отличаются тем, что в их основе лежит не большая или малая гармоническая триада, а созвучие h-d-f, то есть триада «дисгармоническая» и «случайная». Такие лады носят название «сомнительных» (spurii), в то время как основные лады называются «законными» (legitimi).

Однако и шесть основных автентических ладов можно свести, по мысли Липпия, к двум (чего не было у Царлино):

Hinc 6 modos illos stringimus ad duos: unum, qui tenet triadem naturalem, alterum, qui mollem (Disp. III, f. D3v).

Эти 6 ладов сведем к двум: первый содержит натуральную триаду, второй — малую.

Как нам представляется, такую «редукцию» Липпия можно толковать как довольно решительный шаг в теоретическом осмыслении перехода к двуладовой мажорно-минорной системе, хотя пока эти идеи

XVIII века Андреас Веркмейстер в трактате Harmonologia musica oder kurtze Anleitung zur musicalischen Composition (1702).

 $^{^{20}}$ *Diffusa* и *aucta* — субстантивированные прилагательные женского рода (в обоих случаях подразумевается *trias*). *Diffusus* — букв. «растянутый, пространный»; *auctus* — «возросший, усилившийся». Поскольку, во-первых, оба слова — явные термины (буквальный перевод нивелирует их специальное значение) и, во-вторых, λ иппий использует эти термины не только как прилагательные, но и как существительные, для удобства в переводе мы будем использовать для них соответствующие русские неологизмы.

 $^{^{21}}$ В этой классификации ладов по лежащей в их основе большой или малой терции без труда различима связь с концепцией Дж. Царлино.

66

находятся внутри устойчивых традиционных представлений, связанных прежде всего с двенадцатиладовой системой Генриха Глареана²².

Использованная литература

- 1. *Боэций А. М. С.* Основы музыки / подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С. Н. Лебедева. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. XI, 408 с.
- 2. *Лобанова М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка. 1994. 320 с.
- 3. *Матвеева Д. В.* «Правила композиции» в трактате и в музыке М.-А. Шарпантье (на материале «Lecons de Tenebres»): дипл. работа. Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2005. 205 с.
- 4. Холопов Ю. Н. Гармония: теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 541 с.
- 5. *Dahlhaus C.* Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1968. 298 S.
- 6. *Howard J. B.* Form and method in Johannes Lippius's Synopsis musicae novae // Journal of the American Musicological Society. Vol. 38 (1985). P. 524–550.
- 7. Lester J. Between Modes and Keys: German Theory 1592–1802. Stuyvesant; N. Y.: Pendragon Press, 1989. 363 p.
- 8. *Lippius Johann*. Synopsis of New Music (Synopsis musicae novae) / transl. by Benito V. Rivera. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1977. 65 p.
- 9. *Rivera B. V.* Johannes Lippius and His Musical Treatises: A Study of German Music Thought in the Early Seventeenth Century. Ph. D. diss. New Brunswick (NJ), 1974.
- 10. *Rivera B. V.* The Seventeenth-Century Theory of Triadic Generation and Invertibility and its Application in Contemporaneous Rules of Composition // Music Theory Spectrum. VI (1984). P. 63–78.
- 11. *Walther J. G.* Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. Lpz., 1732. 659, [12] S.

 $^{^{22}}$ Концепции мажорно-минорной ладовой системы суждено было стать одной из основ учения о гармонии Нового времени. На рубеже XVII–XVIII веков наиболее ясные свидетельства укрепления двуладовой классификации встречаются у французских авторов (М.-А. Шарпантье, Ш. Масон). Так, Шарпантье в трактате «Règles de Composition» (начало 1690-х) писал: «Все лады могут сводиться к ладу от ∂ 0 или к ладу от pe. Лад от d0 имеет мажорную терцию [от тонической ступени. — M. K.]. Лад от d0 имеет мажорную терцию [от тонической ступени. — d1. d2. Лад от d3 имеет мажорную терцию [от тонической ступени. — d3. d4. Г. Вальтера (1732) встречаем подробное описание всех двенадцати ладов (см.: [11]).

Приложение

Большая схема из «Третьего рассуждения» (f. B4r)

Схема иллюстрирует разнообразие реализаций (фактурных вариантов) гармонической триады. Слева находится *radix recta nudaque* («простой и обнаженный гармонический корень») в двух видах — большом и малом. Затем демонстрируются диффузы (начиная с созвучия N23) и аукты (с N210).

යු දැ	div	u .	ט	it	tu	i è.		*	TI-	ąį.		А	u	લ	a.		189		-	1	•	146-	-19-	3
5	1			8,	0	1	ò		11_	L	Ø		0	9	\$		ত		\$	\$	\$	12	20	4
	ь		-	ø	0	Г	Т	4	1		Г	100	Γ_{\perp}		0		0	S.J.	4		<u> </u>	10	24-	_5_
-	i	O		-			0		Πō	Γ		-	Q		匚	17.0	<u> </u>		Ø	0	8	8	70	6
_		٨		Į,		L.	Ľ		ماا	٦	5	Į,	٦	۵.	٠	Š	ام	•	۵.	الما	نما	ــکا	-40	- A-
X	IX.	X	۸	>	1	Ľ	ما	Ц	Ä	۱š	١,	lă.	٨	Ň	ď	Ă.	Į.	Š	Š	Ã.	Lŏ.	ير ا	-49-	10
Ş	*	2	ò	٥	Þ	F	~	Н	ŏ	Ý	ø	Š	ŏ	ě	٥	٥	Ø1	Ò	٥	ě	-	4	-60-	
i.	,	H	ø		Н	1	Г	Н	†	-	-	٥	P; 1.	0		7.0		₹	0	ঠ	8	3	82	16
F	<u> </u>					Ø			L						21.	♦	[0	٥	1	COUNT	100	-36-	=0
						Ŷ		0		\$	2.5	1	7,	٥	8	<u> </u>	· .	\$	Ø	Ø	\$	Z	1:00	24
	3						Α,	3				10				- 1	300		ide -	(a_{i}^{-1},a_{i}^{-1})	2500	21000		

Ил. 5

Примечание 1. Звездочкой обозначена верная, по нашему мнению, диффуза.

Структура созвучия N 9 в том виде, как оно напечатано в оригинале, не содержит всех звуков триады (последнее — обязательное условие «распределения» диффузы).

Примечание 2. Любое ми из созвучий №№3-22 может содержать бемоль (присущий малой гармонической триаде) или исполняться в той форме, как оно (здесь) выписано, на что указывают «ключевые» бемоли в оригинале.

Насонов Роман Александрович

rrrnassonov@rambler.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва

ул. Большая Никитская, д. 13/6

Насонова Марина Львовна

mnassonova@mail.ru

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва ул. Большая Никитская, д. 13/6

ROMAN A. NASSONOV

rrrnassonov@rambler.ru

Ph. D., Associate Professor of Western European Music Subdepartment of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

> 13/6, Bolshaya Nikitskaya St. 125009 Moscow Russia

Marina L. Nassonova

mnassonova@mail.ru

Ph. D., Senior Researcher of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

> 13/6, Bolshaya Nikitskaya St. 125009 Moscow Russia

Аннотация

Блаженная Дева и Небесный Иерусалим (О вероисповедном замысле Вечерни Монтеверди)

В статье рассматриваются текстовая и музыкальная символика, а также исторический контекст создания Мессы и Вечерни, опубликованных Клаудио Монтеверди в 1610 году. Публикация трактуется как единая и цельная богословская концепция, в которой излагаются христианская богородичная догматика и специфические взгляды части средневековой католической церкви, впоследствии оформившиеся в виде догматов о Непорочном зачатии Девы Марии и о Ее Взятии на небеса. Композитор отразил эти воззрения предпожительно под влиянием последовательной иммакулятистской позиции рода герцогов Гонзага; наиболее открыто они декларированы в мотете *Audi cœlum*. Проанализирована драматургия Вечерни, представленная двумя параллельно развивающимися «сюжетами»: историей жизни Богородицы как части предвечного замысла об искуплении человечества—в мотетах; историей народа Божьего, восходящего в Небесный Иерусалим, —в псалмах. Показано ключевое для богословского содержания Вечерни значение образа Девы Марии как «врат Востока» (согласно пророчеству Иезекииля). Вознесшаяся на Небеса и сияющая путеводной звездой Дева Мария становится вратами Небесного Иерусалима. Исцелившемуся от греха человеческому роду предстоит прошествовать через эти врата, а враги никогда не смогут проникнуть через них в грозную небесную крепость, жители которой хранят и соблюдают Слово Божие подобно тому, как восприняла в свое чрево Божественный Логос Богородица.

Ключевые слова: Монтеверди, духовная музыка, «Вечерня Блаженной Девы», Месса *In illo tempore*, опера «Орфей», музыкальная символика, музыка и слово, Мантуя, музыка при дворе герцогов Гонзага, Непорочное Зачатие Богородицы

ABSTRACT

Beata Vergine and Heavenly Jerusalem (On the Belief System in the Monteverdi's Vespro)

The article deals with textual and musical symbols, as well as with the historical context of the creation of the *Missa* and *Vespro* published by Claudio Monteverdi in 1610. The publication is treated as a single and integral theological concept, which enunciates both the Christian Marian doctrine and the specific views of the part of the medieval Catholic Church; the latter in future took the form of dogmas of the Immaculate Conception and of the Virgin Mary's bodily Assumption into heaven. The composer reflected these views presumably under the influence of the consistent immaculatist position of the Gonzaga family; most explicitly they are declared in the motet *Audi cælum*. According to accomplished analysis, the narrative of *Vespro* is represented by two parallel developing "stories": the life of the Mother of God as part of the eternal plan of Redemption, in the motets, the history of the people of God rising into Heavenly Jerusalem, in the psalms. The Virgin Mary's image as the *porta orientalis* (according to the prophecy of Ezekiel) is of key importance for the theological content of *Vespro*. Rising to Heaven and shining as the guiding star (*maris stella*) the Virgin Mary turns to the gates of Heavenly Jerusalem. After healing from sin mankind is to be passed through these gates, but the enemies will never be able to penetrate through them into the strong heavenly fortress, the inhabitants of which keep and observe the Word of God, just as the Theotocos took the Divine Logos into her womb.

Keywords: Monteverdi, sacred music, Vespro della Beata Vergine, Mass In illo tempore, Orfeo, musical symbolism, musical rhetoric, Mantua, music at the Gonzaga court, Immaculate Conception

ЮБИЛЕИ 2017 ГОДА: К 450-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ

Роман Насонов, Марина Насонова

БЛАЖЕННАЯ ДЕВА И НЕБЕСНЫЙ ИЕРУСАЛИМ (О ВЕРОИСПОВЕДНОМ ЗАМЫСЛЕ ВЕЧЕРНИ МОНТЕВЕРДИ)

И привел он меня обратно ко внешним воротам святилища, обращенным лицом на восток, и они были затворены. И сказал мне Господь: ворота сии будут затворены, не отворятся, и никакой человек не войдет ими, ибо Господь, Бог Израилев, вошел ими, и они будут затворены.

(Иез. 44:1-2)

Опубликованное в 1610 году венецианским издателем Риччардо Амадино собрание духовной музыки Клаудио Монтеверди¹, и прежде всего ряд сочинений, объединенных заголовком Vespro della Beata Vergine da Concerto composto sopra canti fermi², — не только один из музыкальных шедевров начала XVII столетия, но и привлекающая множеством своих тайн партитура великого мастера. Научная литература, посвященная Вечерне, весьма общирна; западные музыковеды десятилетиями увлеченно обсуждают частные, на первый взгляд, вопросы, от ответа на которые, однако, зависит вся

¹ Посвящение издания подписано Монтеверди 1 сентября 1610 года (Venetijs Calendis Septemb. 1610), и этот день ныне принято считать датой его выхода в свет.

² «Вечерня Блаженной Девы, сочиненная для ансамбля на основе кантуса фирмуса». Заголовок помещен в партии континуо (bassus generalis), предназначенной для руководящего исполнением музыки органиста и содержащей в этой связи помимо линии баса важнейшие голоса музыкальной ткани.

система современных представлений о знаменитом собрании. Изложению истории их споров — поучительной тонкостью приводимой аргументации — можно было бы посвятить отдельное исследование на русском языке. Однако большой необходимости в этом нет: некоторые относительно недавние специальные работы, и в частности монографии таких авторов, как Джеффри Курцман и Джон Уэнем, суммируют ход дебатов и приводят их основные тезисы — и это позволяет нам ограничиться кратким обзором научных взглядов на Вечерню, принятых в настоящее время.

Сам по себе факт издания музыки, предназначенной для католической вечерни, в Италии начала XVII века не был чем-то необычным или, тем более, исключительным [25, 99ff.]. Только в том же 1610 году здесь было опубликовано не менее 56 собраний духовной музыки; 36 из них включали в свой состав сочинения на тексты вечерни и других служб часов [27, δ 1.1].

Одной из главных особенностей Вечерни Монтеверди является включение в состав публикации мотетов на паралитургические тексты, помещенных не в специальном разделе, а между пятью обязательными псалмами. Большинство ученых сходятся сегодня в том, что Монтеверди предполагал возможность исполнения мотетов во время службы³; допускается также, что сочинения для малого состава могли звучать в княжеских покоях. Относительно положения мотетов в литургии высказываются различные мнения. Долгое время господствовала теория Стефена Бонты, согласно которой мотеты могли выступать заменой антифонов, традиционно звучащих до и после каждого псалма вечерни; при этом во избежание нарушения богослужебного устава тексты соответствующих антифонов могли тихо зачитываться священником в алтаре [12]. Уэнем, однако, присоединяется к критическим голосам ряда авторов и убедительно аргументирует иную возможность: мотеты можно было исполнять между двумя антифонами (примыкающим к прозвучавшему псалму и предваряющим следующее песнопение в этом жанре. Именно такова, по мнению ученого, и была роль первых четырех мотетов Вечерни [42, 17-21]). Курцман в публикациях, вышедших в свет после издания учебника Уэнема, не решается присоединиться к точке зрения своего коллеги и допускает возможность звучания мотетов как вместо антифонов, так и между таковыми. В качестве единственного аналога собрания 1610 года он приводит Salmi della Madonna Паоло Агостини – коллекцию, включающую в себя псалмы богородичной вечерни, а также Магнификат, гимн Ave maris stella, антифоны и мотеты

 $^{^3}$ В середине прошлого века по данному вопросу высказывались противоположные суждения. В частности, Денис Стивенс риторически восклицал: «Если бы им (знатокам музыки. — Asm.) пришлось выслушать Реквием Брамса, напичканный "Песнями Марии" (Marienleben — sic!) того же композитора, или Мессу Баха, тропированную изрядным количеством его церковных кантат, разве не были бы их протесты энергичными и незамедлительными?» [39, 315]. Следуя своим научным убеждениям, Стивенс исключил мотеты из публикации Вечерни, осуществленной им в 1961 году.

в концертирующем стиле (1619)⁴. При этом относительно функции Сонаты на прошение «Святая Мария, моли [Бога] о нас» в науке принято придерживаться гипотезы Дэвида Блейзи о том, что это сочинение предназначалось исполнять в качестве антифона к Магнификату [11].

Обстоятельства создания произведений, вошедших в Вечерню 1610 года, остаются крайне туманными⁵. Долгое время было принято считать, что сочинение духовной музыки не относилось к числу основных обязанностей Клаудио Монтеверди в период его работы в Мантуе⁶. Активностью в этой сфере отличались другие музыканты при дворе герцога Винченцо I Гонзага. Так, Дж. Дж. Гастольди — с 1588 года вплоть до своей смерти в 1609 году трудившийся на посту капельмейстера герцогской церкви Св. Варвары выпустил в свет, наряду с прочими собраниями духовных пьес, несколько изданий псалмов на все праздники церковного года (1588; 1593; 1601 и др.; некоторые из них содержат композиции на текст песни Богородицы). Можно предположить, что Монтеверди придерживался аналогичной стратегии публикаций. Вечерня 1610 года также принадлежит к числу достаточно универсальных по своему предназначению музыкальных собраний: набор входящих в нее псалмов подходит для богослужения не только всех богородичных праздников, но и дней, посвященных святым женам, которых почитает Католическая церковь.

Тем не менее, существует ряд указаний на то, что деятельность Монтеверди при мантуанском дворе предполагала по меньшей мере исполнение церковной музыки. В частности, можно обратить внимание на такой известный документ, как «Разъяснение письма, напечатанного в Пятой книге его мадригалов» — апологии творчества Монтеверди, составленной его

 $^{^4}$ См.: [27, § 6.2]. Песнопения, вошедшие в «Богородичные псалмы» Агостини, рассчитаны на небольшой состав исполнителей (от одного до трех голосов). Тем не менее, вполне возможно, что Вечерня 1610 года могла послужить для данного композитора образцом. В пользу этого, в частности, свидетельствует редкий исторический факт—включение в публикацию музыки вечерни гимна «Радуйся, звезда путеводная» (Ave maris stella).

⁵ Принято обращать внимание на то, что Вечерню Блаженной Девы от публикации предыдущего собрания духовной музыки Монтеверди отделяет 27 лет. Первой важной вехой композиторской карьеры Монтеверди стало издание в 1582 году 23 мотетов на три голоса (Sacrae canticulae tribus vocibus). За ним последовали 11 четырехголосных духовных мадригалов (1583), от которых сохранилась, однако, лишь партия баса.

⁶ У русского читателя, черпающего информацию из монографии Валентины Джозефовны Конен, может сложиться иное представление: «Долгое время Монтеверди совсем не затрагивает духовную область. Когда же в 1602 году его назначают руководителем музыкальной жизни в Мантуе, то наряду с произведениями светского характера ему приходится сочинять и для придворной церкви. В этот период, между 1608 и 1610 годами, и была создана "Литания девы Марии", принадлежащая к вершинам творческого вдохновения Монтеверди» [4, 252]. Трудно сказать, на каких источниках и фактах — помимо выхода в свет публикации 1610 года, именующейся в монографии «Литанией девы Марии», — основаны данные утверждения. Популярный жанр книги дает автору возможность восстанавливать историческую картину не во всех подробностях, а в иных случаях и прибегать к художественному вымыслу.

братом Джулио Чезаре и помещенной им в конце собрания «Музыкальных забав» 1607 года. Оправдывая промедление Клаудио с развернутым ответом обвинителям, автор «Разъяснения» ссылается на крайнюю занятость мантуанского придворного капельмейстера — упоминая при этом, наряду со множеством дополнительно возложенных на него герцогом обязанностей, обычное бремя попечения о церковной и приватной музыке (musica tanto da chiesa quanto da camera) [32, 42]. Еще более интригующим свидетельством следует признать первое из сохранившихся писем композитора, датированное 28 ноября 1601 года. Написанное через два дня после кончины Бенедетто Паллавичино, предшественника Монтеверди на посту мантуанского придворного капельмейстера, послание адресовано герцогу Винченцо I, участвовавшему в то время в осаде захваченной турками венгерской крепости Надьканижа.

Цель письма обозначена в первых его строках: в связи со смертью Паллавичино Монтеверди хочет получить музыкальный титул, которым обладал
Жьяш де Верт (il titolo che già il signore Giaches aveva sopra la musica). Воспользоваться представившимся случаем он желает для того, чтобы явить
превосходному музыкальному вкусу Его Светлейшего Высочества, помимо
всего прочего, мотеты и мессы, не лишенные известных достоинств. Упомянув многочисленные утраты, понесенные мантуанской придворной музыкой за последние годы (в течение примерно десятилетия в мир иной ушли
Алессандро Стриджо Старший, Верт, органист Франческо Ровиго, Паллавичино), Монтеверди заявляет о своем стремлении занять «место, ныне
вакантное в этой части церкви» (loco ora vacante in questa parte de la Chiesa)
и, наконец, умоляет назначить его управляющим приватной и церковной
музыкой (mastro e de la Camera e de la Chiesa sopra la musica) [31, 37–38].

Наряду с основным вопросом о сфере полномочий Монтеверди как руководителя придворной светской и церковной музыки письмо порождает и ряд существенных для биографов композитора недоумений. Почему молодой музыкант просит у герцога пост, который занимал прежде Верт, а не Паллавичино (непосредственный предшественник Монтеверди)? Что он имеет в виду под «вакантным местом в этой части церкви»?

Наиболее убедительную версию мантуанской карьеры Монтеверди как автора духовной музыки предлагает, опираясь на опубликованные архивные документы, Роберт Боуэрс [13, 53–56; 14, 331–357]. Ученый обращает внимание на существование при мантуанском дворе двух независимых друг от друга музыкальных организаций. Одна из них была связана с герцогской церковью Св. Варвары (построенной при герцоге Гульельмо в 1562–1572 годах), которая имела статус коллегиальной и совершала службы по собственному, утвержденному Римом в начале 1580-х годов чину. Уже с этого времени певцы герцогской капеллы не привлекались для участия в службах базилики, которая постепенно обзаводилась собственными музыкантами. При восхождении на престол Винченцо I в 1588 году формирование полноценной капеллы в базилике завершилось, и на пост ее главы был назначен

Гастольди. Верт никогда не занимал официальных позиций в Санта-Барбаре⁷, однако осуществлял, по крайней мере до определенного момента, руководство музыкой в этой церкви. Претензии Монтеверди на его пост в данном контексте могли означать желание распространить свое влияние на независимую уже в течение длительного времени базилику⁸.

Упоминание о «вакантном месте в другой части церкви» легко трактовать как заявку на музыкальное руководство службами, совершавшимися непосредственно во дворце герцогов Гонзага (подобно многим знатным особам, Винченцо избегал посещать публичные богослужения без особой надобности). По мнению Боуэрса, местом проведения таковых были не сохранившиеся ныне помещения на территории Старого двора (Corte Vecchia) Палаццо дукале: более просторная капелла Св. Креста (S. Croce), сопоставимая по размеру с Сикстинской капеллой в Риме, а также старинная капелла меньшего масштаба, первоначально выполнявшая функцию главного молитвенного помещения во дворце; некоторые ее фрески сегодня можно увидеть в Sala della Crocefissione [14, 343].

Приватные богослужения в Герцогском дворце совершались силами коллектива, в 1589 году состоявшего из капеллана и четырех священников (трое из которых могли выполнить функции певчих), maestro di cappella (пост, с 1565 года принадлежавший Верту) и десяти певцов-мужчин [13, 53]. Поступив на службу к герцогу Винченцо I (вероятнее всего, в первой половине 1590 года), Монтеверди занял официальную должность одного из десяти певчих. При этом, однако, важную роль в его назначении сыграло мастерство молодого музыканта в игре на виоле. Новый властитель, сохраняя созданный Гульельмо образ мантуанского герцога как преданного Риму благочестивого христианского правителя, желал украсить свой двор современным искусством по примеру соседней Феррары, с которой Мантуя была тесно связана династическими браками. Уже в 1591 году количество исполнителей светской музыки составляло 11 человек, включая собранный в подражание Ферраре ансамбль дам, а также трех исполнителей на струнных инструментах во главе с Саломоне Росси. С прибытием в 1598 году на мантуанскую службу выдающегося тенора Франческо Рази началось

 $^{^7}$ Единственное упоминание Верта в качестве Mastro di cappella della chiesa di S.ta Barbara di Mantova — в письме Луиджи Фантони от 7 апреля 1582 года — Боуэрс трактует как ошибку служащего базилики, связанную с неверной интерпретацией участия Верта в музыкальной жизни данного учреждения, см.: [14, 353, n. 97].

⁸ Не стоит исключать и иную интерпретацию: Монтеверди мог считать Паллавичино, удостоенного в 1596 году должности придворного капельмейстера не столько в силу выдающегося таланта, сколько благодаря многолетней службе при дворе и достаточному количеству музыкальных публикаций, человеком, занимавшим свое место не по справедливости. Оттенок ревности и личной неприязни можно ощутить в том фрагменте письма от 28 ноября 1601 года, где Монтеверди вспоминает ушедших из жизни коллег — и Верта, и Ровиго он признает выдающимися мужами (характеризуя каждого при помощи выражения eccelente signor), Паллавичино же числит среди умелых мастеров (soffiziente messer) [31, 13].

формирование группы элитных музыкантов, труд которых с 1604 года оплачивался в особом порядке. Вероятно, к 1605 году реформа придворной капеллы, насчитывавшей к тому моменту 35 вокалистов и исполнителей на струнных и духовых инструментах, завершилась [14, 355–357]. Отражением нового качества подчиненного Монтеверди коллектива и новых художественных задач, стоявших перед капеллой, стал титул maestro della musica, которым композитор представляет себя на титульных листах Четвертой (1603) и Пятой (1605) книг мадригалов⁹.

Боуэрс связывает произведения, вошедшие в издание 1610 года, с деятельностью уникального коллектива придворной капеллы герцога Винченцо I под руководством Монтеверди, а сам факт публикации — с желанием Монтеверди продемонстрировать миру всё разнообразие музыки, исполнявшейся преимущественно «в капеллах и в княжеских покоях» 10. С коммерческой точки зрения подобное предприятие не было практичным за недостатком потенциальных покупателей. Таким образом, напрашивается предположение, что репертуар духовных сочинений, созданных Монтеверди в Мантуе, не ограничивается пятнадцатью вошедшими в публикацию и благодаря этому сохранившимися в истории музыкального искусства пьесами [ibid., 357].

Идеи Боуэрса не укладываются в общее русло представлений об истории создания Вечерни и потому подвергаются жесткой критике. В частности, их с самого начала категорически отвергает Джеффри Курцман. Наиболее важный, по сути дела, пункт его возражений состоит в том, что издание 1610 года не было исключительным явлением на итальянском рынке духовной музыки. Курцман говорит о существовании спроса на произведения, требующие использования сопоставимых с Вечерней Монтеверди или даже еще более масштабных исполнительских сил¹¹; исполнительские пометки в сохранившихся экземплярах публикации также свидетельствуют в пользу того, что псалмы и концерты мантуанского композитора вошли в музыкальный репертуар своего времени [27, п. 10]. Особенно энергично Курцман отвергает другую гипотезу Боуэрса—о капеллах Герцогского дворца как основном месте исполнения духовной музыки Монтеверди; ссылаясь на исследования архитектуры Палаццо дукале, он настаивает, что пространство Санта-Кроче было недостаточным для того, чтобы там могла

 $^{^9}$ Данный титул можно рассматривать как краткий вариант звания mastro e de la Camera e de la Chiesa sopra la musica, которое Монтеверди просил у герцога в обсуждаемом выше письме.

¹⁰ Выражение ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata, присутствующее на титульных листах вокальных голосов и партии континуо (где оформление титульного листа имеет некоторые отличительные особенности), относится как к собственно песнопениям католической вечерни, так и к паралитургическим мотетам, см.: [27, $\int 2.5$].

¹¹ Справедливости ради стоит заметить, что мысль Боуэрса об исключительности представленного в публикации 1610 года набора сочинений связана не столько с количественным составом мантуанской придворной капеллы, сколько с уровнем мастерства ее музыкантов.

прозвучать вошедшая в Вечерню музыка [ibid., $\oint 4.1 \, n. \, 33$]. Как и подавляющее большинство исследователей публикации, Курцман убежден в том, что церковные сочинения Монтеверди создавались для богослужений, проводившихся за пределами дворцового комплекса¹².

В качестве возможных мест исполнения духовной музыки Монтеверди в Мантуе Курцман называет расположенные в непосредственной близости от дворца кафедральный собор Св. Петра, не имевший постоянного капельмейстера, и коллегиальную церковь Св. Андрея — центр большого весеннего мантуанского фестиваля Сенса (Sensa), кульминация которого была приурочена к празднику Вознесения [26, 143]¹³. Обнаруженное Личей Мари письмо одного из слуг Винченцо I Лоренцо Кампанья маркизу Фабио Гонзага от 14 мая 1611 года упоминает новую, сочиненную специально для этого случая «прекрасную» музыку Монтеверди, прозвучавшую во время вечерни [29, 547]. Очевидно, что в данном случае речь не идет о сочинениях, вошедших в публикацию 1610 года, — важно редкое конкретное свидетельство о деятельности композитора в качестве автора духовной музыки в мантуанские годы.

Не исключено, что Монтеверди сочинял торжественную музыку для важнейшего из городских праздников более или менее регулярно. Авторы статьи приводят в этой связи таблицу, в которой сравниваются последования из пяти обязательных псалмов (cursus) для вечерни Вознесения и богородичных праздников соответственно, — как показывает сравнение, совпадают лишь два из пяти текстов [ibid., 551].

Было бы, однако, поспешно утверждать, что Вечерня 1610 года никак не связана с мантуанской Сенсой. Этот вопрос уже обсуждался в литературе XX века. Иэн Фенлон — в поисках подходящего повода для создания музыки, вошедшей в знаменитое собрание, между первыми месяцами 1607 года (как известно, вступительная токката из «Орфея» использована в версикуле с респонсорием *Deus in adjutorium / Domine ad adjuvandum*) и началом 1610 — обратил внимание на торжественное празднование бракосочетания наследного принца Франческо и Маргариты Савойской, происходившее в Мантуе в период с 24 мая по 8 июня 1608 года. 25 мая в церкви Св. Андрея

 $^{^{12}}$ И вновь справедливость требует заметить, что Боуэрс не исключает возможности создания некоторых из номеров Вечерни для специальных — организованных семейством Гонзага и проводившихся при участии музыкантов герцогской капеллы — служб в городских церквях Мантуи (хотя и действительно придает большое значение капеллам дворца как месту регулярного исполнения духовной музыки Монтеверди).

¹³ Торжества с этим же названием — также сочетавшие в себе радость по случаю прихода весны, христианский праздник Вознесения Господня и государственный церемониал «обручения с морем» — хорошо известны из истории Венеции. Центральным духовным событием мантуанской Сенсы была демонстрация на главных службах праздника хранившейся в церкви Св. Андрея реликвии: капли крови Распятого Христа, смешанной с частицей земли Голгофы, а также частицы губки с уксусом, которую давали Спасителю римские солдаты для облегчения страданий [29, 547–548]. Сенса имела важное значение для укрепления власти семейства Гонзага в Мантуе и была призвана продемонстрировать процветание города под его правлением.

состоялась специальная церемония в честь учреждения нового духовнорыцарского общества — ордена Спасителя, учрежденного с санкции папы Павла V [21, 383] ¹⁴. Количество членов ограничивалось двадцатью персонами; великим магистром (Gran Mastro) был провозглашен герцог Винченцо I — первым в рыцари ордена он посвятил своего сына и наследника Франческо ¹⁵.

Аргументы, приводимые Фенлоном в пользу своей версии, выглядят достаточно шаткими. Прежде всего, ученому показалось немного странным, что церемония посвящения в рыцари Ордена Спасителя проходила именно в базилике Св. Андрея, а не в церкви Св. Варвары или в кафедральном соборе Св. Петра¹⁶. Объяснением, по мнению Фенлона, могли быть размеры базилики — крупнейшего пространства для исполнения столь масштабного сочинения, как Вечерня Блаженной Девы. Кроме того, исследователь ссылается на хроники Федерико Фоллино, в которых упоминаются некие песнопения, исполнявшиеся во время церемонии посвящения в рыцари взамен принятых антифонов, — поскольку событие было приурочено к празднованию свадьбы, они носили лишь слегка завуалированный эротический характер [ibid., 385]¹⁷.

Отмечая очевидную невозможность исполнения всех псалмов Вечерни на службе, связанной с праздником Вознесения, Уэнем однако не отвергает версию Фенлона напрочь. Некоторые из номеров собрания 1610 года подходят для любой вечерней католической службы, и богослужения, связанные со свадьбой 1608 года и учреждением ордена Спасителя, не являются в этом отношении исключением. В качестве песнопений, которые могли прозвучать 25 мая 1608 года, Уэнем называет версикул с респонсорием и семиголосный магнификат — то есть те части Вечерни, в которых воспроизводится музыка оперы «Орфей», созданной по поручению Франческо Гонзага [42, 32]. И несмотря на отсутствие каких-либо документальных подтверждений, такая версия имеет право на существование: цитаты из оперы, получившей одобрение знатоков искусства, без сомнения могли оказаться

¹⁴ Ordine del Redentore. Помимо данного, краткого варианта названия, имели хождение и другие формулировки, например Ordine del Sangue Prezioso di Gesù Cristo (Орден Драгоценной крови Иисуса Христа). Создание ордена было призвано увековечить заслуги герцога Винченцо I, принявшего участие в военной кампании императора Священной Римской империи германской нации Рудольфа II и папы римского Клемента VIII против турков, а также подчеркнуть параллель между событиями Тринадцатилетней войны (1593–1606) и крестовыми походами [21, 383]. В честь свадебных торжеств Вознесенские богослужения и Сенса были перенесены в 1608 году с 15 мая на Пятидесятницу [29, 550].

¹⁵ Подробнее историю ордена см. в [5, 229-241; 22, 434-437].

 $^{^{16}}$ Однако если принять во внимание тот факт, что орден был учрежден в честь хранившейся в церкви Св. Андрея главной мантуанской реликвии, выбор места для религиозного торжества представляется совершенно естественным.

¹⁷ Тем самым Фенлон дает понять, что первые два мотета из собрания 1610 года, написанные на тексты Песни песней, могли быть сочинены к свадьбе Франческо и Маргариты.

приятны жениху и первому рыцарю ордена, а звучание фанфар Токкаты в начале богослужения полностью соответствовало бы цели торжеств — прославлению рода Гонзага.

Еще одна гипотеза о службе, на которой могла прозвучать если не вся музыка Вечерни 1610 года, то хотя бы ее значительная часть, принадлежит Грэхему Диксону. При отсутствии документальных данных об исполнении сочинений Монтеверди в мантуанских церквях ученый попытался найти среди торжественно отмечавшихся в городе религиозных праздников такой, вечерня которого была способна вместить в себя как можно большее количество представленных в публикации Риччардо Амадино текстов. Вывод, к которому он пришел, лишь на первый взгляд может показаться парадоксальным: по мнению Диксона, Вечерня Блаженной Девы изначально не была связана с культом Пресвятой Богородицы – посвящение музыки этой вечерни Деве Марии произошло уже на стадии подготовки издания к публикации, по коммерческим соображениям [16, 387]. Истинным адресатом молитв в этом собрании сочинений (в том числе в Сонате, где одиннадцатикратно пропеваемое хором прошение, согласно существовавшей в начале XVII века практике, могло быть обращено к любому из святых, стоило только подставить соответствующее имя) Диксон считает почитавшуюся родом Гонзага святую Варвару Илиопольскую.

В предложенной аргументации исследователь отталкивается от того факта, что cursus псалмов богородичной вечерни, как уже упоминалось нами ранее, подходил также для праздников святых жен. Важнейшим среди них в Мантуе был отмечавшийся 4 декабря день святой Варвары, в честь которой Гульельмо Гонзага не только построил рядом со своим дворцом базилику, но и принимал активное участие в установлении принятого там богослужения. В качестве побудительных мотивов посвящения нового храма именно этой святой Дональд Сандерс указывает два обстоятельства: прапрабабка Гульельмо, королева Чехии и Венгрии Барбара Бранденбургская (1422–1481), была наречена в честь святой Варвары; кроме того, святая Варвара признавалась покровительницей артиллерии¹⁸ и потому издавна почиталась родом Гонзага, многие представители которого были кондотьерами [36, 60]. Но, скорее всего, использование образа святой было связано со стремлением Гульельмо подчеркнуть свою преданность Контрреформации. Великомученица Варвара пострадала в начале IV века за то, что исповедала Святую Троицу. Согласно легенде, в отсутствии отца она упросила рабочих, строивших башню, сделать в ней третье окно, сверх тех двух (в честь обожествляемых язычниками Луны и Солнца), которые распорядился пробить ее отец; получившиеся в результате окна символизировали три ипостаси христианского Бога. Посвящая новую мантуанскую базилику

¹⁸ Эта социальная функция святой возникла на основании следующей детали ее жития: отец Варвары, убежденный язычник Диоскор, не только отрекся от дочери и передал ее на мучение властям, но лично участвовал в пытках и в конце концов обезглавил святую, за что и был наказан небесами—его испепелила молния.

святой Варваре, Гульельмо подчеркивал, по-видимому, свою преданность учению Католической церкви, сформулированному на Тридентском соборе. Службы в Санта-Барбаре отличались строгостью, проявлявшейся, в частности, в широком использовании григорианского хорала и песнопений, сочиненных на его основе. Диксон обращает внимание на этот факт и считает его убедительным объяснением одной из редких особенностей псалмов, опубликованных в составе Вечерни 1610 года: все они представляют собой обработки псалмовых тонов [16, 387–388].

Гипотеза Диксона позволила найти убедительное объяснение факту, который долгое время обсуждали исследователи собрания, — присутствию в нем явно выделяющегося по своей тематике мотета «Два серафима», текст и музыкальная символика которого связаны со Святой Троицей¹⁹. Исследователь считает не подходящими для богослужения дня святой Варвары лишь два песнопения Вечерни 1610 года: мотет Audi coelum и гимн Ave maris stella; включение в состав собрания последнего он также объясняет коммерческими соображениями²⁰. Тем не менее, выдвинутая им гипотеза уязвима для критики. Нет никаких документальных свидетельств о сотрудничестве Монтеверди с церковью Св. Варвары, и более того, хорошо известно, что порядки, заведенные при мантуанском дворе начала XVII столетия, исключали вмешательство музыкантов герцогской капеллы в деятельность обособленной капеллы этой базилики. Ученый указывает в этой связи на то, что капельмейстер Гастольди в последние годы своей жизни был не здоров, и семейство Гонзага могло вопреки собственным административным установлениям обратиться к самому известному из своих музыкантов с просьбой прийти на помощь лицам, временно исполнявшим обязанности Гастольди, и организовать музыкальное оформление одного из главных религиозных праздников Мантуи на подобающе высоком уровне [ibid., 388].

Уэнем с симпатией излагает теорию Диксона и находит для нее некоторые дополнительные подтверждения [42, 34–35]. Курцман, присоединяясь к мнению Дениса Стивенса и Питера Холмона о том, что музыка Вечерни создавалась на протяжении нескольких лет [25, 43–46], считает нормальной практику, при которой поклонение Богородице сочеталось с культом Троицы [27, 54.7]. Таким образом, с точки зрения этого ученого, нет

¹⁹ Боуэрс склоняется к тому, что данный мотет мог исполняться в рамках особой благодарственной службы, состоявшейся в декабре 1605 года в мантуанской церкви Св. Троицы, принадлежавшей ордену иезуитов, по случаю беатификации λ уиджи Гонзага [14, 363]. Курцман, признавая версию Боуэрса правдоподобной, связывает раннюю версию мотета с другим особым богослужением, имевшим место в церкви иезуитов ранее в том же 1605 году, — установкой в алтарной части ее пространства триптиха молодого Рубенса, в центре которого располагалось полотно «Семейство Гонзага поклоняется Святой Троице» [26, 143]; см. ил. 1, с. 117.

 $^{^{20}}$ При этом Диксон воспроизводит, вслед за Фенлоном, признанное впоследствии ошибочным утверждение Кнуда Йеппесена о том, будто использованная Монтеверди версия гимна ближе к варианту, принятому в то время в Риме, чем к зафиксированным в рукописях базилики Св. Варвары мелодиям; см.: [42, 33-34, 100ff].

необходимости связывать историю создания публикации 1610 года с базиликой Св. Варвары и днем этой великомученицы, чтобы обосновать присутствие в составе Вечерни «Двух серафимов». Боуэрс, как уже было отмечено, рассматривает издание Амадино как презентацию (showcase) разрозненных, созданных по совершенно разным поводам, духовных сочинений мантуанского капельмейстера.

Относительно цели публикации Мессы и Вечерни также трудно утверждать что-либо с полной уверенностью. Но прежде всего необходимо развеять сложившиеся вокруг этого вопроса мифы. Различие между двумя составляющими публикации 1610 года в плане исполнительского состава, техники композиции и стиля — при отсутствии достоверной информации о мотивах, побудивших Монтеверди издать Мессу и Вечерню как единое собрание сочинений, — дает пространство для слишком вольных и далеко заходящих интерпретаций.

Насколько мы осведомлены, Пьер Тагман первым среди музыковедов обратил внимание на мелкий размер шрифта, которым на титульном листе партии континуо (bassus generalis) указаны песнопения, относящиеся к богослужению вечерни (Ac Vespere pluribus decantandae)²¹. На основе этой особенности печати Тагман предположил, что главные новшества своей публикации Монтеверди пытался провести незаметно, через черный ход, чтобы избежать обвинений со стороны консервативной Римской курии [40, 60]. Курцман в первом из своих исследований публикации 1610 года развил эту идею утверждением, что Вечерня не представляла большого интереса для папы Павла V — лица, которому издание было посвящено [24, 42, n. 20]: «Если Монтеверди в самом деле искал новую должность в Риме, <...> Месса могла стать подходящим средством зарекомендовать себя. Вечерня же была гораздо более пригодна для Венеции, где Монтеверди в конце концов и получил работу в 1613 году. <...> Стилевая дихотомия между двумя частями издания Амадино отражает культурные и политические различия между двумя городами, рост которых на протяжении XVI века привел, в конце концов, к папскому интердикту, наложенному между 1606 и 1607 годами Павлом V — адресатом посвящения Монтеверди» [ibid., 12].

В последующих публикациях исследований Курцмана подобные неосторожные спекуляции развития не получили. Возможно, этому способствовала критика со стороны Уэнема, который обратил внимание на то, что в оформлении титульных листов вокальных партий использовано иное соотношение размеров шрифта: строчка с обсуждаемой фразой напечатана крупнее и не отличается по виду от следующей строки, сообщающей о наличии в публикации нескольких мотетов. Уменьшение размеров шрифта на титульном листе партии bassus generalis Уэнем объясняет добавлением фразы AD ECCLESIARUM CHOROS ([Месса на шесть голосов] для церковных хоров) непосредственно перед строкой Ac Vespere pluribus decantandae.

²¹ «И многоголосные песнопения вечерни» (лат.).

Последняя была напечатана более мелким шрифтом, чем на остальных титульных листах, чтобы подчеркнуть новую — важную для потенциальных покупателей музыкального собрания — информацию [42, 26–27]. Впрочем, несостоятельность измышлений Курцмана можно заметить и без сравнения титульных листов. Если бы Монтеверди и в самом деле пожелал «замаскировать» стилистически авангардную часть своей публикации, то попросил бы печатника использовать мелкий шрифт также и в строке, где упоминаются духовные концерты, чего сделано не было. Не следует, к тому же, односторонне подчеркивать новаторство пяти псалмов, гимна и магнификата Вечерни; черты старого и нового в них сложно переплетены: все эти сочинения написаны на григорианский кантус фирмус, а в псалме Dixit Dominus, к примеру, широко используется такая консервативная техника, как фобурдон.

Тем не менее, все аргументы научного сообщества в пользу мантуанского происхождения Вечерни Блаженной Девы не могут произвести столь мощного воздействия на популярные представления об истории создания этого опуса, каким обладает поверхностная теория Джона Элиота Гардинера, подкрепленная, однако, весьма эффектным исполнением в пространстве собора Св. Марка; запись увидела свет как в аудио-, так и в видеоверсиях (последняя, с демонстрацией интерьера собора и, в частности, его знаменитых фресок, оказала особенно сильное воздействие на умы слушателей).

С самого начала знаменитый музыкант вольно или невольно вводит публику в заблуждение, создавая впечатление, будто в вопросе о возможности исполнения Вечерни в качестве пробного сочинения при соискании Монтеверди должности капельмейстера Сан-Марко в августе 1613 года существует неясность: «Не имея времени сочинить нечто новое для своей пробы, Монтеверди был уверен, что сумеет произвести наилучшее впечатление, представив, среди прочих вещей, свою выдающуюся "Вечерню Блаженной Девы", совсем недавно опубликованную в Венеции и идеально подходящую для праздника Успения Богородицы (15 августа). От Монтеверди требовалось доказать свое мастерство, предоставив музыку для всего праздника...» [23, 11]. В действительности композитор в качестве испытания руководил музыкальной частью мессы, о чем свидетельствуют хорошо известные документы²², впервые опубликованные еще в 1963 году в монографии Дениса Арнольда [7, 202-203]. Гардинер цитирует небольшой фрагмент решения о назначении Монтеверди на должность maestro di *cappella*, в котором прозвучавшие и напечатанные сочинения композитора (в том числе, очевидно, и те из них, что были включены в издание Амадино) упоминаются — как аргумент в пользу его избрания — на равных правах.

²² Платежи 20 инструменталистам, принимавшим участие как собственно в исполнении музыки Монтеверди на службе в соборе Св. Марка, так и в ее «репетиции» в церкви San Giorgio Maggiore, а также платежи за перевозку двух портативных органов в церковь Св. Георгия по названному случаю; обсуждаемое событие именуется в них выражением prova della messa.

Однако остается непонятным, каким образом этот факт может подтвердить «давнюю» идею Гардинера о том, что «сочиняя свою Вечерню в Мантуе, Монтеверди ориентировался на венецианские вкусы и обычаи в попытке освободиться от обременительных требований и интриг двора Гонзага» $[23, 11-12]^{23}$.

Спекуляции на тему стилевых различий между Мессой и Вечерней породили и другой, также глубоко укоренившийся, миф — о том, что публикация собрания представляла собой продолжение спора о второй практике. Фактических оснований для подобных утверждений, однако, почти не существует. Понятия prima pratica и seconda pratica в текстах, сопровождающих публикацию, отсутствуют. Единственная фраза в Посвящении собрания Павлу V, которую можно было бы истолковать как аллюзию на полемику с Джованни Мария Артузи, представляет собой утонченную игру слов. Композитор надеется, что благодаря благословению папы скромный холмик его таланта будет с каждым днем все более и более зеленеть 24 и что уста, хулящие Клаудио, сомкнутся (et claudantur ora in Claudium loquentium iniqua). Как отмечает Курцман, подобные фразы можно найти в сотнях музыкальных публикаций того времени. Посвящая свой опус тому или иному влиятельному лицу, автор всегда надеялся на его защиту от соперников и ревнителей, нападки которых на творчество коллег-музыкантов были обычным делом [27, $\delta 3.5$]²⁵.

Надо помнить, что полемика братьев Монтеверди с болонским каноником, учеником и последователем Джозеффо Царлино, была хотя и ярким, но тем не менее исторически локальным событием. Мадригалы молодого композитора, смело, без оглядки на теоретические трактаты обращавшегося с диссонансами, показались Артузи удачным объектом для нападок на несовершенства современной музыки. Однако с публикацией Четвертой и Пятой книг мадригалов Монтеверди, посвященных Винченцо I его новым придворным капельмейстером, спор во многом утратил свою актуальность (по крайней мере, для самого Клаудио Монтеверди). Авторитет герцога

²³ Впоследствии Монтеверди мог включать отдельные пьесы собрания в репертуар своей венецианской капеллы (или, представим себе, даже исполнять Вечерню Блаженной Девы в более или менее целостном виде во время праздничных служб): различия между венецианской и мантуанской церковной музыкой, если и существовали, то не были, по всей видимости, столь радикальными, как их представляют нам сегодня Гардинер и некоторые другие авторы. Скорее всего, идея «венецианской Вечерни», а также пространство собора Св. Марка понадобились прославленному дирижеру, чтобы оправдать присущую его интерпретации сочинения монументальность. Неслучайно исполнители, исповедующие более камерную манеру преподнесения музыки Вечерни, тяготеют ныне к акустике церкви Св. Варвары.

 $^{^{24}}$ В данном случае обыгрывается буквальное значение фамилии музыканта — Monteverde (именно так подписано Посвящение, этот же вариант написания фигурирует и во многих других документах), то есть «зеленая гора».

 $^{^{25}}$ Это не мешает, однако, исследователю с уверенностью утверждать, что в данном случае Монтеверди имеет в виду не хулителей своего творчества вообще, а конкретно Артузи [ibid.].

Гонзага защищал отныне дерзкого новатора, который не постеснялся расположить оказавшиеся в центре полемики произведения на самых видных и ответственных позициях в своих изданиях (подробнее см.: [1]).

Если трактовать понятия первой и второй практики широко и не вполне определенно, то в использовании их для обозначения различий Мессы и Вечерни не будет большой беды. Однако не стоит доводить дело до откровенной исторической беллетристики, которой грешит в своей провокативной и остроумной публикации Ульрих Зигеле. Согласно романтической легенде, излагаемой этим исследователем на основе вольно интерпретируемых фактов, спор о второй практике был едва ли не подготовительным этапом для показательного инквизиционного процесса, тень которого нависала над великим композитором вплоть до 1630-х годов (при этом работу в не зависящей от Рима Венеции следует понимать как своеобразное политическое убежище для вольнодумца). Посвящение публикации 1610 года Павлу V Зигеле трактует в русле этой красивой, но не вызывающей доверия теории: в то время как Артузи находился под покровительством кардинала Помпео Арригони, секретаря Инквизиции, Монтеверди пытался найти защитника еще более могущественного, и таковым мог стать только сам римский папа [37, 98–102]. Как ни удивительно, за десятилетия с момента выхода эссе Зигеле его гипотеза не подвергалась серьезной критике; Курцман излагает ее нейтрально и даже скорее сочувственно [27, § 3.9]. В позднейшей статье ученый продолжает линию эффектной мифологизации спора о второй практике, не оставляя при этом без внимания публикацию 1610 года: «Даже если Монтеверди было отказано в аудиенции у папы и он не получил его благословения, по меньшей мере в одном он превзошел Артузи. Пусть в 1600 году Артузи мог поместить на своем титульном листе герб кардинала — через десять лет Монтеверди ответил ему гербом папы» [38, $\delta 8.3$].

Менее амбициозную и в целом приемлемую гипотезу относительно связи издания Амадино и спора о второй практике излагает Уэнем. Он допускает возможность буквального прочтения приведенной нами выше фразы об устах хулителей [42, 27] и отмечает, что атаки на Монтеверди продолжались на протяжении 1610-х годов: последним выпадом стала публикация в 1608 году Discorso secondo musicale некоего Антонио Брачино да Тоди — возможно, под этим псевдонимом скрывался не прекративший свое участие в дискуссии Артузи [ibid., 36]. Уэнем не исключает того, что вместо вербального ответа на новую порцию критики Монтеверди «выпустил в свет собрание церковной музыки, которое могло продемонстрировать не только его выдающееся музыкальное дарование, но и его способность написать Мессу в стиле первой практики (и притом весьма ученый образец данного жанра) и музыку вечерни, основанную на авторитете григорианского хорала» [ibid., 38]. К тому времени Монтеверди имел прекрасную репутацию как светский композитор, автор мадригалов и театральной музыки, но не был известен публикациями церковной музыки — зато обвинялся в том, что подрывает устои техники музыкальной композиции. Его столкновение

с Артузи не имело последствий для карьеры в качестве придворного музыканта, но религиозные авторитеты Рима, где имелось множество привлекательных постов в крупных церквях, могли усомниться в том, что Монтеверди является подходящей кандидатурой [ibid.].

Сочинения Монтеверди, вошедшие в состав Вечерни Блаженной Девы, при всей своей выразительности и новизне стиля далеки от крайностей в трактовке диссонансов и от нарушений ладового единства, которыми прославились — не в последнюю очередь благодаря Артузи — такие мадригалы мастера, как Cruda Amarilli и Ah! Dolente partita. Относить их к музыке второй практики не обязательно. Трудно сегодня оценить и масштаб опасений Монтеверди о том, что не утихшие споры вокруг его творчества могут повредить будущей карьере церковного музыканта. Зато имеются хорошо известные доказательства намерения композитора покинуть придворную службу и найти высоко оплачиваемый пост в одном из крупных итальянских храмов. Отец композитора, Бальдассаре Монтеверди в письме мантуанскому герцогу от 9 ноября 1608 года, отправленному из Кремоны, где больной, утомленный трудами по подготовке свадебных торжеств в честь бракосочетания Франческо и Маргариты Савойской, разочарованный своим финансовым положением Клаудио находился в это время, просит Винченцо I освободить сына от занимаемого поста. «Если Ваше Сиятельнейшее Высочество повелит, чтобы он служил в церкви, то он подчинится, поскольку даже из этого источника он будет получать 400 скуди фиксированного дохода и еще 150 дополнительного...», — сообщает, помимо прочего, Бальдассаре, и эту фразу можно понимать как заявку композитора на пост капельмейстера базилики Св. Варвары [20, 102].

Очевидно, что в конце 1610-х годов Монтеверди был озабочен поисками поста церковного maestro di capella, и ситуация с выходом в свет Вечерни и Мессы не вызывает удивления. Сохранившиеся свидетельства об истории издания не многочисленны, но вполне ясны; по ним можно составить достаточно полное представление о мотивах, двигавших Монтеверди, не прибегая к вымыслу и спекуляциям.

Певец и вице-капельмейстер мантуанского герцога Бассано Кассола в письме находящемуся в Риме кардиналу Фердинандо Гонзага²⁶ сообщает о творческих планах Монтеверди, в том числе о подготовке большого собрания духовной духовной музыки: «Монтеверди готовит к печати шестиголосную Мессу da Cappella, [плод] великого старания и усердия: ему приходится тщательно отделывать каждую ноту, в непрестанной заботе о том, чтобы усиливать [эффект] восьми подражаний (le otto fughe) мотету

²⁶ Будущему наследнику мантуанского престола, вступившему в свои права после смерти 22 декабря 1612 года старшего из сыновей Винченцо I, Франческо. Письмо датируется июлем 1610 года, относительно точного дня его написания среди исследователей имеются расхождения. Эмиль Фогель, в 1887 году впервые опубликовавший документ, относит его к 26 июля. Как хорошо известно, в письме имеется неточность: Месса основана на десяти, а не на восьми цитатах из мотета Николя Гомбера.

Гомбера *in illo tempore*, и заодно готовит к печати Псалмы Богородичной Вечерни, с разными и различными манерами изобретения и гармонии, и все на кантус фирмус, — с намерением отправиться этой осенью в Рим и посвятить их Его Святейшеству» [41, 430].

Некоторые обстоятельства поездки Монтеверди в Рим известны благодаря тщательно изученной переписке семейства Гонзага. В первой половине сентября 1610 года Франческо сообщает Фердинандо письмом из Понтестуры о предстоящем приезде композитора и о его намерении посвятить собрание сочинений римскому папе; также он просит брата оказать содействие Монтеверди в получении аудиенции у Павла V²⁷. По-видимому, в начале октября музыкант уже находился в вечном городе. По крайней мере, 7 числа этого месяца один из служащих Фердинандо, Райнеро Биссолати, случайно встретил Монтеверди на улице и узнал, что тот остановился в гостинице; по настоянию Биссолати композитор переехал в резиденцию кардинала, где и оставался, по-видимому, до конца своего пребывания в Риме [34, 495]²⁸. Экземпляр издания Амадино, который Монтеверди должен был преподнести Павлу V, не сохранился, но партия альта Мессы и Вечерни с геральдическим гербом понтифика в начале 1980-х годов была обнаружена в архиве Дориа Памфили [6, 291]. В Ватиканской апостольской библиотеке хранится также рукописная копия Мессы, без партии органа, — предназначенная, по всей видимости, для исполнения певцами Сикстинской капеллы [24, 8-13].

К 28 декабря 1610 года Монтеверди вернулся в Мантую, откуда адресовано его письмо в Рим Фердинандо. Из этого документа мы узнаем, в частности, об одной из целей его поездки — тщетной надежде пристроить сына Франческо в папскую Римскую семинарию, выхлопотав при этом для него стипендию на оплату еды и проживания $[31, 31]^{29}$.

Вряд ли забота о судьбе «Франческино» была единственной целью долгого пребывания Монтеверди в Риме. Тем не менее, нам не известно ничего конкретного о возможных поисках музыкантом нового места работы. Курцман строит также любопытные, но ничем не подкрепленные догадки относительно того, каким образом аудиенция композитора у папы и преподнесение им Павлу V своих церковных сочинений могли быть вписаны

 $^{^{27}}$ Доменико Де Паоли, опубликовавший это письмо, по-разному датирует его в своих книгах: в критическом издании писем и документов композитора он указывает 14 сентября [30, 50]; в вышедшей позднее монографии «Монтеверди» — 4 сентября [15, 253]. Удалось ли композитору получить желанную аудиенцию, неизвестно.

 $^{^{28}}$ Негласное прибытие композитора в Рим, по мнению Курцмана, является аргументом в пользу того, что одной из целей его визита был поиск нового места службы [27, $\delta 4.4$].

²⁹ После смерти жены 10 сентября 1607 года на попечении композитора остались два сына, Франческо (р. 1601) и Массимилиано (р. 1604). Римская семинария (Seminario Romano) была учреждена папой Пием IV в 1565 году в рамках большой реформы духовного образования, предпринятой по инициативе Тридентского собора. В ней под руководством Общества Иисуса готовили священников для Римской епархии.

в контекст политических отношений между мантуанским двором и понтификом [27, $\int \int 4.6$, 4.9]. В то же время, Паоло Фаббри, избегая спекуляций на шаткой фактологической почве, ставит издание Мессы и Вечерни Монтеверди в один ряд с некоторыми другими посттридентскими музыкальными публикациями, посвященными Деве Марии, и указывает на то, что все эти публикации по функции были антипротестантскими [20, 110] 30 .

Собрание духовной музыки на богородичные тексты, посвященное и, вероятно, преподнесенное римскому папе, действительно необходимо рассматривать в контексте Контрреформации. Причем помимо столицы католического мира стоит обратить взгляд и на Мантую, с ее богатой историей культа Девы Марии.

Исследователи творчества Монтеверди обычно лишь вскользь упоминают тот факт, что в 1611 году в Мантуе произошла серия событий, связанных с возобновлением и укреплением почитания Богородицы. Так, 25 марта, накануне праздника Благовещения, бывшая церковь ордена капуцинов была открыта заново и освящена как церковь Непорочного Зачатия Девы Марии³¹, а позднее при церкви Св. Франциска³² было возрождено братство Непорочного Зачатия³³ [9, 94; 26, 143]³⁴. Кроме того, в 1613–1614 годах в го-

³⁰ Хотя в самой идее Фаббри есть рациональное зерно, ряд опусов, который он выстраивает, представляется нам слишком разнородным: в частности, в него входят цикл духовных мадригалов Палестрины на строфы знаменитой канцоны Петрарки, обращенной к Деве Марии (1581; ранее в 1548 году аналогичный сборник выпустил Чиприано де Роре), антология 33 пятиголосных мотетов Rosetum marianum («Розарий Марии», 1604) на 33 строфы духовной песни Maria zart («Нежная Мария»; все композиции сочинены разными авторами, издание собирал и готовил к печати аугсбургский капельмейстер Бернхард Клингенштейн), а также контрапунктический труд Франческо Сориано «110 канонов и облигато на [гимн] Ave maris stella» (Рим, 1610). Ни одна из названных Фаббри публикаций, посвященных Богородице, не является аналогом Мессы и Вечерни Монтеверди.

 $^{^{31}}$ В хронологическом справочнике достопримечательностей Мантуи, составленном братом Ипполито Донесмонди (опубликован в 1616 году в качестве приложения ко второй части «Церковной истории Мантуи» того же автора, но с отдельным титульным листом, Посвящением и с самостоятельной нумерацией страниц), эта церковь значится как построенная заново в 1611 году [19, 28].

 $^{^{32}}$ Церковь Св. Франциска служила усыпальницей представителей рода Гонзага вплоть до погребения в ней маркграфа Франческо II (1523). Начиная с захоронения первого герцога Мантуанского Федерико II в церкви Св. Павла (1540) традиция прервалась. Винченцо I первоначально завещал похоронить себя в Сан-Франческо, однако затем изменил свой выбор в пользу базилики Св. Андрея, где и упокоился в крипте, расположенной рядом с хранилищем главной мантуанской реликвии — каплей крови Иисуса Христа [8, 68-69].

³³ Confraterna (sic) Della Concettione di Maria Vergine, in S. Francesco. Донесмонди указывает 1611 год как дату создания этого религиозного общества; о деятельности его в предшествующие времена он не упоминает [19, 29].

³⁴ Паола Безутти высказывает при этом осторожное предположение, что сочинения Монтеверди, сохранившиеся благодаря публикации 1610 года, могли исполняться в обеих этих церквях и, более того, могли быть специально заказаны для них [ibid.].

роде были отреставрированы еще три церкви, посвященные Богородице; всего же в 1616 году в Мантуанской епархии имя Девы Марии носили 24 базилики из действующих 104 $[19, 16-17, 28]^{35}$.

Указать внешнюю причину этого благочестивого движения на первый взгляд нетрудно. 29 июля 1609 года у наследного принца Франческо и Маргариты Савойской родился первенец — дочь Мария³⁶. Однако последовавшая за этим частным фактом мощная волна поклонения Богоматери стала возможной лишь благодаря древним традициям культа Девы Марии в Мантуе.

Покровителем этого итальянского города является, как известно, Ансельм, епископ Лукки (память которого в Мантуе, где он скончался в 1086 году и, предположительно, появился на свет в 1036, до сих пор торжественно отмечается 18 марта, в день смерти Ансельма – хотя и не канонизированного официально, однако почитаемого святым). В историю Европы этот деятель вошел как один из самых преданных сторонников и соратников папы Григория XVII (понтификат 1073-1085) в его стремлении подчинить Вселенскую церковь диктату римских пап и освободить ее от светского влияния, а также как духовный отец Матильды Тосканской, сочинивший специально для этой воительницы молитвы к Пресвятой Богородице³⁷. Одним из главных чудес этого святого почиталось явленное ему видение Божьей Матери (memorabile visione). Современник Монтеверди, церковный историк при дворе семейства Гонзага, описывает его следующим образом. В один день, после заутрени, Ансельм молился перед образом Блаженной Девы в небольшой часовне, расположенной между церквями Св. Петра и Св. Павла, недалеко от того места, где в начале XVII века располагалась ризница³⁸. И в тот момент, когда он возносил усердные молитвы за преданный Ей град Мантую, в сиянии, превосходящем свет Солнца, в знак исключительной милости ему явилась Богородица; в награду за непрестанные труды святого и в надежде на будущую славу Божья Матерь обещала

 $^{^{35}}$ Стоит обратить внимание на то, что Донесмонди специально помещает в своем издании список богородичных храмов, — притом что полный перечень епархиальных церквей в его «Хронологии» отсутствует [ibid., 16-17].

³⁶ Спекулируя на основе этого факта, Тагман выдвинул гипотезу, согласно которой Вечерня Блаженной Девы была сочинена специально по случаю рождения ребенка и была впервые исполнена во время одного из ближайших больших богородичных праздников [40]. Сохранившиеся письма композитора из Кремоны от 24 августа и 10 сентября 1609 года исключают, однако, присутствие Монтеверди в Мантуе в праздники Успения и Рождества Пресвятой Богородицы (отмечающиеся 15 августа и 8 сентября соответственно). Единственной возможной датой исполнения Вечерни в честь новорожденной (если таковое только вообще имело место) остается поэтому 25 марта 1610 года — Благовещение и, как указывает Уэнем, День Ангела Марии Гонзага [42, 31].

³⁷ Подробно о жизни и убеждениях Ансельма см.: [2; 3].

³⁸ Первая известна ныне как мантуанский кафедральный собор (здание было перестроено в середине XVI века); вторая до наших дней не сохранилась: в 1798 году она была упразднена, а в 1806 здание выставили на продажу и перестроили под жилые помещения. Местоположение ризницы мантуанского собора до наших дней не изменилось.

Ансельму непрестанные милости, а дорогому и любимому Ею городу — особую защиту [17, 227-228].

Следующая важная веха в истории почитания мантуанцами Девы Марии относится ко второй половине XV столетия. В это время в Ломбардии развернулись горячие споры относительно представлений о Непорочном зачатии Божьей Матери. Противоположных точек зрения придерживались такие влиятельные партии, как доминиканцы, вслед за св. Фомой Аквинским решительно отрицавшие данное положение (Maculistæ), и последователи теологии бл. Иоанна Дунса Скота францисканцы, убежденные в правильности представления о Непорочном зачатии Богородицы. Инициатором полемики стал доминиканец Винченцо Банделло, в будущем генеральный магистр Ордена проповедников (1501–1506).

Важным элементом полемики стали публичные дебаты между сторонниками разных точек зрения. Один из диспутов состоялся в 1477 году перед папой Сикстом IV (понтификат 1471–1484), который до своего избрания был генералом ордена францисканцев. Буллой 27 февраля 1477 года *Сит praeexcelsa* он ввел чин службы Непорочного зачатия Богородицы и установил дату празднования в Римской епархии — 8 декабря. Не удивительно, что в организованном этим папой споре Банделло был признан потерпевшим поражение. Это его, однако не остановило: в 1481 году неистовый доминиканец выпускает в свет анонимный трактат с изложением своей точки зрения и продолжает пуполемику в разных итальянских городах. Так, в том же году он публично обвинил в Мантуе перед епископским судом странствующего францисканского проповедника Бернардино да Фельтре, поборника представления о Непорочном зачатии, в ереси, но тот сумел привести доводы в свою защиту [28, 601; 33, 181; 35, 106]³⁹.

В условиях горячих споров между доминиканцами и францисканцами, приведших в смущение всю Мантую, правящий маркграф Федерико I Гонзага (1478–1484) решительно принял сторону иммакулятистов, и это оставило заметный след в истории города. Ипполито Донесмонди сообщает в данной связи: «...Этот же правитель (Федерико I — Aвm.) построил в честь непорочного Зачатия преславнейшей Девы (сей праздник был учрежден в те времена понтификом Сикстом) благородную, хотя и маленькую, церковь рядом с Сан-Пьетро. Впоследствии из-за огромного количества вотивных даров она получила имя $Santa\ Maria\ de\ i\ voti\ [sic]$ » [18, 59]. К этому необходимо добавить, что капелла была сооружена на том самом месте, где по легенде Ансельму Лукканскому явилась Матерь Божья и где находился

³⁹ Чтобы предотвратить в дальнейшем подобные инциденты, Сикст IV выпустил новую буллу *Grave nimis* в двух редакциях (1482 и 1483 годы соответственно), которая запрещала критиковать новый церковный праздник. В частности, вторая редакция, принятая 4 сентября 1483 года, прямо запрещала называть сторонников Непорочного Зачатия Богородицы еретиками и людьми, повинными в смертном грехе [35, 106].

почитаемый в городе ее древний образ (что и объясняет необычайное обилие приношений в этом храме) 40 .

В свете приведенных фактов по-иному начинают смотреться и события в религиозной жизни Мантуи начала XVII века. Новый расцвет культа Богородицы вряд ли мог стать следствием наречения именем первенца в семье будущего правителя герцогства. Скорее наоборот, подбирая имя для своей дочери, Франческо руководствовался определенными духовными и политическими соображениями⁴¹. А религиозные новации 1611 года были связаны не просто с культом Девы Марии, но именно с традиционным для Мантуи и рода Гонзага «францисканским» почитанием ее Непорочного зачатия.

Вопрос о верности данного представления к этому времени отнюдь не был снят с повестки дня; жаркая полемика, разделившая католический мир на сторонников францисканской и доминиканской партий соответственно, не утихала и была, возможно, ничуть не менее актуальной, чем мариологические споры с протестантами⁴² (Тридентский собор не стал углубляться в тонкости данного положения и лишь закрепил не вполне определенный status quo). В частности, огромный резонанс в католическом мире получил так называемый толедский скандал: 8 сентября 1613 года некий доминиканский проповедник в этом испанском городе открыто выступил против теории Непорочного зачатия, вызвав ярость своих оппонентов. Чтобы хоть как-то утихомирить страсти, Павел V был вынужден принять 6 июня 1616 года апостольскую конституцию Regis pacifici, по своему содержанию во многом повторявшую буллы Сикста IV. Доминиканцам запрещалось нападать на вероучительное положение и соответствующий праздник публично, но позволялось излагать учение Фомы Аквинского по данному вопросу приватно [35, 108]. Дальнейшие попытки Павла V проводить иммакулятистскую линию встретили неприкрытое противодействие одного из авторитетнейших католических богословов. На общем собрании Святой инквизиции в августе 1617 года занимавший в то время пост великого инквизитора св. Роберто Беллармино со всей свойственной этому знаменитому церковному деятелю прямотой заявил понтифику: «В Священном Писании нет ничего по данному вопросу» [9].

На этом разговор о гипотетическом мантуанском (и даже «гонзагианском») контексте публикации Мессы и Вечерни можно было завершить. Однако описанные выше события получили столь яркое продолжение,

⁴⁰ Примечательно, что эта посвященная Деве Марии капелла понималась в начале XVII столетия как самостоятельная церковь, пусть и тесно связанная с кафедральным собором — о чем свидетельствует и хронологический справочник Ипполито, в котором она включена в список богородичных храмов Мантуи с характерной оговоркой: S. Maria dei voti, in S. Pietro [19, 17].

⁴¹ Можно также предположить, что и Винченцо I подбирал имя для своего первенца и будущего правителя города весьма обдуманно, стремясь сделать его «говорящим».

 $^{^{42}}$ Как хорошо известно, догмат о Непорочном зачатии Девы Марии был принят Католической церковью лишь в середине XIX века — буллой папы Пия IX от 8 декабря 1854 года *Ineffabilis Deus*.

что было бы грешно не довести их описание до эффектного финала. Как известно, период правления герцога Франческо IV был крайне недолгим и занял чуть более полугода (с 10 июня по 22 декабря 1612 года). Возможно, поэтому намечавшийся марианский ренессанс Мантуи не приобрел тогда того размаха, которого мог достичь при определенных обстоятельствах. Однако причуды судьбы герцогства на этом не завершились. После драматических событий Войны за мантуанское наследство (1628-1631), двойного несчастья постигшего город в 1630 году (разграбления императорскими войсками и эпидемии чумы), последним периодом относительного процветания Мантуи — между 1637 и 1647 годами — стало регентство Марии Гонзага (в 1627 году спешно, из династических соображений, выданной замуж за Карла II Гонзага-Невера). Памятуя о всех несчастьях своего рода и страны, Мария решила вверить сына, герцога Карла III Гонзага (1637–1665), и государство под власть и покровительство Богородицы. Вечером в среду 28 ноября 1640 года она устроила особую пышную церемонию, вдохновленную, по-видимому, деталью легенды о видении Ансельма Лукканского — надеждой Божьей Матери на свою грядущую славу в Мантуе.

По приказу Марии была изготовлена большая скульптурная фигура Богородицы — статуя в полный рост (in piedi) с золотыми ключами от Мантуи в руках, копирующая образ Блаженной Девы из капеллы Santa Maria dei voti. Большая процессия, личное участие в которой приняли Мария Гонзага и все ее семейство, а также мантуанский епископ Винченцо Аньелли Соарди, доставила эту фигуру на триумфальной колеснице в специально декорированную по такому случаю базилику Св. Андрея (il sacro teatro), где она была увенчана короной как Мантуанская царица. Затем шествие двинулось обратно к кафедральному собору, который был также украшен: фасад Сан-Пьетро представлял собой крепость, наверху которой, в башне Давида, возвышалась фигура Девы Марии; справа от Богородицы располагался беседующий с нею Ансельм, а слева — застывший в молитвенной позе св. Луиджи Гонзага. Подробное описание торжеств было немедленно опубликовано Щипионе Аньелло Маффеи, епископом Казале Монферрато. Впоследствии по инициативе мантуанского епископа для увековечения события было учреждено специальное братство (Confraternità della Madonna Incoronata), занимавшееся организацией процессии в честь Увенчанной короной Богоматери — ежегодно 11 ноября, в день св. епископа Мартина Турского [5, 624–636].

* * *

Исторические факты, имеющиеся в нашем распоряжении, располагают ко множеству гипотез, однако не позволяют уверенно и детально судить о духовном смысле публикации 1610 года. Поэтому будет естественно перейти от их рассмотрения к анализу музыки и текстов знаменитого собрания сочинений. Ведь именно уникальная, явно выходящая за рамки того, что принято в обычных изданиях богослужебной музыки начала XVII столетия, комбинация текстов в Вечерне Монтеверди наряду со свойственной этому композитору чуткостью к развертыванию словесного ряда (orazione) столь выделяют этот опус из числа прочих, подкрепляя интуитивное ощущение, что мы имеем дело с одним из главных шедевров в истории западноевропейской духовной музыки. Казалось бы, следует ожидать множество научных трудов, анализирующих богословские аспекты Мессы и Вечерни, — никак не меньшее, чем количество работ, освещающих загадочную историю их создания. Но это совсем не так. Лишь Джон Уэнем делает по ходу своего описания Вечерни ряд ценных замечаний о происхождении некоторых текстов и об особенностях их музыкального воплощения композитором. Другие авторы ограничиваются, как правило, констатацией очевидных и достаточно тривиальных моментов, касающихся соотношения музыки и слова в Вечерне.

Пренебрежительное отношение к избранным Монтеверди текстам и их духовному смыслу ощутимо уже в немногочисленных анализах Мессы 1610 года. Сомнительная, как было показано выше, концепция жесткого разделения публикации Амадино на две части, каждая из которых репрезентирует одну из двух практик, декларированных в споре братьев Монтеверди с Артузи, не идет на пользу пониманию целого. Джеффри Курцман, правда, обращает внимание на то, что источник цитирования музыкального материала в Мессе — мотет Николя Гомбера — подтверждает ее посвящение Пресвятой Деве [27, § 2.3], однако в своем подробном анализе сочинения действует таким образом, словно привлекаемые композитором фрагменты чужой музыки никак не связаны со словами и являются чисто конструктивными элементами [24, 47–65]; этикетка «первой практики», в которой, как хорошо известно, речь прислуживает чистой «гармонии», может служить оправданием подобного исследовательского подхода.

Как явствует из надписи на титульном листе публикации, она посвящена Пресвятой Деве целиком. И выбор произведения, парафразируемого в Мессе, не был случайным. Впервые изданный в 1538 году и затем неоднократно переиздававшийся (см.: [27, *n. 11*]) мотет Гомбера *In illo tempore* написан на текст из Евангелия от Луки: «Когда же Он говорил это, одна женщина, возвысив голос из народа, сказала Ему: блаженно чрево, носившее Тебя, и сосцы, Тебя питавшие! А Он сказал: блаженны слышащие слово Божие и соблюдающие его» (Лк. 11:27–28). Этот фрагмент Священного Писания нетрудно поместить в контекст культа Матери Божьей: восклицание неизвестной израильтянки *Beatus venter*, *qui te portavit* является одной

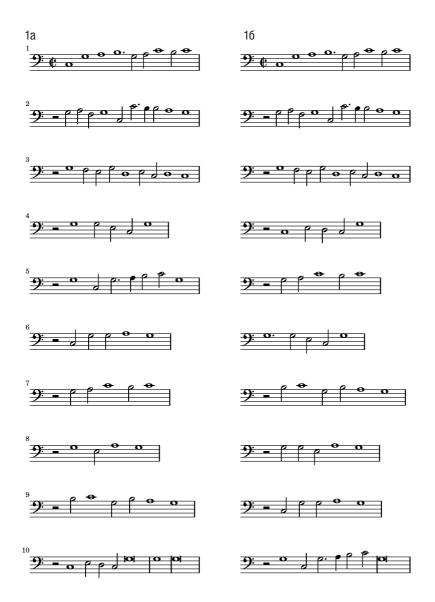
из первых известных нам формул похвалы Богородице. Пройдет немало времени, прежде чем выражение Beata Virgo / Beata Vergine станет общепринятым в христианской Церкви. Однако библейская цитата на этом не прерывается, и в ответной реплике Спаситель говорит еще об одном блаженстве — тех, кто слышит и соблюдает Слово Божие. Это высказывание применимо, с одной стороны, к каждому из верующих, но с другой — может быть в особой мере отнесено к Пресвятой Богородице, известной своим смирением и послушностью воле Божьей.

Находит ли это духовное послание то или иное отражение в музыке Мессы? На этот вопрос можно дать скорее положительный ответ, если сделать одно небольшое допущение относительно способа восприятия музыки, основанной на чужом материале, слушателями XVI–XVII веков. Представим себе, что заимствованные фрагменты музыки люди того времени воспринимали (и глазами, и ушами) не как абстрактные конфигурации звуков, ступеней лада, а как мелодии, снабженные определенными словами, пусть даже отсутствующими в нотной записи и не артикулируемыми при исполнении. Более того, при подобном гипотетическом навыке музыкального восприятия мог возникать своеобразный словесный контрапункт— наложение двух текстов, нового и старого, с игрой их смыслов.

Напомним, что в мессе *In illo tempore* Монтеверди использовал 10 фрагментов произведения своего предшественника. Все они были указаны им перед началом собственного сочинения. Сохранились две версии такого указателя: первая — в печатном издании Амадино, вторая — в рукописной копии Мессы, находящейся ныне в Ватиканской апостольской библиотеке. Курцман, знакомый с обоими источниками сочинения, сводит эти указатели воедино (см. пример 1а, б): слева у него располагаются *fughe* согласно Ватиканскому манускрипту (1а), справа (16) — список цитат в соответствии с венецианским изданием [24, 14]; как нетрудно заметить, основным различием двух версий является порядок цитируемых фрагментов (собственно музыкальные расхождения незначительны).

Монтеверди не снабжает свои «пункты подражания» подписанными словами. Курцман в принципе не придает этому вопросу значения. Труд по идентификации текстового содержания цитат в Мессе проделал Паоло Фаббри ([20, 111]; см. таблицу 1), но на этом ученый счел свою миссию выполненной. Тем не менее, анализ цитирования фрагментов мотета Гомбера в Мессе Монтеверди позволяет сделать некоторые выводы. Так, эффектный и хорошо узнаваемый первый фрагмент⁴³, извлеченный из самого начала гомберовского мотета (т. 3–7 партии баса), вводится в ткань Мессы особенно часто и часто помещается при этом на ключевых позициях; это своеобразная «визитная карточка» произведения. Все фрагменты трактованы Монтеверди достаточно свободно: постоянно применяются преобразования тематических элементов (обращения и ракоходы); нередко, особенно в частях Мессы с большим количеством словесного текста, заимствованный

⁴³ Здесь и далее нумерация приводится согласно изданию Амадино.



Фрагмент текста мотета	Перевод	Место в партитуре мотета
In illo tempore	Во время оно	бас, т. 3-7
loquente Iesu ad tur[bas]	говорил Иисус с народом	секстус, т. 14-17
Beatus venter qui te portavit	Блаженно чрево, носившее Тебя	бас, т. 36-39
et custodiunt	и соблюдают	бас, т. 81-82
At ille dixit	А Он сказал	сопрано, т. 56-58
extollens vo[cem]	возвысив голос	альт, т. 21–23
[custo]diunt illud	соблюдают его	секстус, т. 95-97
quaedam mu[lier]	одна женщина	альт, т. 29–30
et ubera	и сосцы	секстус, т. 48-49
Quin im[mo]	Да, и сверх того	бас, т. 62-64

Таблица 1

материал смыкается с общими формами движения (главным образом, восходящими и нисходящими гаммами).

Все эти наблюдения говорят скорее в пользу традиционного взгляда на Мессу как на образец первой практики, однако некоторые разделы произведения могли возникнуть в результате тонкой игры с подразумеваемым словом. В частности, обращают на себя особое внимание Christe и Agnus Dei I: в обеих частях Мессы, являющихся молитвами второму лицу Пресвятой Троицы, интонационной основой выступает fuga 4, словесный текст которой в первоисточнике — «и соблюдают»⁴⁴. *Christe* базируется на этом тематическом элементе исключительно; в самом начале этого раздела Монтеверди имитирует его в обращении на расстоянии всего одной минимы (см. пример 2a). В Agnus Dei I обращение ко Христу (Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира) также построено на четвертом пункте подражания: fuga 4 проходит во всех шести голосах в обращении. Но с появлением заключительной молитвы miserere nobis (помилуй нас) тематический материал меняется: в основном виде и в обращении вводится протяженная fuga 3 — в первоисточнике мелодия на слова «блаженно чрево, носившее Тебя» (см. пример 26); при этом выявляется интонационная близость основного вида третьего пункта подражания обращению четвертого (и наоборот) — тонкая деталь, по всей видимости, не предусмотренная Гомбером.

⁴⁴ et custodiunt («блаженны слышащие слово Божие и соблюдающие его»); буквально, согласно первому значению этого латинского глагола, — «охраняют, защищают». Второе лицо Троицы является, как известно, не только Помазанником Божьим (Христом) и Искупительной Жертвой (Агнцем Божьим), но и Божественным Логосом.



Таким образом, в предпоследней части Мессы происходит встреча музыки двух «блаженств» — блаженства Богородицы, носившей в своем чреве Христа, и блаженства тех, кто слушает Слово Божие. При этом обращенная к Сыну молитва о милости сопровождается в «словесном контрапункте» упоминанием Матери Божьей и Ее заслуг. Трудно судить о том, была ли эта тонкая игра со словом предусмотрена Монтеверди при создании произведения: не исключено, что подтекст сложился непреднамеренно, сам собой, в результате чисто музыкального конструирования ткани Мессы на основе заимствованного материала (других подобных эффектов в сочинении обнаружить не удается). Но в таком случае нам впору задуматься о Промысле Божьем.

* * *

В составляющей вторую часть публикации Вечерне композитору не было необходимости прибегать к музыкальной тайнописи, чтобы подчеркнуть связь своего сочинения с почитанием Богородицы. Использованные им многочисленные тексты, как это и подобает на важнейшей службе оффиция, полно и всесторонне описывают круг христианских представлений о Матери Божьей и о ее роли в истории спасения человечества. В собрание литургических пьес, известное как Вечерня Блаженной Девы, входят как традиционные тексты богослужения (cursus пяти псалмов, полагающихся на все Богородичные праздники и на дни святых жен; посвященный Деве Марии гимн Ave maris stella и кантик Magnificat, который принято петь в конце каждой вечерни), так и паралитургические номера — среди которых имеются сочинения достаточно близкие в текстовом отношении к Библии (мотеты Nigra sum, Pulchra es и Duo Seraphim) и пьесы, написанные на специально составленные стихи (Audi coelum). О возможности исполнять музыку на такие тексты в богослужении подробно говорилось в этой статье ранее.

Наличие паралитургических текстов значительно расширяет возможности автора Вечерни в изложении учения о Богородице. Тем не менее, Монтеверди в любом случае опирается на канонические богослужебные тексты, которые сами по себе уже призваны истолковать значение Девы Марии в отношениях человека с Богом и, соответственно, в спасении человечества. Субъектами этих текстов являются три стороны: сама Дева Мария, Святая Троица, пребывающая на небесах (примечательно, что здесь Христос берется в Своем Превечном пребывании с Отцом), наконец, человечество как члены Церкви, как «народ Израилев».

Важно подчеркнуть, что Дева Мария здесь — посредница между Богом и народом Израилевым. Будучи всецело человеком, она в то же время наделена особой ролью в отношениях с Богом. Эта ее роль трояка:

1. Она принимает в себя Превечного Бога, то есть становится вратами небес на земле (и с этим связан праздник Благовещения).

- 2. Она первая из людей душой и телом возносится на небеса, где пребывает вместе со Святой Троицей, как звезда, и тем самым открывает путь к Богу всему народу Израилеву (становясь вратами земными на небе).
- 3. Она пребывает одновременно и с Богом, и с людьми как «заступница усердная» (в восточной гимнографии), передающая Сыну Своему наши моления⁴⁵.

Обратим также внимание на то, что канонические тексты католической вечерни, вокруг которых строится собрание сочинений Монтеверди, представляют голоса трех «возрастов» христианства: чин богослужения сочетает звучание ветхозаветных псалмов, новозаветной песни Богородицы «Величит душа моя Господа» и чрезвычайно популярного в Средние века гимна «Радуйся, звезда путеводная» (возникновение которого датируется приблизительно VIII столетием). Каждый из этих текстов говорит о Богородице, и каждый — своим особым образом.

Ave maris stella излагает в гимнографической форме церковную доктрину о Богоматери как Приснодеве (semper Virgo), смиренно принявшей Благовестие из уст архангела Гавриила (sumens illud ave / Gabrielis ore) и ставшей вратами небес (coeli porta); затем следуют молитвенные прошения, итог которых: «Приготовь нам надежный путь, чтобы мы увидели Христа и возрадовались вовек» (Iter para tutum: / ut videntes Jesum / semper collaetemur).

Магнификат представляет собой прямую речь Богородицы, Ее благодарственную песнь, в которой Она объясняет, что сделал через Нее Бог народу Израилеву.

В отличие от вседневных служб, где псалтирь вычитывалась подряд, псалмы для праздников подбирались специально. Критерий подбора праздничных ветхозаветных текстов — возможность их прообразовательной интерпретации. На Богородичные праздники Церковь положила пять псалмов; все они содержат как пророчества о Мессии, допускающие прямое толкование, так и прообразы истории спасения, дающие возможность истолкования многозначного.

В псалтири нет стихов, которые возможно интерпретировать как ясные предзнаменования о чудесном рождении Мессии от Непорочной Девы. Такие предзнаменования содержатся в иных книгах Ветхого завета, на которые прямо ссылаются Евангелия 46 . Какие же псалмы связываются с богородичными праздниками?

Открывает вечерню 109 (110) псалом *Dixit Dominus*: «Сказал Господь Господу моему: сиди одесную Меня, доколе положу врагов Моих в подножие ног Твоих». Он открывал также воскресную вечерню и тем самым

⁴⁵ «В рождестве девство сохранила еси, во успении мира не оставила еси, Богородице, преставилася еси к животу, Мати сущи Живота, и молитвами Твоими избавляеши от смерти души наша» (тропарь праздника Успение Пресвятой Богородицы).

⁴⁶ Прежде всего это 7 и 8 главы Книги пророка Исайи («Дева приимет во чреве и родит сына, и нарекут имя ему Еммануил, что значит "С нами Бог"»; Мф. 1:23).

недельный круг чтений Псалтири. Церковь считает $Dixit\ Dominus\$ одним из главных мессианских псалмов, поскольку Сам Христос говорит о Себе как о Сыне Божьем его словами 47 .

Псалом 112 (113) Laudate pueri («Хвалите, рабы Господни, хвалите имя Господне») — хвалебный благодарственный псалом, открывавший Египетский халлел, то есть с древности относившийся к иудейскому празднику Пасхи, прообразующему христианскую историю спасения. Здесь особенно важны слова «Господь, который обитает на вышине и с заботой взирает на небо и землю, поднимая с земли бедного, возвышая нищего» — евангельский мотив, указание на непосредственное земное участие Бога в жизни смиренных рабов своих — и слова о неплодной, ставшей в доме матерью и радующейся о детях.

Псалом 121 (122) *Laetatus sum* («Возрадовался я») — один из так называемых псалмов восхождения, то есть песней паломников, шествовавших в Иерусалим, город Храма, в котором вместе с людьми пребывает Господь; это символ пути навстречу Богу, в дом Господень, прообраз Небесного Иерусалима.

Также и псалом 126 (127) $Nisi\ Dominus$ — песнь восхождения: «Если Господь не созиждет дома, напрасно трудятся строящие его». Это мотив доверия Богу, упование на Его помощь и далее— снова мотив чадорождения, на сей раз буквально соответствующий евангельским словам: «вот дети— наследие от Господа; награда от Hero— плод чрева» (fructus ventris; те самые слова, которые звучат в ангельском приветствии $Ave\ Maria$ — «Богородице Дево, радуйся!»: «благословен плод чрева твоего» — benedictus fructus ventris tui)⁴⁸.

Псалом 147 Lauda Jerusalem («Хвали, Иерусалим, Господа; хвали, Сион, Бога твоего») принадлежит к числу хвалитных псалмов, завершающих Псалтирь. Холм Сион—место возведения храма; псалом был сложен в то время, когда возвратившиеся из Вавилонского плена иудеи отстраивали свой город, укрепляя его ворота (напомним, что «врата»—один из самых важных эпитетов Девы Марии).

К псалмам в определенном смысле примыкают два текста из Песни песней; согласно традиции, восходящей к св. Амвросию Медиоланскому, под Невестой в этой книге Ветхого Завета понимали Богородицу. Как отмечает Уэнем, первый из этих текстов, *Nigra sum*, представляет собой достаточно

⁴⁷ Об этом свидетельствуют все три синоптических Евангелия; см., например: «Когда же собрались фарисеи, Иисус спросил их: Что вы думаете о Христе? чей Он сын? Говорят Ему: Давидов. Говорит им: как же Давид, по вдохновению, называет Его Господом, когда говорит: "Сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня, доколе положу врагов Твоих в подножие ног Твоих"? Итак, если Давид называет Его Господом, как же Он сын ему? И никто не мог отвечать Ему ни слова; и с того дня никто уже не смел спрашивать Его» (Мф. 22:41–46).

 $^{^{48}}$ Ср. также: *Beatus venter, qui te portavit*, во фрагменте Евангелия от λ уки, на текст которого написан мотет Николя Гомбера *In illo tempore*.

сложный гибрид текстов двух антифонов богородичной вечерни⁴⁹ и собственно текста Священного Писания ([42, 48-49]; см. таблицу 2). Вплоть до слов «И ввел меня в покои свои» составитель текста мотета почти дословно воспроизводит третий антифон вечерни (опущено лишь повторяющееся местоимение me). Следующая далее речь Жениха — сильно парафразированный фрагмент Песни Песней; в частности, из него исключены обращения к Невесте: «голубка моя, прекрасная моя». И наконец, точно цитированы две строки библейского текста, одна из которых присутствует также в четвертом антифоне вечерни.

Текст мотета	Тексты антифонов	Текст Библии
	Третий антифон второй вечерни рядового богородичного праздника	Песнь песней Соломона
Nigra sum sed formosa filiæ Ierusalem.	Nigra sum sed Formosa, filiæ Ierusalem:	1.5 Nigra sum, sed formosa, filiæ Ierusalem
Ideo dilexit me Rex et introduxit	ideo dilexit me rex, et introduxit me	1.4 Introduxit me rex in cellaria sua:
in cubiculum suum et dixit mihi:	in cubiculum suum.	2.10 En dilectus meus loquitur mihi:
	Четвертый антифон второй вечерни рядового богородичного праздника	
surge, arnica mea, et veni		2.10 Surge, propera amica mea, columba mea, formosa mea, et veni.
Iam enim hiems transiit, imber abiit, et recessit	Iam enim hiems transiit, imber abiit,et recessit:	2.11 Iam enim hiems transiit, imber abiit, et recessit
	surge, amica mea, et veni	
flores apparuerunt in terra nostra tempus putationis advenit.		2.12 Flores apparuerunt in terra nostra, tempus putationis advenit.

Таблица 2

В целом складывается впечатление, что неизвестный нам компилятор хотел создать на основе библейских слов, проникших в литургическую традицию, нечто новое и современное — драматический рассказ Невесты, в центре которого выделяется энергичная реплика-жест Жениха. Образцом же ему могли служить повествовательные мадригалы на итальянском языке (написанные *in genero rappresentativo*). И такой подход не мог не импонировать композитору: сокращение библейского текста в центральной реплике позволило ему создать эффектнейший музыкально-риторический образ.

 $^{^{49}}$ А именно, антифонов второй вечерни богородичных праздников. В праздничные дни католический церковный чин предусматривал две вечерни: первая служилась на-кануне соответствующего дня, вторая — его вечером.

Случай с текстом мотета Pulchra es, представляющим собой похвалу Жениха красоте Невесты, выглядит чуть более простым (см. таблицу 3). Его составитель прежде всего стремился вернуть те слова Песни Песней, которые были сокращены создателями антифона праздника Успения Пресвятой Богородицы. При этом начальная строка получившегося текста мотета звучит дважды: первый ее вариант ориентирован на богослужебный текст (filia Ierusalem), а второй — на Библию (sicut Ierusalem). Возможная причина слегка варьированного повтора состоит в том, что компилятор знал о намерении Монтеверди сочинить песнопение на два голоса и позаботился, чтобы — после соло кантуса в первой строке — во второй к нему смог легко присоединиться секстус, с той же музыкой на почти тех же словах. Третья строка точно совпадает как с Библией, так и с завершающимся этой строкой антифоном. Чтобы создать эффектный образный контраст и чуть приблизить целое к текстам театрального рода, компилятор добавил в конце еще одну строку Песни Песней: Averte oculos tuos a me, quia ipsi me avolare fecerunt⁵⁰.

Текст мотета	Текст антифона	Текст Библии
	Пятый антифон второй вечерни праздника Взятия Блаженной Девы на Небеса	Песнь песней Соломона
Pulchra es amica mea suavis et decora filia Ierusalem	Pulchra es et decora, filia Jerusalem:	
Pulchra es amica mea suavis et decora sicut Ierusalem		6.3 Pulchra es amica mea, suavis, et decora sicut Ierusalem:
terribilis ut castrorum acies ordinata.	terribilis ut castrorum acies ordinata.	terribilis ut castrorum acies ordinata.
Averte oculos tuos a me quia ipsi me avolare fecerunt.		6.4 Averte oculos tuos a me, quia ipsi me avolare fecerunt.

Таблица 3

И наконец, в центре всей композиции находятся еще два паралитургических текста, имевших широкое хождение во времена Монтеверди. Вместе с Магнификатом и гимном *Ave maris stella* только они непосредственно представляют Новый завет и христианскую догматику (причем и магнификат, и гимн прозвучат позднее).

Текст мотета «Два серафима» представляет собой компиляцию фрагментов из книги пророка Исайи и из Первого соборного послания святого апостола Иоанна Богослова. Как отмечает Уэнем, он почти точно, за исключением опущенного славословия (см. таблицу 4), воспроизводит респонсорий, составление которого приписывается папе Иннокентию III (понтификат 1198–1216). До Тридентского собора этот текст использовался

⁵⁰ В Синодальном переводе: «Уклони очи твои от меня, потому что они волнуют меня»; буквально же латинский глагол *avolare* означает «улетать», «спешно уноситься».

Tekct moteta	Текст респонсория	Текст Бивлии
Duo Seraphim clamabant alter ad alterum:	alter ad alterum: Duo Seraphim clamabant alter ad alterum: 6.2 Seraphim stabant super illud	Книга пророка Исайи 6.2 Seraphim stabant super illud
		6.3 Et clamabant alter ad alterum, et dicebant
Sanctus, sanctus	Sanctus, sanctus	Sanctus, sanctus,
Plena est omnis terra gloria elus.	Dominus Deus Sabaonii. Plena est omnis terra gloria elus.	Dominus Deus exercituum, plena est omnis terra gloria elus.
		Первое послание апостола Иоанна
	V. Tres sunt qui testimonium dant in cœlo 5.7 Tres sunt qui testimonium dant in cælo:	5.7 Tres sunt qui testimonium dant in cælo:
Pater, Verbum, et Spiritus Sanctus.	Pater, Verbum, et Spiritus Sanctus.	Pater, verbum, et spiritus sanctus.
Et in tres unum sum.	Et ill ties dilain sailt.	Et ill des dildin salit.
		Книга пророка Исайи
Sanctus, sanctus	Sanctus, sanctus	6.3 Sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.	Dominus Deus Sabaoth.	Dominus Deus exercituum,
Plena est omnis terra gloria eius.	Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.	plena est omnis terra gloria eius.
	Plena est omnis terra gloria eius.	

Таблица 4

довольно широко на протяжении литургического года; он входил в богослужения двух его периодов: от октавы Богоявления до третьего воскресения перед Великим Постом и от первого воскресения после Пятидесятницы до Рождественского Поста. Во времена Монтеверди было принято исполнять его в качестве восьмого респонсория католического праздника Троицы [ibid., 44-46]⁵¹. Вслед за респонсорием текст мотета сообщает о Славе Господней, исполнившей землю, и о догмате Троицы, о Троих, от века заключивших завет на небесах в том, что Отец, Слово и Дух Святой — едино есть. И без сколько-нибудь существенных изменений такой текст предоставлял Монтеверди все возможности для создания яркой в образном отношении, виртуозной музыки. Присутствие его в Вечерне Блаженной Девы — если придерживаться представления о смысловой целостности этого собрания сочинений — действительно интригует.

Анонимное стихотворение *Audi coelum* («Услышь, Небо») в популярной в начале XVII века технике эхо-рифмы — напротив, посвящено исключительно Марии. Знание о том, кто такая Дева Мария, приходит непосредственно с небес. Небо впервые посылает прямой ответ вопрошающему с земли. Откровение, даваемое нам, здесь и сейчас.

Эти откровения, наконец, прорываются — в тексте ясно звучит жажда получить прямое знание о Деве Марии: «Услышь, небо, кто есть та, что сияет, как багряная заря? Скажи мне, прошу, чтобы я Ее благословил». И небеса отвечают: «Мария, та нежная Дева, о которой пророчествовал Иезекииль, Мария, врата Востока». Имеется в виду видение Храма — то самое пророчество Иезекииля, которое вынесено в эпиграф этой статьи: «И привел он меня обратно ко внешним воротам святилища, обращенным лицом на восток, и они были затворены. И сказал мне Господь: ворота сии будут затворены, не отворятся, и никакой человек не войдет ими, ибо Господь, Бог Израилев, вошел ими» (Иез. 44:1–2)⁵².

И заметим, что далее, после мотета «Услышь, Небо» звучит псалом Lauda Jerusalem, начинающийся со слов: «Хвали, Иерусалим, Господа; хвали, Сион, Бога твоего, ибо Он укрепляет затворы врат твоих» (Пс. 147:1-2а). На этом примере видно, как привнесенный в богослужение текст «проговаривает» и «договаривает» то, что дано иносказанием, намеком, символом в основном литургическом тексте, который читает композитор. Можно с высокой долей вероятности предположить, что Монтеверди принимал определенное участие в создании экстралитургических текстов Вечерни, брал на себя долю ответственности за их компиляцию — тем большей

⁵¹ В литургическом календаре Западной церкви Троица располагается отдельно от праздника Пятидесятницы, в следующее за ней воскресенье (57 день после Пасхи). В календаре Восточной церкви Троица и Пятидесятница совпадают, а следующее за этим праздником воскресенье отмечается как Собор всех святых.

 $^{^{52}}$ Остроумное предположение Гардинера о том, что под «вратами Востока» в Вечерне имеется в виду Венеция как крупный морской порт [23, 19], является лишь частью ошибочной теории выдающегося музыканта.

глубины мы можем ожидать в их музыкальном прочтении. С другой стороны, не удивительно, что всю свою композиторскую мощь он направляет непосредственно на «обязательные» литургические ветхозаветные тексты (то есть псалмы, Vespro в узком смысле этого термина), чтобы посредством музыки заставить и их говорить «открытым» текстом, посредством музыки «принудить» и их к «откровению» — здесь и сейчас — о том, что таили они многие столетия.

И примечательно, что как раз «проговариваемое» в псалмах почти открытым текстом Монтеверди может оставить без особого внимания — например «неплодную, которая возрадуется своим детям» из второго псалма cursus'a Вечерни Laudate pueri; или то самое дословное «плод чрева» из четвертого псалма Nisi Dominus, как и упомянутые «врата Иерусалима» из Lauda Jerusalem. Очевидно, что композитор выстраивает свои сюжетные линии; он не стремится отреагировать на каждую располагающую к музыкальной риторике или к иным способам музыкальной экзегезы деталь текста — таких деталей, в конце концов, просто слишком много; к тому же, прямолинейные повторы одной и той же мысли могли бы дать нежелательный эффект⁵³. Только всеобъемлющая интерпретация музыкальных решений Монтеверди, а также их богословских оснований, даст нам шанс постигнуть духовный замысел Вечерни. При этом вопрос о том, могли ли прозвучать собранные в ней литургические пьесы в качестве музыкального оформления какой-нибудь службы при жизни Монтеверди, не имеет первостепенной важности. Вполне достаточно и того, что публикация во все времена представляла собой целостную книгу, которую счастливый человек XXI столетия имеет возможность не только изучать умными глазами, но и слушать во множестве разнообразных исполнений.

* * *

Впечатляющее начало Вечерни — один из тех фрагментов музыки Монтеверди, которые сразу всплывают в памяти при упоминании об этом собрании сочинений. Респонсорий *Domine ad adjuvandum* («Поспеши, Господи, на помощь мне», Пс. 69(70):2b) вместе с полагающимся к нему малым славословием⁵⁴ шестиголосный хор декламирует в обычной для католического богослужения того времени манере фобурдона. Поразительная особенность этой литургической пьесы заключается в ее инструментальном сопровождении, которое исполняется «по желанию» (*si placet*). Монтеверди трижды дает прозвучать музыкальному материалу вступительной Токкаты

⁵³ В музыке начального 109 псалма уже сказано: «рожден Ты из чрева прежде денницы», а словесный мотив «врат Иерусалима» впервые появляется в третьем псалме Вечерни *Laetatus sum*: «Вот, стоят ноги наши во вратах твоих, Иерусалим».

⁵⁴ Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto, sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen. (Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу, как было в начале, и ныне, и присно, и во веки веков. Аминь.) От принятого в Восточной церкви варианта этой краткой молитвы ко Святой Троице латинская формула отличается добавлением слов «как было в начале» (sicut erat in principio).

к опере «Орфей»: дважды в сокращении и затем целиком. В отличие от оригинала производный вариант расширен до шестиголосия: добавлена партия Cornetto secondo / Viola da brazzo, образующая канон с верхним голосом⁵⁵.

В силу инерции восприятия современный слушатель может не заметить новизны и смелости решения Монтеверди. Между тем, внедрение такого яркого фрагмента светской музыки, как Токката, свидетельствует об уникальности сборника в не меньшей степени, чем чередование псалмов с мотетами в шахматном порядке. Роджер Боуэрс использует этот факт как повод для эффектных спекуляций. По его предположению композитор, составляя коллекцию из впечатляющего, но крайне разнородного материала, созданного в разное время и по различным поводам, столкнулся с проблемой единства публикации и решал ее, опираясь на имевшиеся к тому моменту в его творчестве прецеденты. С одной стороны, он мог взять за образец многочастные мадригалы из Пятой и Шестой книг, в том числе сочинения на секстину, написанную Щипионе Аньелли на безвременную смерть певицы Катерины Мартинелли. С другой, вдохновляющим примером протяженной и внутренне единой музыкальной публикации могло послужить свежее издание музыки «Орфея» (1609).

В результате Монтеверди, чтобы сделать свое собрание более привлекательным, как чисто внешне, так и интеллектуально, решил имитировать масштабную схему рационального и всеохватывающего нарратива — наподобие той, которая существовала в его предшествующей опере (отсюда и «странность» расположения псалмов и мотетов в публикации). А чтобы эта особенность коллекции сразу же бросалась в глаза, он эффектно подчеркнул ее введением музыки Токкаты в первую из литургических пьес, создавая тем самым впечатление интродукции к театральному представлению. Такое решение могло быть принято только в последний момент перед публикацией, когда музыка остальных номеров была уже готова и был определен причудливый порядок их последования; тем самым Боуэрс датирует Токкату 1610 годом. «Вряд ли он мог сделать более наглядной для современников свою заботу о том, чтобы эти две публикации, совершенно различные по содержанию и по характеру, воспринимались как подчиненные общему временному принципу упорядоченного линейного расположения материала: в первом случае, отражающему драматическую природу сочинения, во втором — чисто косметическому. Его публикация [1610 года] в действительности никогда не представляла собой ничего, кроме совокупности дискретных и не связанных между собой частей; их вопиющую

⁵⁵ Одна из очевидных причин расширения ансамбля—необходимость дублировать все вокальные голоса на слове «Аллилуйя». Возможность того, что респонсорий был написан раньше Токкаты и последняя представляет собой его редукцию, маловероятна и отвергается всеми исследователями партитуры. Использование материала Токкаты в респонсории является важным аргументом в спорах о дате создания Вечерни (особенно весомым в том случае, если мы считаем, что входящие в собрание пьесы создавались примерно в один период времени или даже одновременно).

104

несогласованность вуалировал хитро выдуманный фасад временной линеарности и прочного интеллектуального единства», — подытоживает свою теорию Боуэрс [14, 370].

Тезисы ученого легко уязвимы для критики. Его инсинуации относительно крайней разнородности и стилевой несогласованности пьес Вечерни не подкреплены ничем, кроме собственных ощущений, и являются по сути лишь субъективным оценочным суждением. Тем не менее, интуиция не изменила автору дискуссионной статьи в его суждениях о театральности Вечерни, о присутствии в ней последовательного линеарного повествования, нарратива. Боуэрс голословно объявляет этот нарратив иллюзией — уловкой, к которой пришлось прибегнуть Монтеверди, чтобы как-то внутренне согласовать публикацию. Но изложенные выше наблюдения над одними лишь текстами, которые использовал композитор (и более того, к созданию и конфигурированию которых он был в той или иной степени причастен), ставят подобные утверждения под сомнение. Рассмотрение же собственно музыкальной символики Вечерни позволяет говорить о продуманной драматургии в музыке этого собрания — и в самом деле в чем-то подобной развитию оперного сюжета.

Главная специфика такой драматургии, отличающая ее от логики обычного театрального повествования, — в ее двухмерности: псалмы и мотеты развивают свои «сюжетные» линии, между которыми возникает множество перекличек и отражений. Судьба Девы Марии воспринимается в контексте истории народа Божьего, в то время как последняя вершится под покровительством Богородицы и при ее непосредственном участии.

История Девы Марии — это прежде всего два мотета на тексты Песни Песней. $Nigra\ sum$, следующий непосредственно за начальным пророческим псалмом, — иносказание Благовещения. Благодаря музыке оно почти перестает быть и но -сказанием; «Встань, подруга моя и иди!» — это, конечно, не что иное как призыв к Деве со смирением принять Богоматеринство (см. пример 3).



О том, что «вторая практика» Монтеверди состоит не в простой реакции на располагающие к музыкальному живописанию слова, а в тонком осмыслении зачастую вовсе не лежащих на поверхности духовных смыслов, свидетельствует и наблюдение Джона Уэнема [42, 49, 52]. Композитор, на

первый взгляд неожиданно, риторически — при помощи фигуры gradatio — выделяет слово ideo (потому): «Черна я, но прекрасна, дочери Иерусалима, / Потому полюбил меня царь». Однако это не удивит понимающего духовную суть текста слушателя. Невеста черна не от рождения, а от долгой работы в винограднике, под палящим солнцем⁵⁶; это девушка низкого звания, на которую царь обращает внимание и за красоту, отнюдь не очевидную, возвышает ее и объявляет своей невестой. Этот сюжет образует параллель к истории смиренной Девы Марии, о которой та сама говорит в своей Песни: «...призрел Он на смирение Рабы Своей, ибо отныне будут ублажать Меня все роды; <...> сотворил Мне величие Сильный, и свято имя Его» (Лк. 1:48–49).

Наконец, здесь же, в мотете Nigra sum, Монтеверди тонко и почти не заметно начинает формирование духовного сюжета, пронизывающего и объединяющего всё собрание его псалмов и мотетов. При проведении начальной фразы (Nigra sum, sed formosa, filiæ Jerusalem) и следующем далее ее повторении композитор устраивает затейливую игру с повторами слов, в результате которой в первом случае фраза завершается выразительным жестом (краткой и легкой восходящей интонацией и затем трепетной остановкой-каденцией в среднем регистре) на слове formosa, а во втором — похожей фигурой на слове Jerusalem. Поверх развертывания текстовой фразы со своим собственным содержанием Монтеверди ассоциирует красоту Невесты и град Иерусалим, и при этом оба образа оказываются отмечены музыкальной идеей вознесения, пусть еще и не реализованной во всем подобающем ей масштабе.

Эта идея получает развитие в начале следующего, двухголосного мотета *Pulchra es*⁵⁷. Слова, указывающие на красоту Невесты, отмечены здесь распевами, рисунок которых имеет более или менее выраженный потенциал устремления вверх. При этом мелодическая фигура в первой каденции, на словах *filia Jerusalem*, представляет собой довольно близкий вариант к распеву слов *formosa* и *Jerusalem* в первом из мотетов — тех самых, на которые мы обращали внимание. При варьированном повторе словесной фразы на два голоса устремление только усиливается: на словах *decora* и *sicut* возникает и затем секвенцируется на кварту вверх новая мелодическая фигура, включающая в себя энергичный восходящий ход на октаву (и лишь каденция на слове *Jerusalem* может служить ей временным противовесом). Кульминация в развитии этой музыкальной идеи приходится на следующую фразу: «Страшна как крепость готовая к бою». Восходящее движение на слове *ordinata* («готовая») напоминает анабасис призыва *surge*

⁵⁶ Буквальное восприятие этого фрагмента Песни Песней привело к распространению в Средние века на Западе культа Черной мадонны.

 $^{^{57}}$ Внешний организующий принцип последовательности четырех мотетов в Вечерне — возрастание количества голосов: от одного до двух, трех и, наконец, шести в $Audi\ coelum$.

106

в предыдущем мотете, и в духовном иносказании относится к готовности Девы Марии принять волю Бога (см. пример 4)⁵⁸.



Другой, также очень важный смысловой оттенок этого текста, выделяемого Монтеверди и образующего центр композиции мотета *Nigra sum*, — уподобление Невесты (то есть Богородицы) грозной крепости, готовой к бою.

Добавление еще одной строки библейского текста к антифону вечерни компилятором (о чем было сказано ранее, при анализе происхождения данного текста), выполняя композиционную и образную функции, обосновано также и с духовной точки зрения. Ликование Жениха—связанное в тексте прежде всего с глаголом avolare, который подчеркивается то сменой мензуры на трехдольную, то широкими распевами в пунктирном ритме (напоминающими более короткие распевы на словах pulchra и amica в начале мотета), — можно отнести к радости Святого Духа, от которого Марии предстоит зачать Сына, а можно и к радости всего народа Божьего, для которого в праздник Благовещения начинается дорога к Небесам (см. пример 5).

 $^{^{58}}$ «Тогда Мария сказала: се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему. И отошел от Нее Ангел» (Лк. 1:38).



Окончание этого пути Матери Божьей и вместе с нею всего человечества — праздник Успения, или, как принято именовать его в католической традиции, Взятия Девы Марии на Небеса. С этим событием литургического года и связан, прежде всего, последний, четвертый мотет Вечерни «Услышь, Небо».

Исходя из того, что текст этого номера Вечерни — единственный во всем собрании — не происходит из Библии или из богослужебного чина, а также из игровой природы эхо-поэзии, можно недооценить значение этой пьесы — на самом деле являющейся важнейшим смысловым узлом всего опуса

Монтеверди⁵⁹. Вопрошающий предельно серьезен: после всех иносказаний Священного Писания он хочет получить прямой ответ на свои вопросы о Богородице; словесная игра призвана завуалировать его дерзость, а также дерзость некоторых озвучиваемых формулировок, касающихся са́мой сердцевины богословского учения о Богородице.

Словесную игру дополняет и усиливает игра с музыкальным живописанием. Ее кульминация наступает в тот сакраментальный момент, когда впервые прозвучит имя Девы. Виртуозные пассажи солиста-тенора роскошно подчеркивают расстояние между землей и небесами, подражают покачиванию спокойной морской глади — и в этот момент происходит омонимическая подмена, сопровождаемая тонкими преображениями музыкальной интонации; живописные maria (моря) отзываются святым именем Девы, которое произносится поначалу с крайне простой и вместе с тем проникновенной секундовой интонацией, совсем без распевов, — Maria.



 $^{^{59}}$ И это далеко не единственный случай в духовной музыке барокко, когда о самых серьезных вещах мы узнаем в игровой форме, в форме почти легкомысленной забавы. Яркий пример, располагающийся на противоположном временном полюсе эпохи, у самого ее окончания, — ария с эхо из Рождественской оратории И. С. Баха $Fl\ddot{o}\beta t$, $mein\ Heiland$.

Это маленькое рукотворное музыкальное чудо для непосвященной публики может показаться знаком к окончанию внимательного прослушивания пьесы; и действительно, что еще увлекательного может ожидать нас в ее довольно длительном продолжении? Но тут-то и начинается действо самое главное. В виде простой речитации, без каких бы то ни было чудес музыкальной риторики или живописи, звучат крайне важные слова, толкующие пророчество Иезекииля: первая из людей проследовавшая на Небеса, Дева Мария открывает на них дорогу всем людям; она не просто исцеляет грехи, будучи заступницей за человечество перед Богом-Отцом («посредницей» в терминологии Западной церкви), но, побеждая последствия первородного греха, изгоняет смерть, помогая восторжествовать Жизни вечной:

Мария, та нежная Дева, о которой пророчествовал Иезекииль, Мария, врата Востока Эхо: Такова!

Те святые и счастливые Врата, Через которые была изгнана смерть И вошла жизнь Эхо: Так!

Всегда надежная посредница Между людьми и Богом, Целительница грехов Эхо: Посредница!

О том, до какой степени такая благая весть соответствует догматам католического вероучения, могла бы судить Святая инквизиция (то есть церковный суд по основным вопросам веры). Но если воспринимать эти стихи вне контекста, такими, каковы они есть, то Дева Мария предстает в них единственной Спасительницей и Искупительницей человечества и единственной Посредницей между человеком и Богом, землей и Небесами, — и тем самым мы получаем зеркальное отражение протестантской (в частности, лютеранской) догматики, согласно которой эти функции всецело принадлежат Иисусу Христу. Удивительно ли, что в момент произнесения этой вести роль музыки сводится к минимуму: ничто не должно отвлекать слушателя от смысла слов, ради которых и был затеян этот немного игривый, как могло показаться поначалу, диалог с Небом.

Зато воодушевление христиан, возносящихся вслед за Блаженной Девой на небеса, получает крайне эффектное отражение в музыке: сначала виртуозный пассаж тенора, охватывающий диапазон этого голоса от нижних до верхних нот, а затем вступление шестиголосного ансамбля — совокупное восклицание всего человечества, начинающего свое шествие (см. пример 7). Как нам предстоит увидеть, этот момент явно перекликается с эпизодами

Мотет Audio cœlum, SV 206:9, т. 35-48



псалма Lætatus sum, в тексте которого Монтеверди увидел намек на грядущее вознесение человечества на Небеса.

Финал мотета лишь укрепляет уверенность в том, что *Audi coelum* — сочинение не просто серьезное, но, возможно, даже главное в богословской концепции Вечерни — созданное под влиянием сторонников учения о Непорочном зачатии Девы Марии и в соответствии с их религиозной доктриной. Подобно респонсорию, каждому из пяти псалмов, гимну и магнификату, пьеса завершается молитвой ко Святой Троице, на сей раз изложенной, однако, особым образом. Автор текста смог соблюсти необходимую осторожность: его обращение через запятую сначала к двум из трех лиц христианского Бога, а затем и к Деве Марии является лишь просьбой о заступничестве («да хранит нас...», *præstet nobis*), а не славословием; явного покушения на основной догмат веры в такой молитве, разумеется, нет. Однако инерция восприятия играет свою роль 60, и заключение последнего — самого продолжительного и насыщенного богословскими формулировками — мотета возносит Богородицу почти на один уровень с Триединым Богом.

Подобно славословиям других пьес Вечерни, молитва о заступничестве весьма продолжительна и состоит из нескольких ярко контрастных разделов. Первый — собственно обращение к Отцу, Сыну и Деве Марии за помощью — положен на музыку предыдущей строфы стихотворения, призыв к шествию; молитва произносится «на ходу» (см. пример 8а).

Второй раздел завершает серию эхо-рифмовок. Активное поступательное движение прекращается, словно возносящиеся на Небеса окончательно покинули сферу земного притяжения. На «парящее» обращение первого тенора к Богородице dulce miseris solamen («сладостное утешение страждущих»), выделяющее Деву Марию из ряда тех троих, к кому до сих пор адресовалась молитва, второй тенор, квинтус, отвечает Amen («Воистину», или «Так оно и есть»; см. пример 86).

Здесь будет уместно вспомнить рассмотренный ранее фрагмент Agnus Dei I из Мессы, где на словах miserere nobis появляется музыкальный материал, благословляющий — в мотете Гомбера — Ту, что носила Сына во чреве. В обоих случаях страждущие (miseri) возлагают все свои упования — в том числе, по-видимому, и упование на конечное спасение и обретение Царствия Божьего — на Богородицу, единственную из людей уже вознесшуюся на Небеса. Не удивительно, что в заключительном, третьем разделе

⁶⁰ Приведем полный текст этой своеобразной молитвы: «Да хранит нас Бог Отец, / и Сын, и Матерь, / Имя Которой мы призываем, / Сладостное утешение страждущих. / Эхо: Аминь! / Благословенна Ты, Дева Мария, / Во веки веков». Нетрудно заметить в ней целый ряд конструктивных элементов, заимствованных из малого славословия: это и обращение к трем лицам, и возглас «аминь», и формула in sæcula sæculorum. Можно обратить внимание и на то, что глагол præstet, с которого молитва начинается, стоит в форме конъюнктива третьего лица единственного числа (а не множественного). Не следует ли из этого, что «Бог Отец, Сын и Матерь Божья—едино есть»?







молитвы не только произносится благословение Деве Марии в веках, но и дается музыкальный образ Ее пребывания в вечности (см. пример 8в)⁶¹.

Благодаря мотету Audi coelum мы можем сформулировать основную богословскую проблему Вечерни Блаженной Девы: стремление непротиворечиво соединить средневековое поклонение Деве Марии как Царице Небесной с основным догматом христианской веры — представлением о Триедином Боге. В этой связи у нас уже не должны вызывать удивление ни весьма тщательная, всякий раз индивидуальная музыкальная трактовка каждого из малых славословий, ни присутствие в собрании сочинений мотета *Duo Seraphim*, основанного на тексте респонсория праздника Троицы. Парящая музыка крайних разделов этого мотета-славословия звучит как бы вне времени; перед нами предстает сам Совет превечный, о котором упоминает православная стихира праздника Благовещения⁶², — изначальный замысел, который был у Бога до сотворения мира, «прежде веков», in principio. Средний раздел мотета изображает это «таинство от века»: возносящиеся ввысь пассажи виртуозных теноров⁶³ символизируют явление сначала первого, затем второго и, наконец, третьего лица Бога, после чего разрешение трезвучий в унисоны специфически музыкальными средствами дает чувственное представление о догмате Триединства (см. пример 9).

С этой самой временной отметки и начинается вторая «сюжетная» линия Вечерни. Пророческий псалом 109 (110), представляющий собой своего рода «пролог на Небесах», живописует в звуках ветхозаветный образ Бога Отца, «прежде всех век» обращающегося к Своему Сыну («седящу одесную Отца»). Проведение интонации четвертого псалмового тона в партии второго сопрано (секстуса) предвосхищается последовательно похожими мелодическими оборотами в теноре, квинтусе и в басу (см. пример 10).

Эта серия тихих имитаций (изображающих, по-видимому, превечное бытие Слова) предваряет господствующий в псалме образ Грозного Судии,

⁶¹ При этом словесная формула Benedicta es, virgo Maria напоминает о приветствии архангела Гавриила: Ave gratia plena: Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus («радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами»; Лк. 1:28) и о восклицании прав. Елисаветы: Benedicta tu inter mulieres, et benedictus fructus ventris tui («благословенна Ты между женами, и благословен плод чрева Твоего!»; Лк. 1:42). Последнее служило одним из доводов иммакулятистов, которые видели в нем указание на то, что Матерь Божия была в той же мере свободна от действия первородного греха, как и ее Сын.

Помимо предвосхищения будущего догмата о Непорочном зачатии Девы Марии в тексте и музыке мотета *Audi coelum* присутствуют и другие, тесно связанные с этим богословским положением, представления, постепенно закрепившиеся в учении Католической церкви: в частности, это догматы о взятии Девы Марии в Небесную Славу с телом и душой, а также о Ее соискупительном служении.

 $^{^{62}}$ Совет превечный открывая Тебе, Отроковица, Гавриил предста, Тебе лобзая и вещая: Радуйся.

 $^{^{63}}$ Боуэрс отмечает, что мотет был несомненно рассчитан на блистательное трио теноров, собранное в капелле герцога Винченцо I: Франческо Рази, Пандольфо дель Гранде и Франческо Компаньоло [14, 363].





Ил. 1. П. П. Рубенс. Семейство Гонзага поклоняется Святой Троице

беспощадно карающего своих врагов⁶⁴. Сочинение просто по своему строению, но эта простота дает яркий образный эффект. Вплоть до начала малого славословия нечетные стихи, основанные на псалмовом тоне, чередуются с четными, представляющими собой фобурдон; псалмовый тон при этом чередовании не транспонируется. Использование фобурдона— не просто дань широко распространенной в то время практике церковного пения. Энергичная хоровая декламация слов способна внушить ужас, а летящий распев на местоимениях второго лица *tuos* и *tuorum* воспринимается как жест Отца, указующего на Сына. Это и есть пророчество о Мессии, заложенное в само́м тексте псалма.

Однако Монтеверди прочитывает в этом тексте нечто большее. Музыка третьего стиха создает сильнейший контраст к только что прозвучавшему фобурдону, хотя его текст, как кажется на первый взгляд, к этому не располагает: «Жезл силы Твоей пошлет Господь с Сиона: господствуй среди врагов Твоих» (Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion).



 64 «Сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня, доколе положу врагов Твоих к подножию ног Твоих» (Пс. 109 (110):1).

Этот «разящий жест» Монтеверди поручает тихому дуэту сопрано, звучащему на фоне кантуса фирмуса в басу, — тому самому дуэту, который во втором мотете (*Pulchra es*) поет: «Прекрасна ты, подруга моя, дочь Иерусалима», — текст из Песни Песней, обращенный в мотете к Невесте. Чтобы понять смысл такого решения Монтеверди, надо вспомнить о том, что в христианской традиции одним из ветхозаветных прообразов Девы Марии является расцветший миндалевидным деревом жезл Аарона (Чис. 17:1–8). Имеет место и игра слов, разумеется, не предусмотренная в Священном Писании, зато широко практиковавшаяся в средневековой поэзии: существительные «жезл» (*virga*) и «дева» (*virgo*), взятые в именительном падеже, звучат на латинском языке почти одинаково.

Таким образом в главный мессианский псалом привносится пророчество о Деве Марии, которое воспринимается посвященным слушателем естественно, как совершенно осязаемое. Мария, по рождению земная женщина, включается в предвечный замысел Бога, изначально оказываясь рядом со Святой Троицей, причастной к Ней.

О близости псалма *Dixit Dominus* мотету «Два серафима» свидетельствует и одна из «странностей» этого сочинения, традиционно ставящая в тупик его исследователей. В начале славословия псалмовый тон транспонируется с ля на соль, в нарушение ладовых норм [42, 62].



Сознательно предусмотренная Монтеверди аллюзия на звучание первых тактов мотета и желание композитора отразить в музыке представление о Предвечном совете Святой Троицы исчерпывающе объясняют этот резкий и неожиданный контраст.

Псалом Laudate pueri часто называют «молитвой смиренных». По сравнению с начальным псалмом в восьмиголосном сочинении Монтеверди на эту библейскую молитву появляются координаты времени и пространства: небо и земля, настоящее и будущее. Текст Псалма 112 (113) дает множество поводов для применения средств музыкальной риторики. Изыскивать в нем дополнительные, «недосказанные» богословские мотивы композитор не стремится, зато имеющимися возможностями распоряжается весьма изобретательно; в музыкальном живописании принимают участие даже те голоса, которые излагают мелодию псалмового тона. Так, в четвертом и пятом стихах Псалма, в которых говорится о славе Господа, высоко вознесшегося над миром («Высок над всеми народами Господь, над небесами слава Его»; Пс. 112 (113):4), кантус фирмус проводится соответственно в сопрано

и секстусе, а образующие канон пассажи двух виртуозных теноров в музыке четвертого стиха возвещают славу Божию 65 .



Бог *respicit* (то есть печется, заботится) о Своем народе, «поднимая с земли бедного и возвышая нищего». Монтеверди противопоставляет

 $^{^{65}\,}$ Можно предположить, что во времена Монтеверди это сочинение исполнялось ансамблем солистов — виртуозов герцогской капеллы.

вертикальные границы музыкального пространства и указывает вектор — восходящий — развития действа. К числу «смиренных», от лица которых и поется этот псалом, бесспорно принадлежит и Дева Мария; более того, она является первой среди них. И эта мысль настолько очевидна, что Монтеверди не приходится ее искусственно подчеркивать 66 . Зато он эффектно выделяет мысль о смирении Самого́ вознесшегося на Небеса Бога, камерно и проникновенно преподнося слова ethumilia («и со смирением»), после чего басы каноном очерчивают пространство между небесами и землей 67 .



⁶⁶ К примеру, текст заключительного, восьмого стиха Псалма («Вселяет бесплодную в дом матерью, радующейся детям») при желании можно было бы попробовать соотнести с материнством Девы Марии. Но последняя никогда не была бесплодной: слова молитвы в данном случае скорее применимы по отношению к праведной Елисавете, зачавшей и родившей Иоанна Крестителя в преклонные годы. В результате Монтеверди не придает этому стиху особого музыкального веса, плавно переходя от него к малому славословию.

⁶⁷ В мотете *Audi coelum* аналогичный прием живописания (*hypotyposis*) мирового пространства, раскинувшегося между небесами и землей, подготавливает возвещение имени Девы (ср. пример 6). Вероятно, что подобная параллель возникла как осознанное решение Монтеверди, а не как автоматическая реакция на похожие реалии, фигурирующие в словесном тексте.



Наконец, возвышение смиренной Девы прообразуют слова и музыка процитированного выше на русском языке шестого стиха: Suscitans a terra inopem et de stercore erigens pauperem. Текст псалма не оставляет композитору иного выбора, как дважды использовать фигуру восхождения (anabasis), но композитор реализует идею восходящего движения с изяществом. Он возносит своего героя не прямолинейным гаммобразным движением, а в несколько небольших аккуратных подъемов, «бережно», так, чтобы от резкой перемены положения в музыкальном пространстве у смиренного бедняка не закружилась голова (см. пример 15).

В «Псалме восхождения» *Lætatus sum*, написанном в форме строфических вариаций и поражающем смелостью и разнообразием фактурных решений, говорится о радостной готовности войти в дом Господень. Музыка же благодаря «шагающему басу» (тема А) почти что зримо представляет это шествие; и здесь снова сказывается опыт Монтеверди—оперного композитора, впервые выведшего шествие на сцену в четвертом акте «Орфея» (см. пример 16).

В самом тексте псалма речь идет о паломниках, направляющихся в Иерусалим. Однако цель композитора состоит вовсе не в том, чтобы нарисовать картину из жизни ветхозаветных иудеев. Ему приходится вновь применить все свое остроумие для того, чтобы нагрузить библейский текст новыми смыслами. Так, по наблюдению Уэнема, во втором тематическом разделе сочинения (тема В) Монтеверди вводит басовую формулу романески — полностью идентичную той, что встречается в опубликованном в 1609 году





сочинении Сиджизмондо д'Индиа, еще одного новатора музыкального искусства, чья биография была тесно связана с Мантуей [42, 71]. Ученый не без основания полагает, что подобная цитата могла быть скрытым комплиментом Риму и лично понтифику. Но было ли это единственной целью композитора? Ведь для того, чтобы столь тонкий замысел сработал, было необходимо, чтобы Павел V внимательно прослушал всю преподнесенную ему коллекцию музыки и распознал в одной из пьес весьма тонкий намек. В этой связи обращает на себя внимание важная деталь: обе цитаты романески в псалме точно соответствуют появлению в его тексте слова «Иерусалим».



Можно предположить поэтому, что цитату следует понимать несколько шире, чем это делает Уэнем, — как указание на «Святой Град» вообще, каковым в разных исторических обстоятельствах могут выступать и современный Монтеверди центр католического паломничества Рим, и древний Иерусалим, куда стекались на праздник Пасхи иудеи. Смысл псалма в этом контексте значительно расширяется, но и этой генерализации оказывается недостаточно композитору, последовательно выстраивающему собственный духовный сюжет. По ходу шествия паломников возникают новые «странности». Так, в начале четвертой строки текста на словах *Illuc епіт ascenderunt tribus tribus Domini* («Туда ведь восходят колена, колена Господни») у дуэта сопрано, а затем и у дуэта теноров на фоне органного пункта в басу возникают парящие пассажи, гораздо более подходящие для серафимов, славящих в вечности Бога, чем для ступающих по земной тверди путешественников (см. пример 18а).



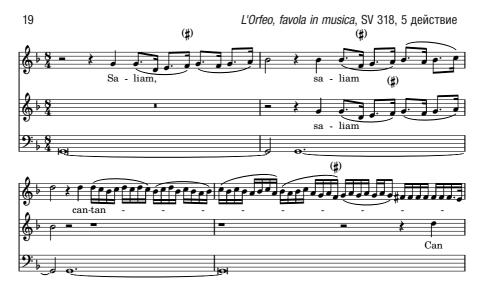
Особенно же странным может показаться выбор слов, на которые эти пассажи приходятся: *illuc enim* («туда ведь»); когда же в тексте появляется глагол *ascenderunt*, регулярная поступь возобновляется. Остается лишь предположить, что Монтеверди хотел указать тем самым истинное направление, в котором движутся паломники, а вместе с ними и вся история народа Божьего — не в земной Град, который никогда не бывает вечным (даже если это такие центры духовной истории человечества, как Иерусалим или Рим), а в Град небесный. И еще один фрагмент псалма, в котором композитор вновь немотивированно вводит топос воспарения, подтверждает эту нашу догадку. На сей раз возносящиеся к Небесам фигуры на фоне органного пункта возникают на совсем странном и неожиданном месте: распевается предлог *propter* в начале восьмой строки псалма (см. пример 186).

18б

Псалом Lætatus sum, SV 206:6, т. 78-84



Но и общий смысл данной строки — «Ради братьев моих и ближних моих говорю: мир тебе, [Иерусалим]» — очевидно, не располагает к подобному яркому эффекту. К столь неаккуратному вторжению в смысловой ряд библейского текста у композитора должны были быть особые мотивы. «Разгадкой» может служить явное интонационное сходство этого фрагмента с тем музыкальным эпизодом из пятого действия «Орфея», когда главный герой и его божественный отец Аполлон с виртуозным пением возносятся на небеса. Удивительно, что многочисленные исследователи, обсуждавшие проблему музыкальных связей Вечерни с первым оперным шедевром Монтеверди, упустили из вида эту цитату.



Поступь паломников на пути в земной град Иерусалим превращается в парение на пути к Иерусалиму небесному. Сразу после псалма *Lætatus sum* прозвучит мотет *Duo Seraphim*. Можно вообразить, что две ветви духовного сюжета Вечерни в этот момент пересекаются, и воспарившие по воле композитора в Небесный Град паломники в чувственной форме познают не поддающееся постижению разумом таинство Святой Троицы...

Третий из псалмов Вечерни Блаженной Девы настолько ярок, образен, насыщен событиями и нетривиален по композиторскому решению, что пара оставшихся сочинений на псалмовые тексты, шумно прославляющих Небесный Иерусалим, может показаться уже не столь важной в богословском отношении 68 . Тем не менее, именно «консервативный» псалом для двух пятиголосных хоров $Nisi\ Dominus\$ завершает историю восхождения человечества в Небесный Иерусалим и расставляет в ней важные заключительные акценты.

 $^{^{68}}$ Аргументами в пользу мысли о второстепенном значении двух последних псалмов могут служить наблюдения Курцмана. Исследователь обращает внимание на то, что в нотном тексте псалма $Nisi\ Dominus$ почти отсутствуют опечатки: очевидно, что он набирался типографией Амадино на основе чистовой рукописной копии. Также Курцман указывает на консервативный стиль псалмов $Nisi\ Dominus\ u\ Lauda\ Jerusalem$, из чего приходит к выводу, что эти два сочинения были созданы раньше других пьес, вошедших в собрание [24,19-20].

При анализе этого псалма вновь следует обратить внимание на некоторые его неожиданные особенности. Например, в отличие от других псалмов Вечерни, Монтеверди начинает это сочинение без сольной интонации. Голоса вступают канонически на минимальном расстоянии, сразу же производя эффект массивного звучания: сопрано первого хора, тенор второго, сопрано второго и квинтус первого (начиная с третьей ноты в этой партии) имитируют одну и ту же мелодию на расстоянии четверти; свои миниатюрные каноны возникают соответственно между парой альтов и между парой басов.

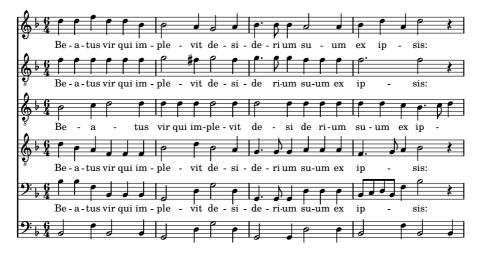


Начиная со второго стиха хоры энергично декламируют текст псалма в аккордовом складе, однако, ввиду относительной краткости текста Псалма 126 (127), стихи не распределены между двумя хорами поочередно, как это происходит обычно, а пропеваются каждый дважды—сначала одним, потом другим хором. Среди этой декламации проходит и упоминание о «плоде чрева»: Монтеверди не выделяет эту текстовую деталь особо, поскольку сюжеты Совета Превечного и Благовещения уже остались позади.



Уэнем тонко замечает, что взволнованная и бодрая декламация текста в Nisi Dominus предвосхищает будущий «воинственный род» музыки, изобретение которого Монтеверди ставил себе в заслугу, и в целом stile concitato, притом что собственно воинственная образность в тексте псалма появляется лишь в самом конце, в пятом и шестом стихах [42, 73]. И действительно, главный образ этой пьесы — Иерусалим как грозная, хорошо защищенная крепость. Музыка начального стиха дает ощутить ее мощь, последующая декламация напоминает об удали и отваге стражей Небесного Града. Кульминация наступает в музыке последнего из стихов: «Блажен муж, который наполнил ими колчан свой, — не смутятся, когда будут говорить с врагами своими в воротах». Звучание двух хоров в этот момент вновь объединяется, порождая ощущение военного триумфа (см. пример 22).

22 Псалом Nisi Dominus, SV 206:8, т. 71-74. Партии первого хора и bassus generalis



В системе символов Вечерни приведенный текст имеет особое значение: в нем объединяются два важнейших мотива — Блаженный муж и врата Иерусалима. В этой связи можно вспомнить о том, что публикация 1610 года несет двойное посвящение — Деве Марии и понтифику Павлу V — на своем титульном листе [27, $\int 2.1$]. Мысль о возможном отождествлении Блаженного мужа из Псалма 126 (127) и римского папы находит косвенное подтверждение и благодаря игре слов в Посвящении собрания; помимо упомянутых ранее claudantur и Claudium в ней принимают также участие claves и clavum: «...с именем того, кто обладает ключами (claves) от небес и держит кормило (clavum) Империи». В свою очередь, Дева Мария — это не только навечно запечатанные восточные врата, у которых воины под предводительством блаженного мужа встречают неприятелей, но и сам неприступный град Иерусалим. Как мы могли видеть, мысль об отождествлении Богородицы с Иерусалимом и с грозной крепостью, готовой к бою, вводится Монтеверди заранее, уже в мотетах Nigra sum и Pulchra es.

Продолжая строить гипотезы, можно заметить словесную перекличку между вторым стихом Псалма: frustra vigilat, qui custodit eam («напрасно бодрствует охраняющий его»), и фрагментом Евангелия от Луки, на который написан мотет Гомбера: beati, qui audiunt verbum Dei et custodiunt illud. Стерегущие неприступную крепость (Деву Марию) охраняют также и посланное Граду Слово Божие. Именно эта мысль и получит свое выражение в кульминации следующего из псалмов Lauda Jerusalem: «Пошлет слово Свое, и все растает, подует ветром Своим, и потекут воды».



И далее: «Он возвестил слово Свое Иакову, / уставы и суды Свои Израилю. / Не сделал того никакому народу, / и судов Его они не знают». Плотная фактура с широким применением канонической и квазиканонической техники роднит музыкальную ткань этого последнего из пяти псалмов Вечерни с музыкой первого стиха *Nisi Dominus*, а в духовном плане возникает параллелизм двух духовных сюжетов: Слова, посланного Деве Марии и находящегося в Ее чреве, и Слова Божьего, по которому осуществляются суды во праведном Граде. И доколе Град под руководством блаженного мужа будет хранить свою праведность, он будет столь же непобедим и неприступен, как непорочная от своего Рождества, согласно убеждению католических иммакулятистов, Матерь Божья⁶⁹.

Вернемся, однако, к чудесам псалма *Nisi Dominus*. Последним в их ряду является начало малого славословия. Монтеверди транспонирует псалмовый тон на квинту вниз, в результате чего в тихом таинственном звучании неожиданно возникает гармония ми-бемоль мажора.



 $^{^{69}}$ Своеобразной параллелью этому отождествлению Града и Девы может служить знаменитое лютеровское $Ein\ feste\ Burg\ ist\ unser\ Gott.$

24 (продолжение)



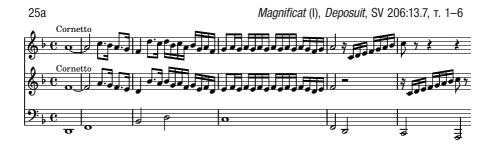
Уэнем пишет, что этот внезапный сдвиг, равно как и реприза музыки первого стиха при словах sicut erat in principio «одновременно удивляют и доставляют наслаждение» [42, 74]. Мы же можем объяснить и духовный смысл столь эффектно и нестандартно написанной доксологии: сначала композитор в последний раз возвращает нас к таинственному времени до начала времен, затем утверждает в вечности бытие праведного и блаженного Небесного Града.

С завершением расположенных в шахматном порядке псалмов и мотетов Вечерни богословская концепция этого собрания сочинений уже получает свое полное выражение. Тем не менее, три впечатляющих произведения, расположенных в конце публикации, также имеют важный смысл. Соната на возглашение «Святая Мария, молись за нас», возможно, действительно напечатана «не на своем месте» (если исходить из принятого понимания ее литургической функции). Но по смыслу она находится ровно там, где ей и положено. По завершении духовного сюжета Вечерни весь земной мир, с людьми и творениями рук их, предстает в молитве к Богоматери

о заступничестве перед Сыном Ее. Боуэрс выражает сомнение в том, правомерно ли называть эту Сонату «литанией», как это стало принято в современной научной литературе и на практике — ведь литания предполагает длинный ряд разнообразных прошений к святому [14, 363, п. 133]. Формально эту критику надо признать справедливой. Однако разнообразие музыкальных фигур в инструментальном сопровождении одиннадцати вокальных фраз можно понять как своеобразную компенсацию отсутствующего разнообразия словесных просьб⁷⁰. Прослушивание Сонаты естественным образом порождает ассоциации с теми полотнами ренессансных живописцев, на которых за фигурой святого открывается красота природного мира, в бесконечном множестве его явлений и форм.

Гимн Ave maris stella— нечастый элемент публикаций музыки вечерни в начале XVII века— также находится на своем месте не случайно. Его строфы являются своеобразным ключом к пониманию учения о Деве Марии в Вечерне, изложенному на сей раз в ортодоксальной форме. Первая строфа, именующая Богородицу Приснодевой и счастливыми Вратами Небес, отсылает к пророчеству Иезекииля в его традиционном толковании. Молитвы последующих строф призывают Божью Матерь помочь человечеству очиститься от греха и приготовить тем самым надежный путь к созерцанию Сына и к вечной радости. Завершение гимна строфой-славословием Святой Троице, по-видимому, также стало аргументом в пользу включения именно этого гимна в собрание сочинений, в котором почитание Богородицы так тесно связано с познанием таинства Триединого Бога.

Роскошный семиголосный Магнификат, венчающий собрание и службу вечерни, тщательно выстроен; между его крайними номерами перекинуты три арки симметрии [42, 80]. Неточные цитаты из оперы «Орфей», или, скорее, аллюзии на музыку центрального соло ее главного героя Possente spirto (заимствуется материал как вокальной партии, так и инструментальных проигрышей), располагаются в заметных разделах композиции — эхо-дуэте корнетов и затем скрипок Deposuit, помещенном в самом центре Магнификата, и в первом разделе малого славословия, в очередной раз возвращающего слушателя к тайне, хранящейся на Небесах (см. примеры 25а и б).



 $^{^{70}}$ Уэнем убедительно демонстрирует, что все разнообразие музыки в Сонате возникает в результате варьирования всего трех мотивов [42, 57-59].



В связи со множеством отсылок к опере «Орфей» в музыке Вечерни Блаженной Девы возвратимся к мантуанскому контексту создания публикации 1610 года. Нетрудно заметить параллелизм фигуры Девы Марии в этом собрании сочинений сразу двум личностям, с которыми имел дело композитор, работая при дворе герцога Гонзага: деве-великомученице св. Варваре, уразумевшей тайну Троицы и защищавшей ее перед язычниками, и Музыке — посреднице между мирами, влекущей души людей к Небесам⁷¹. Эпизод вознесения Орфея на Небеса во второй версии окончания оперы не случайно процитирован в Вечерне. Управляемая семейством преданных папскому престолу христианских воинов, Мантуя глубоко почитала Царицу Небес и стремилась к Ее царству. А кульминация главных в году городских торжеств, Сенсы, приходилась на праздник Вознесения Господня. Весь этот

 $^{^{71}}$ «Пением под звуки золотой лиры / Люблю я иной раз обольщать уши смертных / И тем самым помогаю душам стать восприимчивей / К звучной гармонии лиры Небесной» (Io sù Cetera d'or cantando soglio / Mortal orecchio lusingar talora; / E in questa guisa all'armonia Sonora / Della lira del Ciel più l'alme invoglio).

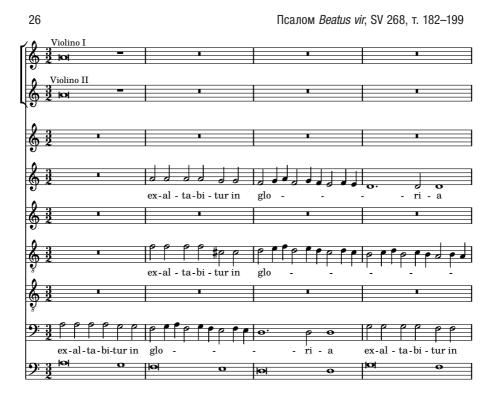
комплекс христианских праздников и культов, как и популярных при мантуанском дворе неоплатонических идей, образующих к нему параллельный ряд, оказал глубокое влияние на творчество Монтеверди, которое не иссякло и после переезда в Венецию.

Одним из поздних шедевров духовной музыки композитора, вошедших в сборник Selva morale e spirituale (1640), является псалом «Блажен муж», созданный для шести концертирующих вокальных голосов, двух скрипок, а также ансамбля из трех альтов или трех тромбонов. Это первое из двух произведений на текст Псалма 111 (112) в данной публикации; вторая пьеса не столь масштабна и рассчитана на более камерный состав исполнителей. С самых первых нот этого популярного и ныне сочинения мы узнаем Монтеверди как автора Вечерни 1610 года. Крупный начальный раздел Псалма, на текст первых четырех стихов, написан на «шагающий бас» — на сей раз изображающий не шествие паломников, а то, как ходит по земле праведный человек. А почти маршевая начальная интонация Beatus, beatus vir становится рефреном, завершающим каждый из псалмовых стихов — музыка не устает напоминать слушателю о блаженстве праведной жизни.

Средний раздел сочинения, более камерный по звучанию и уклоняющийся в минор (стихи 5–9), выдержанный на варьирующемся остинатном басу, сообщает о том, что праведнику не страшны ни суд Божий, ни коварные происки врагов. «Рог его вознесется в славе» гласит вторая половина девятого стиха—и Монтеверди не упускает случая эффектно проиллюстрировать этот образ; а затем— неожиданно и вопреки структуре ветхозаветного текста— начинает не менее впечатляющую репризу прогулки блаженного мужа по миру (см. пример 26).

Композитор возвращается затем к библейскому тексту, последний стих которого повествует о грешнике, погибающем со скрежетом зубовным. Но этот образ получит у него лишь краткое отображение. Он понадобится Монтеверди как эффектный контраст главной затее его остроумного позднего шедевра: праведные хождения блаженного мужа по земной тверди завершаются уверенным восхождением на Небеса, прямо ко Святой Троице, прославление которой следует непосредственно за ключевым эпизодом Псалма (см. пример 27).

Блаженный муж венецианского периода творчества композитора достигает Царствия Небесного вслед за мантуанской Блаженной Девой, вратами Востока. Нам не дано знать, о чем размышлял великий композитор, создавая в преклонные годы это сочинение, начинающееся как полная внешней эффектности пьеса, но раскрывающее постепенно свой глубокий духовный смысл. Однако всё, что мы знаем о жизни и творчестве Монтеверди, позволяет сделать под занавес этого исследования еще одно отождествление. Композитор и сам был тем блаженным мужем, что достойно и праведно прожил полную трудов и трудностей жизнь. И надежда обрести иную жизнь в ином мире, надо полагать, укрепляла его на долгом жизненном пути.







Использованная литература

- Игнатьева Н., Насонов Р. Позиция Дж. М. Артузи в споре о второй практике: ценности и интересы // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 2 (25). С. 84–107.
- 2. *Лебедева Г. Е., Митрофанов А. Ю.* Экклезиология и общественно-политические воззрения Ансельма Луккского // Средние века. 2011. Вып. 72 (1–2). С. 60–86.
- 3. *Митрофанов А. Ю.* Жизненные вехи Ансельма Луканского: штрихи к историческому портрету // Проблемы социальной истории и культуры средних веков и раннего Нового времени. 2010. № 8. С. 165–192.
- 4. Конен В. Дж. Клаудио Монтеверди. М.: Советский композитор, 1971. 323 с.
- 5. *Amadei F.* Cronaca universale della città di Mantova. Edizione integrale. Vol. III / a cura di G. Amadei, E. Marani e G. Praticò. Mantova: C. I. T. E. M., 1956, 795 p.
- 6. Annibaldi C. L'archivio musicale Doria Pamphilj: saggio sulla cultura aristocratica a Roma fra il 16º e 19º secolo (II) // Studi musicali. Anno XI (1982)/2. P. 277–344.
- 7. *Arnold D.* Monteverdi. 2nd ed. L.: J. M. Dent & Sons, 1975. X, 212 p. (The Master Musicians series).

- 8. *Artoni P.* San Francesco in Mantova. Il pantheon dei primi Gonzaga // Quaderni di San Lorenzo. Vol. 11: Sepolcri gonzagheschi (2013). P. 57–86.
- 9. *Barbero F.* Sul dogma dell'Immacolata Concezione: commento alle letture della Domenica. 8 dicembre 2002. URL: // http://xoomer.virgilio.it/ikthys/Immac.Conc..htm (дата обращения: 22.04.2017).
- Besutti P. Spaces for music in late Renaissance Mantua // The Cambridge Companion to Monteverdi / ed. by J. Whenham and R. Wistreich. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 76–94.
- 11. *Blazey D*. A Liturgical Role for Monteverdi's *Sonata sopra Sancta Maria* // Early Music. Vol. 17 (1989). P. 175–178.
- 12. *Bonta St.* Liturgical Problems in Monteverdi's Marian Vespers // Journal of the American Musicological Society. Vol. 20 (1967). P. 87–106.
- 13. *Bowers R*. Monteverdi at Mantua, 1590–1612 // The Cambridge Companion to Monteverdi / ed. by J. Whenham and R. Wistreich. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 53–75.
- 14. *Bowers R*. Claudio Monteverdi and Sacred Music in the Household of the Gonzaga Dukes of Mantua, 1590–1612 // Music & Letters. Vol. 90 (2009). No. 3. P. 331–371.
- 15. De' Paoli D. Monteverdi. Prima edizione. Milano: Rusconi, 1979. 592 p. (La Musica).
- 16. *Dixon G.* Monteverdi's Vespers of 1610: "della Beata Vergine"? // Early Music. Vol. 15 (August 1987). P. 386–389.
- 17. *Donesmondi I*. Dell'istoria ecclesiastica di Mantova <...> parte prima. Mantova: Aurelio & Lodovico Osanna fratelli, MDCXII. [10], 395, [13] p.
- 18. *Donesmondi I*. Dell'istoria ecclesiastica di Mantova <...> parte seconda. Mantova: Aurelio & Lodovico Osanna fratelli, MDCXVI. [11], 522, [15] p.
- 19. *Donesmondi I.* Cronologia d'alcune cose più notabile di Mantova <...>. Mantova: Aurelio & Lodovico Osanna fratelli, MDCXVI. 31 p.
- 20. *Fabbri P.* Monteverdi / transl. by T. Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. XV, 350 p.
- 21. *Fenlon I.* The Monteverdi Vespers: Suggested Answers to Some Fundamental Questions // Early Music. Vol. V. No. 3 (July 1977). P. 380–387.
- 22. Fontana G. F. Storia degli ordine monastici, religiosi, e militari, e delle congregazioni secolari <...>. Tomo ottavo. Lucca: Giuseppe Salani, e Vincenzo Giuntini, MDCCXXXIX. VII, 488 p.
- 23. *Gardiner J. E.* Vespers in Venice: [Linear Notes] // Claudio Monteverdi. Vespro della Beata Vergine (1610): Booklet. Archiv Produktion 429 565–2/4, 1990. P. 11–22.
- 24. *Kurtzman J.* Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610. Houston: William Marsh Rice University, 1978. III, 182 p. (Rice University Studies. Vol. 64. No. 4).
- 25. *Kurtzman J.* The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance. Oxford: Oxford University Press, 1999. XIX, 603 p.
- 26. *Kurtzman J*. The Mantuan Sacred Music // The Cambridge Companion to Monteverdi / ed. by J. Whenham and R. Wistreich. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 141–154.

- 27. *Kurtzman J.* Monteverdi's Mass and Vespers of 1610: The Economic, Social, and Courtly Context // Journal of Seventeenth-Century Music. Vol. 18 (2012). No. 1. URL: http://sscm-jscm.org/jscm-printer-friendly-articles/?article=/jscm-issues/volume-18-no-1/monteverdis-mass-and-vespers-of-1610-the-economic-social-and-courtly-context/ (дата обращения: 22.04.2017).
- 28. *Lea H. Ch.* A History of the Inquisition of The Middle Ages: in 3 vols. Vol. III. N. Y.: Macmillan, 1906. IX, 736 p.
- 29. *Mari L., Kurtzman G.* A Monteverdi Vespers in 1611 // Early Music. Vol. XXXVI (2008). No. 4. P. 547–555.
- 30. *Monteverdi C.* Lettere, dediche, e prefazioni / edizione critica con note a cura di D. De' Paoli. Roma: De Santis, 1973. 426 p. (Contributi di musicologia; 4).
- 31. Monteverdi C. Lettere / a cura di É. Lax. Firenze: Leo S. Olschki, MCMXCIV. 219 p.
- 32. *Monteverdi G. C.* DICHIARATIONE DELLA LETTERA stampata nel Quinto libro de suoi Madregali // Scherzi musicali a tre voci, di Claudio Monteverde, raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello, & novamente posti in luce <...>. Venetia: Ricciardo Amadino, MDCVII. P. [42]–[45].
- 33. *O'Carroll M.* Theotokos: A Theological Encyclopedia of the Blessed Virgin Mary. Eugene, Oregon: Wipf and Stock, 2000. X, 378 p.
- 34. *Parisi S*. New Documents Concerning Monteverdi's Relations with the Gonzagas // Claudio Monteverdi: Studi e prospettive, Atti del Convegno Mantova, 21–24 ottobre 1993 / a cura di P. Besutti, T. M. Gialdroni and R. Baroncini. Firenze: Leo S. Olschki, 1998. P. 477–511. (Miscellanea / Accademia nazionale virgiliana di scienze lettere e arti).
- 35. *Pomplun T.* Baroque Catholic Theologies of Christ and Mary // The Oxford Handbook of Early Modern Theology, 1600–1800 / ed. by Ulrich L. Lehner, Richard A. Muller and A. G. Roeber. Oxford: Oxford University Press, 2016. P. 104–118.
- 36. *Sanders, Donald C.* Music at the Gonzaga Court in Mantua. Lanham, Boulder, N. Y., Toronto, Plymouth, UK: Lexington Books, 2012. XVI, 195 p.
- 37. *Siegele U.* Cruda Amarilli oder Wie ist Monteverdis "seconda pratica" satztechnisch zu verstehen? // Claudio Monteverdi, vom Madrigal zur Monodie. München: Text + Kritik, 1994. S. 31–102. (Musik-Konzepte. Heft 83/84).
- 38. Siegele U. Seconda pratica: Counterpoint and Politics // Journal of Seventeenth-Century Music. Vol. 18 (2012). No. 1. URL: http://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-18-no-1/seconda-pratica-counterpoint-and-politics/ (дата обращения: 22.04.2017).
- 39. *Stevens D*. Where are the Vespers of Yesteryear? // The Musical Quarterly. Vol. XLVII. Issue 3 (July 1961). P. 315–330.
- 40. Tagmann P. The Palace Church of Santa Barbara in Mantua, and Monteverdi's Relationship to its Liturgy // Festival Essays for Pauline Alderman: a Musicological Tribute / ed. by Burton L. Karson. Provo, Utah: Brigham Young University Press, 1976. P. 53–60.
- 41. *Vogel E.* Claudio Monteverdi: Leben, Wirken im Lichte der zeitgenossischen Kritik und Verzeichnis seiner im Druck erschienenen Werke // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Dritter Jahrgang (1887). 3. Vierteljahr. S. 315–450.
- 42. *Whenham J.* Monteverdi: Vespers (1610). Cambridge: Cambridge University Press, 1997. VIII, 140 p. (Cambridge Music Handbooks).

Виноградова Анна Сергеевна

annavino@list.ru

Научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания

125009 Москва Козицкий переулок, 5

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна

lebedeva-emelina@list.ru

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

125009 Москва Козицкий переулок, 5

Anna S. Vinogradova

annavino@list.ru

Researcher of the State Institute of Art Studies (Moscow)

5, Kozitsky Ln. 125000 Moscow Russia

ANTONINA V. LEBEDEVA-EMELINA

lebedeva-emelina@list.ru

Ph. D., Senior Researcher of the State Institute of Art Studies (Moscow)

5, Kozitsky Ln. 125000 Moscow Russia

Аннотация

Хоровые сочинения М. П. Мусоргского: обзор и контексты

Статья посвящена обзору хорового творчества Мусоргского. Рассматриваются интересовавшие композитора сюжеты, темы, жанры и формы в контексте творчества европейских и отечественных композиторов-современников.

Ключевые слова: Мусоргский, хоровые сочинения, «Иисус Навин», «Эдип», «Поражение Сеннахериба», «Марш Шамиля», хоровые обработки русских народных песен

ABSTRACT

Choral Compositions of Modest Mussorgsky: Overview and Contexts

The article is devoted to the review of Mussorgsky's choral work. Considered are the themes, genres and forms that interested the composer in relation to works of European and domestic contemporary composers.

Keywords: Mussorgsky, choral compositions, Joshua, Oedipus, The Destruction of Sennacherib, Shamil's March, choral arrangements of Russian folk songs

Анна Виноградова, Антонина Лебедева

ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ М. П. МУСОРГСКОГО: ОБЗОР И КОНТЕКСТЫ

Мировое признание М. П. Мусоргского как оперного композитора во многом связано с новаторской трактовкой оперного хора, знаменитыми хоровыми сценами, развитием техники хорового речитатива и хорового диалога. Однако собственно произведения Мусоргского для хора немногочисленны, невелики по продолжительности звучания и составляют специфическую группу сочинений, чьи особенности не слишком поддаются определениям, а связанные с ними загадки побуждают исследователей применять всё новые методы их раскрытия.

Более двадцати лет назад, когда хоры композитора готовились нами к изданию в составе Полного академического собрания сочинений Мусоргского (совместный проект издательств «Музыка» и «Шотт», тогда не реализованный), были предприняты первые попытки восстановить историю происхождения хоровых сочинений Мусоргского и осмыслить их место в творчестве композитора.

Сегодня, когда издание вновь стало возможным, возникла потребность рассмотрения и оценки феномена хоровых сочинений Мусоргского на новом уровне, для чего можно испробовать различные ракурсы и контексты; в данной статье выбраны следующие:

- 1) место, которое отводили хоровым сочинениям сам композитор, его издатели и редакторы;
- 2) современные представления о роли хоровых сочинений в наследии композитора, в его творческой и стилистической эволюции;
- 3) традиция светской хоровой музыки у ближайших отечественных предшественников (Глинка и Даргомыжский), современников

- и соратников Мусоргского (Рубинштейн, Чайковский, Балакирев, Римский-Корсаков); а также в контексте европейского кантатноораториального и оперно-хорового творчества «друзей и врагов» кучкистов;
- 4) концертная практика: что звучало в концертных залах Петербурга, каков был светский хоровой репертуар его времени—так сказать, «реальный» (то, что исполняли) и «идеальный» (то, что в балакиревском кружке уважали и считали настоящим современным творчеством);
- 5) окружение Мусоргского, те близкие ему люди, которые могли способствовать знакомству композитора с особенностями хоровой техники и хоровых приемов (М. А. Балакирев, Г. Я. Ломакин, М. А. Берман, А. И. Рубец, Т. И. Филиппов и др.); хоровые коллективы, с которыми композитор мог сотрудничать через упомянутых друзей-единомышленников или коллег (хоры русской оперной труппы Дирекции Императорских театров, Придворной певческой капеллы, Бесплатной музыкальной школы, «Думский кружок»);
- 6) сюжеты, избираемые композитором для хоровых сочинений (по сравнению с иными сюжетами его творчества);
- 7) отклики в прессе на прижизненные исполнения хоров Мусоргского, а также рецензии на современные исполнения.

Этот список можно было бы продолжить, но в рамках настоящей статьи ограничимся заявленным выше.

1. Место хоровых сочинений в творчестве Мусоргского

Относительно значения и роли хоровых сочинений композитора для него самого и для его последующих издателей и редакторов одним из первых важных вопросов можно предложить следующий: *что* же считать собственно хоровым творчеством?

Сам автор в автобиографических материалах разного времени — 1870, 1874 и 1880 годов — определял его по-разному.

В самом раннем документе, «Записке для Λ . И. Шестаковой», составленном в 1870 году, Мусоргский называет лишь два произведения: «Хор у храма Эвменид, перед появлением Эдипа» (работа над музыкой к трагедии — 1858, исполнение — 1861) и «Хор на еврейскую мелодию Байрона "Поражение Сеннахериба"» (1866, исполнение — 1867).

Через четыре года, в «Списке сочинений для В. В. Стасова», композитор жанрово объединяет свои сочинения по опусам (но не хронологически), и два хора попадают в Opus 2: «Поражение Сеннахериба» (1867); «Про Иисуса Навина» (1866) [11, 265]¹.

 $^{^1}$ См.: Собрание автографов русских деятелей. РНБ, МП № 61. 26 августа 1874 г. Ф. 502. Оп. 1. Ед. хр. 157. $\lambda.$ 6.

Композитор в списке указал два своих хора, пометив их 1867 и 1866 годами, что не совсем соответствует действительности: в 1866 году Мусоргский работал не над

из истории русской музыки

Наконец, в «Автобиографической записке» 1880 года в сноске под знаком NB выделены произведения «для хора и оркестра "Поражение Сеннахериба" (Байрона) и "Иисус Навин" (на древние израильские темы, записанные автором)» [там же, 268].

Резюмируя авторский подход, можно сказать, что означенные три хора—«Эдип», «Сеннахериб» и «Навин»—были важны для Мусоргского, ибо прошли самый строгий отбор, который композитор произвел для своих сочинений. О том, что отбор прошел и хор к «Эдипу», говорит стремление композитора сохранить его музыку в контексте более поздних оперных замыслов («Саламбо», «Млада», «Сорочинская ярмарка»).

После смерти Мусоргского «родовая» связь его хоровых произведений с оперными хоровыми сценами, возможно, предопределила отношение к ним музыкальных издателей и редакторов, в большинстве своем не выделявших их в стабильную группу под названием «хоровые сочинения», имеющую свою специфику. Трудная сценическая судьба его опер, ставившихся зачастую фрагментарно, порой для бенефисов певцов или в концертном исполнении, а то и вовсе неисполняемых, имела следствием, что некоторые его оперные хоры никогда не звучали в театре (например, из «Саламбо» или «Млады»).

Таким образом, в наследии Мусоргского образовалась группа сочинений, которая включала в себя как хоры для неоконченных или непоставленных опер, так и самостоятельные хоровые произведения.

В свете обозначенных обстоятельств вполне естественно выглядит посмертное издание хоров Мусоргского, осуществленное Н. А. Римским-Корсаковым в собственной инструментовке (1883). Описывая в «Летописи моей музыкальной жизни» нотные рукописи, оставшиеся после кончины друга, Римский-Корсаков как редактор-составитель сразу сгруппировал их по жанрам. Из хоровых произведений составилась следующая группа: «...хоры — "Поражение Сеннахериба", "Иисус Навин", хор из "Эдипа", хор девушек из "Саламбо"» [15, 251]. Соответственно этому плану и началась работа над изданием, названным им «Посмертные хоровые сочинения М. П. Мусоргского»².

Именно редакции Римского-Корсакова, сделанные для изданий 1883 и 1893 годов, до недавнего времени только и исполнялись хоровыми коллективами. Следует заметить, что редактирование от раннего хора («Эдипа») к самому позднему («Навину») выполнялось Римским-Корсаковым со все

[«]Иисусом Навином», а над «Саламбо», музыку которого потом использовал в «Навине» спустя много лет.

 $^{^2}$ В 1883 году удалось издать лишь «Иисуса Навина» и «Эдипа» (СПб.: В. Бессель и К°, 1883). В 1884 году Бесселем был опубликован Хор жриц из «Саламбо». «Поражение Сеннахериба» вышло из печати десятью годами позднее у М. П. Беляева (1893), также в переинструментовке Н. А. Римского-Корсакова. Имеются переложения оркестровых редакций Н. А. Римского-Корсакова для фортепиано, сделанные Н. Н. Римской-Корсаковой.

большим удалением от текста оригиналов, так что «Иисус Навин» получился в его редакции совершенно неузнаваемым.

На сегодняшний день существует несколько редакций хоровых сочинений Мусоргского:

- авторские (например, запечатленные в трех автографах «Эдипа», двух различных версиях «Сеннахериба» («Сеннахерима»), двух редакциях «Иисуса Навина»);
- редакции Н. А. Римского-Корсакова (при жизни и после кончины Мусоргского);
 - редакции П. А. Ламма, «воскрешающие» авторские замыслы;
- исполнительские современные редакции, связанные с концертным исполнением хоров (например, «Иисус Навин» в оркестровке Вл. А. Кобекина, 2014).

К столетию со дня рождения Мусоргского П. А. Ламмом было предпринято издание Полного собрания сочинений композитора (далее — Π CC)³. Хоровые произведения крупной формы вошли в том VI (1939). Характерно, что название «Три хора», данное тому редактором, не имеет обобщающего смысла, а указывает лишь на конкретное содержание: молчаливо подразумевается, что хоров могло быть и четыре или пять, но и тогда они не смогли бы составить самостоятельную область творчества Мусоргского, которую по праву можно именовать «Хоровые сочинения».

П. А. Ламму не были известны некоторые рукописи хоровых произведений, например, «Марш Шамиля» и обработка для мужского хора народной песни «У ворот, ворот»; также еще не были открыты и введены в научное обращение Л. С. Кауфманом автографы двух хоровых обработок песен («Скажи, девица милая», «Ты взойди, взойди, солнце красное»). Поэтому в издании 1939 года обработки Мусоргского для мужского хора без сопровождения примкнули не к «хорам», а к «Записям народных песен, черновым наброскам и другим материалам», которые редактор сгруппировал в 10 выпуске V тома ПСС.

Сегодня исследователи обязаны включить эти находки, а также все известные обработки народных песен для мужского хора *a cappella* в группу сочинений для хора. Сюда не войдут лишь те сочинения, которые относятся к оперным замыслам композитора, он сам не готовил их для концертного исполнения (вроде женского хора из «Саламбо»).

Таким образом, планируемые в новом Полном академическом собрании сочинения для хора Мусоргского можно разделить на две группы: 1) четыре произведения для хора с сопровождением, 2) пять обработок русских народных песен для мужского хора a cappella.

 $^{^3}$ Мусоргский М. П. Полное собрание сочинений: [в 8 т.] / под общ. ред. Ан. Н. Александрова, П. А. Ламма и Н. Я. Мясковского. М.: Музгиз; Вена: Универсальное изд-во, 1928–1939.

Из первой группы композиций («Эдип», «Поражение Сеннахериба», «Иисус Навин», «Марш Шамиля») только одна с самого начала предназначалась Мусоргским для концертного исполнения и мыслилась вне драматургического контекста — это хор «Поражение Сеннахериба». Две другие — «Эдип» и «Иисус Навин» — были изъяты автором из более крупного целого, в первом случае — из музыки к трагедии Софокла «Эдип в Афинах», во втором — из оперы (переработка «Боевой песни ливийцев» из «Саламбо») Предназначение «Марша Шамиля» неизвестно; скорее всего сочинение стало непосредственным откликом на появление в Санкт-Петербурге в 1859 году плененного предводителя мусульман Шамиля 6.

Группу хоровых сочинений *а сарреlla* составляют пять обработок народных песен для мужского хора: «Плывет, восплывает зеленый дубок» (незавершенная), «Скажи, девица милая», «Ты взойди, взойди, солнце красное», «У ворот, ворот батюшкиных», «Уж ты воля, моя воля». Все они относятся к 1878 году и были написаны по просьбе дирижера хорового коллектива «Думский кружок» М. А. Бермана.

Возможно, подобная группировка хоровых сочинений Мусоргского несовершенна (например, логичнее было бы объединить не публиковавшийся ранее «Марш Шамиля» и незавершенную обработку «Плывет, восплывает» в раздел Приложения), но она отражает современный уровень наших знаний о творчестве композитора.

2. Роль хоровых сочинений в творческой и стилистической эволюции Мусоргского

Сам композитор относился к своим хоровым сочинениям весьма серьезно и заинтересованно, они не были для него лишь пробой пера. Крупные сочинения хоровых жанров можно даже считать некоторыми вехами в его творческой эволюции.

В хоровом творчестве композитора, как и во всем остальном наследии, можно проследить три этапа: 1) ранний («Эдип», «Шамиль»), 2) зрелый (две редакции «Сеннахериба», «Иисус Навин») и 3) поздний (обработки народных песен). Попытаемся вкратце охарактеризовать каждое из перечисленных сочинений в избранном контексте.

Первая работа, хор к «Эдипу», сконцентрировала в себе многие важные приметы раннего периода творчества: практически неофитскую жажду музыки «высшего качества» и интенсивное погружение в нее (отказ от юношеского увлечения итальянской оперой в пользу реформаторских опер

 $^{^4}$ «Сцена в храме из трагедии "Эдип"»: 1-я редакция — 1859, 2-я редакция — 1861; «Поражение Сеннахерима»: 1-я редакция — 1867, 2-я редакция («Поражение Сеннахериба») — 1874; «Иисус Навин»: 1-я редакция — 1874, 2-я редакция — 1877; [«Марш Шамиля»] — 1859. .

 $^{^5}$ «Эдип» сохранился в авторских оркестровых вариантах, «Иисус Навин» — только в фортепианном изложении.

 $^{^6}$ Название «Марш Шамиля» не авторское, принадлежит В. Г. Каратыгину [13, 225].

Глюка и Глинки)⁷, стремление к серьезным задачам и сюжетам. В эти годы сильно ощущалось руководство Балакирева, который помогал осуществлению замыслов Мусоргского в том же жанре, которым в тот момент был занят сам (музыка к трагедии «Эдип» создавалась Мусоргским одновременно с музыкой Балакирева к драме «Король Лир»). Для раннего периода характерны творческие поиски в театральном жанре (хоровые сцены как подготовка к опере, осознание специфики драматического театра), пробы пера в литературном жанре (пересочинение литературной основы под собственный замысел).

«Марш Шамиля», таинственное сочинение, о котором не найдено упоминаний в известной на сегодняшний день переписке, возможно, связано с самостоятельной разработкой темы ориентализма и одной из первых попыток работы с музыкальными темами, уловленными на слух (обратим внимание на возможные параллели с восточной молитвой для мужского хора из «Кавказского пленника» Кюи, сочиненного за год до «Шамиля»).

K числу важных характеристик раннего этапа относится наличие круга новых друзей-единомышленников, которые помогали композитору оценить свои силы, дать оценку сочинениям. Возможно благодаря помощи Балакирева и Ломакина, знакомству с капельмейстером Императорской оперы K. H. Лядовым, хоровые опусы Mусоргского могли быть исполнены в концерте⁸.

«Сеннахерим» и «Сеннахериб» как две редакции одного сочинения обнимают центральный этап творчества—начиная с 1863 года. Его характеризует внимание к ориентальной теме и историзму—и соперничество в этом с А. Н. Серовым⁹. Серьезная трактовка библейских сюжетов, начавшаяся в «Сеннахериме» и «Саламбо», продолжилась далее в «Иисусе Навине».

 $^{^7}$ По воспоминаниям Н. И. Компанейского, «еще в школе [гвардейских подпрапорщиков] Мусоргский напевал свеженьким баритоном арии из итальянских опер. О русских композиторах, тем более о Глинке и Даргомыжском, молодой человек хорошего тона не имел никакого представления»; схожие мысли встречаем в воспоминаниях Ф. А. Ванлярского о тех годах: Мусоргский «частенько ходил в итальянский театр и играл отрывки из итальянских опер» [12, 61–62].

Но уже в августе 1858 года под влиянием занятий с Балакиревым Мусоргский изучает глюковские оперы («Альцесту», «Ифигению в Авлиде» и «Армиду»), «Реквием» Моцарта, сонаты Бетховена [там же, 71].

 $^{^8}$ Показательна афиша концерта 6 апреля 1861 года, состоявшегося под управлением К. Н. Лядова: первое исполнение «Торжества Вакха» А. С. Даргомыжского, увертюра к трагедии «Король Лир» М. А. Балакирева, в первый раз отрывок из оперы «Кавказский пленник» Ц. А. Кюи, в первый раз Хор из «Эдипа» (сцена в храме) Мусоргского, в первый раз Марш пилигримов из «Гарольда» Берлиоза [там же, 93].

 $^{^9}$ Об интересе, даже несколько ревнивом, к музыке Серова говорят некоторые цитаты из писем Мусоргского: «"Юдифь" первая после "Русалки" серьезно трактованная опера на русской сцене», чуть далее — «пора перестать обращать евреев в христианство или католицизировать их» (из письма к М. А. Балакиреву от 10 июня 1863 года) [10, 44, 50].

По результатам первого сражения с ориентальной темой композитор в те годы переключился на освоение специфики русского речитатива (романсы, «Женитьба»)¹⁰. Доминирование интереса к русской музыкальной образности было осознанным, сам композитор отмечал в разговоре с Н. И. Компанейским: «Это было бы бесплодно, занятный вышел бы Карфаген <...>. Довольно нам Востока и в "Юдифи"» [9, 110].

Из важных задач, решаемых композитором в двух редакциях «Сеннахериба», упомянем разработку драматургии формы (об этом говорит сравнение первой редакции хора, менее убедительной с этой точки зрения, со второй, в которой выстроена сквозная драматургия). Необходимо зафиксировать также, что именно работая над этим сочинением, Мусоргский вышел на важнейшие для себя темы войны и смерти, ставшие сквозными в его творчестве.

«Иисус Навин», произведение позднего периода, характеризуется новым подходом к отображению ориентального и исторического колорита — решения, найденные в прошлом, автора «Саламбо» более не удовлетворяли. На достигнутом новом уровне мастерства композитор не опирается более на романтическую поэзию, не ориентируется на восточные образы в трактовке Флобера или Байрона; он обращается непосредственно к тексту Библии, а тематический материал берет из еврейских песен и инструментальных наигрышей.

На этом же, позднем, этапе Мусоргский продолжил и «русскую тему», создав несколько обработок русских песен. Обратившись к однородному мужскому хору, автор «Бориса Годунова» и «Хованщины» в небольших пьесах применил накопленный опыт хоровых стрелецких и раскольничьих эпизодов, сцены под Кромами. В дальнейшем мужские хоры в духе народных песен стали одной из «визитных карточек» Мусоргского.

Сочинения для хора, созданные в разные этапы жизни и творчества, имеют объединяющие признаки: «грандиозность» вдохновлявшей каждый раз композитора идеи, тщательность работы над литературным текстом, неоднократное возвращение к произведению и возникавшие всякий раз новые варианты и редакции. Результатом его работы с хоровыми жанрами явилось глубоко оригинальное хоровое творчество; в совокупности созданных произведений в полной мере выявилась его композиторская индивидуальность, «ни на кого не похожесть».

Мусоргский, несомненно, отстаивал свой взгляд на музыкальный язык для библейских сюжетов, отличный от языка А. Н. Серова и А. Г. Рубинштейна. Напомним, что начиная с 1850-х годов именно Рубинштейну в России принадлежал приоритет в разработке библейской темы (оратории «Потерянный рай», «Вавилонское столпотворение», «Моисей», «Суламифь», «Христос»).

 $^{^{10}}$ Неслучайно Мусоргский замечает по поводу речитативов в «Юдифи» Серова: «либретто крайне плохо, декламация жалкая, не русская» (письмо к М. А. Балакиреву от 10 июня 1863 года) [там же, 45].

3. Хоровые произведения Мусоргского на фоне русской и европейской традиции

Русская хоровая культура к моменту появления первых хоровых опусов Мусоргского развивалась по двум направлениям. Светская музыка по количеству сочинений, по их жанровому и тематическому разнообразию заметно уступала духовной, имевшей в России длительную историю¹¹. Даже у Глинки и Даргомыжского, творческих ориентиров кучкистов, мы находим крайне малое количество хоровых произведений светской тематики¹². Интересные образцы встречаются в творчестве А. Ф. Львова, они, с одной стороны, представлены традиционными жанрами (Stabat mater), с другой — экспериментами с исполнительским составом («Фантазия для скрипки с мужским хором»). Но все хоровые опусы Львова, так же как хоры А. Н. Серова и А. Г. Рубинштейна, в жанровом плане были связаны с европейскими прототипами¹³. Даже ближайший соратник Мусоргского, Ц. А. Кюи, обращался к хоровому жанру в традиционной немецкой манере песен Liedertafel (и в более позднее время)¹⁴.

Формальное сравнение жанрового состава хоровых сочинений русских композиторов-современников и ближайших их предшественников демонстрирует своеобразие и независимость пути Мусоргского. Так, например, Глинка и Даргомыжский, а позже Балакирев, Римский-Корсаков и Чайковский отдали дань традиционным хоровым жанрам: у них есть кантаты, торжественные и прощальные песни и гимны, бытовые жанры типа застольных, приветственных и шуточных хоровых песен, а также сольных песен с хоровым припевом, хоры *а cappella* на светские и духовные тексты. Все перечисленные жанры в творчестве Мусоргского отсутствуют.

¹¹ Русскую церковную музыку Мусоргский хорошо знал (в первую очередь, песнопения Бортнянского, Львова, Ломакина): она окружала его в богослужебной практике, звучала в концертных залах во время поста, формировала хоровой слух композитора (позднее это проявилось в тяготении к монохромному хору в массовых сценах опер). Но этот ракурс хорового творчества Мусоргского в статье практически не затрагивается.

¹² У Глинки можно назвать лишь польский «Велик наш Бог» для хора с оркестром, «Прощальную песнь воспитанниц», русский народный гимн. У Даргомыжского—цикл хоровых миниатюр «Петербургские серенады» и кантату «Торжество Вакха».

¹³ Серов сочинил две кантаты для солистов, хора и оркестра (1846), ораторию «Рождественская песнь» для сопрано и альтов с оркестром. О хоровом творчестве Рубинштейна мы уже упоминали, добавим к списку его кантаты «Утро», «Русалка» и произведение, перекликающееся с творчеством Шумана — «Стихи и Реквием по Миньоне из "Вильгельма Мейстера" Гёте» для баритона, тенора, сопрано, мужского квартета и хора с фортепиано, ор. 91 (1872).

¹⁴ Добавим в этот список сочинения и других современников Мусоргского: «Те Deum», Реквием, ораторию «Потоп» И. К. Гунке, кантату «Пир Петра I» Н. Я. Афанасьева (1860), кантату «Дочь воеводы» Ф. О. Лешетицкого (1862), кантату «К 200-летию Петра I» Н. Ф. Соловьева (1873), 12-й псалом для оркестра, хора и солистов М. П. Азанчевского (1872). Их хоровые сочинения также придерживались европейской традиции.

Не в последнюю очередь это связано с тем, что ситуации «заказа к случаю» в его биографии практически не складывались 15 .

Мусоргский был одержим поисками новых жанров и нового музыкального стиля. Избегая традиционной терминологии, композитор вводил свои жанровые обозначения для хоровых сочинений: «хоровая сцена», «хоровая картина», «еврейский хор», «ливийский хор» или просто «мужской хор» 16. Его соратники по Могучей кучке не столь часто экспериментировали с жанровыми определениями; Римский-Корсаков, например, отдал дань новым решениям жанра в кантатном творчестве (типа прелюдии-кантаты «Из Гомера», 1901) много позже смерти Мусоргского. Возможно, неприятие жанровой классификации, сложившейся в западноевропейской музыке и, в основном, принятой его музыкальным окружением, у Мусоргского было связано с внутренним протестом против рутинности и непригодности классификации для музыкальных новаций 17.

Практически каждый крупный европейский композитор XIX столетия отдал дань таким традиционным жанрам как месса и реквием (Месса и Реквием Р. Шумана, Реквием, «Гранская», «Хоральная», «Венгерская коронационная» мессы Ф. Листа, Реквием Дж. Верди, Реквием, Торжественная месса, Те Deum Г. Берлиоза, «Немецкий реквием» И. Брамса и др.). Поиски в хоровом творчестве чаще велись не за счет нововведенных жанров, а за счет сочетания нового музыкального языка, индивидуального стиля, нового внутреннего наполнения традиционных обозначений в кантатноораториальной ориентации.

Для вокально-хорового творчества Шумана и Листа характерно проникновение поэмности в композиционные принципы, театральной

¹⁵ По заказам к случаю писали многие музыканты. Например, Глинка для воспитанниц Смольного института сочинил женский хор «Прощальная песня», по заказу Смоленского дворянства — Польский для хора и оркестра «Велик наш Бог». Чайковский написал кантату «Москва» (1883, заказ поступил от Коронационной комиссии, подготавливавшей коронацию императора Александра III), Хор к 50-летию артистической деятельности А. Г. Рубинштейна на стихи Я. Полонского (заказ от юбилейной комиссии по проведению торжеств) и т. д.

¹⁶ В терминологии Мусоргского есть определенная перекличка с хоровыми опусами европейских новаторов: например, у Шумана оратории имеют нестандартные названия «Сцены из "Фауста" Гёте», «Рождественская песня», драматическая поэма «Манфред», сказка «Странствие Розы». В хоровых произведениях Вагнера слово «кантата» присутствует лишь один раз — «Кантата к Новому году» (1835), другие носят названия «Торжественная песнь» для мужского хора (1843), «Трапеза апостолов» для мужского хора и оркестра (1843), «Приветствие королю» (1844) и «У гроба Вебера» для мужского хора *a cappella* (1844).

Есть еще один сходный параллелизм. «Эдип» у Мусоргского, названный сценой у храма, ныне воспринимается как один из подступов к оперному жанру. У Шумана также были попытки начать с хоровой музыки для сцены: в ранней юности он сочинил «Хор крестьян» как часть будущей оперы.

 $^{^{17}}$ Здесь уместно провести параллель с молодым Римским-Корсаковым, который назвал свой опус 14- «Вариации и фугетта для женского хора на тему песни "Надоели ночи"».

декламационности в музыкальный речитатив, а речитатива, в свою очередь, в хоровую ткань 18 . У этих композиторов также складывалась группа вокально-хоровых сочинений без жанровых обозначений, к числу их относятся шумановские «Рай и Пери», «Странствие розы», «Рождественская песня», «Манфред» (все они не назывались автором ораториями). И Шуман, и λ ист отдали дань вокально-хоровой миниатюре в свободных по форме композициях, только если первый из них сосредоточился на светской музыке (придумывая разные «стихотворные» обозначения жанров для своих хоров) 19 , то поиски второго, коснулись как светской, так и духовной хоровой музыки 20 .

Существовала зона «на грани жанров» и в симфоническом творчестве: она была открыта бетховенской Девятой симфонией, которую хорошо знала русская публика. Среди громких экспериментов в смешении жанров, тем и форм в новом духе можно назвать оду-симфонию Ф. Давида «Пустыня» (для чтеца, тенора, мужского хора и оркестра, 1844), известную и в России. (Вторую свою ораторию — «Христофор Колумб» для чтеца, солистов, хора и оркестра (1847) композитор также назвал «одой-симфонией».)

Но наиболее близким Мусоргскому из западноевропейских мастеров был яркий новатор Г. Берлиоз, который, не избегая сочинений в рамках сложившейся системы жанровых обозначений (реквием, Те Deum, кантаты), выступал изобретателем новых жанровых образований и смешений (героическая сцена «Греческая революция», лирическая сцена «Смерть Орфея», баллада для смешанного, женского, детского хоров с оркестром «Сара-купальщица» и др.). Если взглянуть на темы берлиозовских хоровых сочинений, то можно заметить сходство его творческих интересов с Мусоргским. Например, греческая и античная тематика представлена в кантатах «Греческая революция», «Смерть Орфея», «Клеопатра после битвы при Акциуме», «Эрминия», восточная образность по Байрону в кантате «Смерть Сарданапала», библейские истории в ораториальной трилогии «Детство Христа» («Сон Ирода», «Бегство в Египет», «Прибытие в Саис»)²¹.

Для Берлиоза также характерны смешение разнородных, казалось бы, несочетаемых стилистических пластов в пределах одной формы,

¹⁸ Название «поэма» часто присутствует в хоровом творчестве Шумана — драматическая поэма «Манфред» (по сути — оратория), Три поэмы ор. 29 на стихи Э. Гейбеля (1840), Три поэмы для мужского хора ор. 62 на стихи И. Эйхендорфа, Ф. Рюккерта, Ф. Клопштока (1847). Название хоровых произведений Листа более традиционное, поэмность была им отдана фортепианным и оркестровым жанрам.

¹⁹ Среди небольших хоров у Шумана, кроме поэмы, встречаются ритурнели (ор. 65), романсы и баллады (ор. 67, 75, 145–146), хоровые баллады, по сути, кантаты («Королевский сын», «Проклятие певца», «О паже и принцессе», «Счастье Эденгаля).

 $^{^{20}}$ Светские хоры Λ иста — героический марш «Хор рабочих» (1848), «Песня воодушевления» (1871), в духовной музыке — молитва «К св. Франциску из Паолы» для мужского хора, тромбона, литавр и органа (до 1860).

 $^{^{21}}$ Музыку из оратории Берлиоза «Бегство в Египет» Мусоргский мог слышать в Петербурге в концертах 18 января 1860 года, 22 октября 1864 года, 27 ноября 1871 года [3, 353, 362].

изобретение новых жанров (хоровая баллада²², монодрама²³), обогащение жанра кантаты-оратории признаками оперности, симфонизации, привнесение закономерностей камерных жанров (то, по какому пути пошел Мусоргский в «Иисусе Навине»). Берлиоз, как и Мусоргский, также часто выступал соавтором литературных текстов своих причудливых жанровых образований.

Но Мусорский пересекается с Берлиозом лишь до некоторой степени. Известно, что новаторству Мусоргского вообще был свойствен наибольший для его творческого окружения музыкальный радикализм. Композитор практически отказывался следовать традиции 24 .

4. Концертная практика и «образовательная программа» Балакирева

Чтобы еще раз подчеркнуть специфику хорового творчества Мусоргского, дадим небольшую панораму звучавшей в России оркестрово-хоровой музыки западноевропейских композиторов (на сходные темы). Ее придется разделить на части: в одной из них будет содержаться репертуар тех концертов, которые проходили во время формирования творческих устремлений композитора (середина 1850-x-1860-e годы), а в другой — та музыка, которая исполнялась и изучалась в близких Мусоргскому музыкальных кругах и считалась творческим эталоном.

Хоры — как отдельные фрагменты крупных сочинений (опер, ораторий), так и самостоятельные сочинения — были излюбленными номерами концертных программ того времени. Не часто, но с заметным общественным резонансом исполнялась старинная хоровая музыка (Палестрина, Кариссими, Лотти, Лео, Дуранте, Бах и Гендель): ее, наряду с Придворной капеллой, включал в программы и хор Д. Н. Шереметева. Исполнения ораторий Генделя «Мессия» и «Иевфай» становились культурным событием в России в середине 1850-х. Произведения Мендельсона занимали видное место в серьезных исторических программах Певческой капеллы, Русского

²² Жанровое определение «баллада» по отношению к хоровому сочинению Берлиоза встречается в статье А. Н. Серова в «Театральном и музыкальном вестнике» 26 октября 1858 года в связи с кантатой Берлиоза «Сара-купальщица» [18].

 $^{^{23}}$ Отрывки из монодрамы «Лелио» Мусоргский слышал 29 февраля 1864 года на концерте РМО под управлением А. Г. Рубинштейна [22, 6].

²⁴ При этом, как тонко подмечено в монографии Е. М. Левашева и Н. И. Тетериной, «при всем дерзостном новаторстве Мусоргского проблема доступности музыкального языка и форм драматургического изложения была для него весьма актуальной, уже в силу того, что композитор рассматривал музыку не в качестве пути к "мировой гармонии" или духовной дороги к постижению некоего "божественного начала", не стремился он специально и к задаче "эмоционального самовыражения", а считал музыкальное искусство одним из видов человеческого общения, как он сам говорил — "средством для сердечной беседы с людьми"» [8, 164].

 $^{^{25}}$ Финал оратории Генделя «Иевфай» исполнялся на концертах РМО 23 ноября 1859 года, 13 ноября 1862 года [22, *1*, *4*].

музыкального общества (РМО), Концертного общества 26 . Отрывки из ораторий Гайдна, Реквием Моцарта исполнялись в те годы по многу раз, неоднократно звучала Торжественная месса Бетховена и его же Девятая симфония. Также большим пиететом у организаторов концертов пользовались хоры из опер Глюка 27 .

Новая хоровая музыка также звучала: 19 февраля 1863 года, впервые в России, в Петербурге Певческой капеллой были исполнены хоры из опер «Моряк-скиталец» и «Тангейзер» под управлением Вагнера. Необходимо также упомянуть знаменитые выступления Берлиоза в качестве дирижера в 1867 году; его программы включали хоры Глюка («Ифигения в Тавриде», «Орфей», «Альцеста») и самого Берлиоза (номера из «Реквиема» и «Осуждения Фауста»). «Легенда о Святой Елизавете» Ф. Листа в отрывках прозвучала в 1869, 1872, 1874 годах.

Что касается «образовательной программы» Балакирева, то в процессе начавшихся занятий с ним (с декабря 1857 года) Мусоргский знакомился в двух- и четырехручном переложении с музыкой Баха, Генделя, Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта. К тому же моменту относится утверждение Балакирева, что «он уже знал хорошо, не без моего содействия отчасти, — музыку Глинки и Даргомыжского» [14, 752]. Однако подлинными кумирами кружка были, как известно, Шуман, Берлиоз и Лист (хотя Римский-Корсаков в «Летописи» заметил, что «Лист был сравнительно мало известен», с Берлиозом «только начинали знакомиться» [15, 40]).

Итоговым для Мусоргского на его пути постижения музыкального искусства в целом можно назвать тот список «художников-реформаторов», создававших законы искусства, который был представлен им в «Автобиографической записке» 1880 года: «Палестрина, Бах, Глюк, Бетховен, Берлиоз, Лист» [11, 270]. Примечательно соединение в нем «старой» и «новой» музыки, «отсталых» и «передовых» сочинителей (видимо, в зрелом возрасте Мусоргский уже совершенно откинул «партийные» кучкистские установки и клише), а также доминирование композиторов, создававших не музыкально-театральную, а вокально-симфоническую музыку.

 $^{^{26}}$ В молодости Мусоргского чаще всего звучали оратории Мендельсона. Так, на симфонических концертах РМО 1859–1862 годов в Петербурге исполнялись кантата «Lauda Sion», 98 псалом ор. 91, кантата «Первая вальпургиева ночь» и увертюра к оратории «Павел»; 17 февраля 1866 года прозвучала полностью оратория «Илия» [22, 1, 4; 3, 361, 367, 369, 373].

 $^{^{27}}$ Показательно почти цитатное сходство темы хора эвменид из оперы «Ифигения в Тавриде» Глюка с основной темой «Поражения Сеннахериба» (с названными хорами схожа также «Воинственная песнь» Олоферна у Серова). Неслучайно в одном из писем Стасов назвал Мусоргского «Глюком IV», поставив его в очередь за Вагнером и Даргомыжским [2, 148].

 $^{^{28}}$ Процитируем строки Римского-Корсакова: «Лист <...> признавался [Балакиревым] изломанным и извращенным в музыкальном отношении, а подчас и карикатурным» [15, 40].

5. ХОРОВАЯ ПРАКТИКА МУСОРГСКОГО; РУКОВОДИТЕЛИ ХОРОВ И ХОРОВЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ, С КОТОРЫМИ МОГ СОТРУДНИЧАТЬ КОМПОЗИТОР

На протяжении жизни Мусоргский время от времени бывал связан с репетиционной и учебной практикой хоровых коллективов. Но он не руководил хорами в качестве дирижера, и не оставил крупных сочинений, прямо нацеленных на специфическое звучание или виртуозные возможности конкретных хоров. Отрицание им профессиональной музыкантской среды по причине «консервативности» последней, самоустранение от нее, негативным результатом имело отсутствие возможности работать с исполнителями в качестве их руководителя.

В самом начале творческой деятельности молодой композитор имел случай тесного общения с хоровой капеллой в имении Шиловских, о чем узнаем из его письма Балакиреву: «У Шиловских хор певчих, заведует ими М-г Dupuis (впрочем, русский из хора Шереметева), певчие поют Бортнянского (кроме концертов) и разучивают интродукцию, польский хор 4-го действия и финальный гимн из "Жизни за Царя", — это штука приятная, позаймусь с ними, говорят, поют недурно, не кричат и получают приличное домашнее воспитание» [10, 19]. Эта хоровая капелла могла быть в его распоряжении два лета подряд (1859 и 1860), как раз во время сочинения музыки к «Эдипу». Из переписки Мусоргского известно, что готовящаяся музыка к драме содержала по меньшей мере три хора (в письме Балакиреву от 26 сентября 1860 года упомянуты несохранившиеся хоры Andante b-moll и Allegro Es-dur) [там же, 27].

Контакт с упомянутым хором Д. Н. Шереметева продолжился, когда в близкое окружение Мусоргского в начале 1860-х вошел будущий руководитель хора Бесплатной музыкальной школы Г. Я. Ломакин. В. В. Стасов вспоминал: «В 1860-х годах Ломакин часто виделся с М. А. Балакиревым, В. В. Стасовым и А. Н. Серовым. Разговор обыкновенно шел у них о музыкальном прогрессе, о развитии искусства хорового пения, о превосходстве хора графа Шереметева (которого Ломакин был капельмейстером), и многие приходили в негодование, что такое музыкальное сокровище, как этот хор, доступно только малому числу слушателей, тогда как он должен быть общим достоянием <...>. М. А. Балакирев проводил мысль открыть Бесплатную музыкальную школу, к которой бы примкнуло общество любителей, музыкантов, певцов, и где его роль была бы управлять оркестром, а λ омакина — хором. λ омакин горячо ухватился за эту мысль, прельщаясь надеждою привлечь в эту школу массу народа со свежими голосами, дать возможность талантам бедных людей учиться бесплатно и, дав им музыкальное образование, составлять из них громадные хоры...» (цит. по: [21, 77]).

Несмотря на совместную программу, устроители Бесплатной музыкальной школы (далее — БМШ) по-разному представляли

себе хоровой репертуар: «В первых двух концертах школы 1862 года он (Балакирев. -Aвт.) вовсе даже не участвовал: они вполне были посвящены хоровому исполнению, оркестр был маленький, и Ломакин царствовал в них безраздельно. <...> С 1863 года дело меняется. Дирижером оркестра (уже большого, полного) выступает сам Балакирев, и всё общепринятое, условное, классическое начинает исчезать. <...> Школа становится пропагандисткой новой музыки, русской и европейской. Ломакин невольно покоряется влиянию своего юного приятеля и товарища и принимается исполнять в концертах школы такие создания, до которых прежде сам никогда сам собою не дотронулся. Хоры XV и XVI веков, хоры Галлуса, Йомелли, Перголезе, Лейзринга, Гайдна, Россини, Мендельсона начинают все более уступать хорам Глинки, Даргомыжского, Шумана, Берлиоза, Кюи, Римского-Корсакова, Мусоргского. Все, что было слабого и бесцветного в старом классическом репертуаре, все, что так прежде было так любезно Ломакину, как канва, на которой он мог вышивать со своим хором разные превосходные хоровые эффекты, не обращая много внимания на отсутствие истинной музыки, все это мало-помалу стало исчезать из концертов Бесплатной музыкальной школы» [21, 80].

Излюбленными авторами в репертуаре концертов БМШ, согласно В. В. Стасову, были Шуман, Берлиоз и Лист, а для русских композиторов этими концертами устанавливался уровень качества для последующих исполнений произведений «новой русской школы». С первым этапом деятельности БМШ связан замысел и осуществление Мусоргским переделки «Боевой песни ливийцев» («мужской хор на известную Вам тему с вариантом a la georgienne», письмо Балакиреву от 20 апреля 1866 года [10, 59]), который после знакомства с ним Балакирева (и видимо, одобрения) пришел к стадии «партитуры ливийского хорика» (август 1866, рукопись не обнаружена). А также рождение хора, инструментованного a la madyar (январь 1868), названного в первой редакции «Поражение Сеннахерима» (29 января 1867 года, дата на автографе партитуры). Хоры эти были предназначены для знакомого композитору коллектива, инструментованы для известного ему оркестра и один из них был исполнен близким по духу дирижером; это случилось в первой кульминационно-критической точке совместного существования таких разновекторных фигур как Ломакин и Балакирев, в 1867 году.

В этот благоприятный для исполнения его хоров период композитор, вероятно, надеялся услышать в концертном зале и хор из «Саламбо», превращенный в самостоятельное сочинение (с названием «Про Иисуса Навина», присвоенным произведению задним числом и датированным в записке для Стасова 1866 годом), но учредителей БМШ настиг кризис. В самом начале 1868 года Ломакин отстранился от управления школой. Следующий этап истории БМШ оказался не столь благоприятен именно для хоровой музыки, а интересы Балакирева переместились в сторону концертов РМО. Одна их кульминационных зон деятельности Балакирева-дирижера приходится на

осень 1867 и начало января 1868 года, когда он дирижировал концертами РМО поочередно с гастролировавшим Берлиозом. Когда после скандалов ему пришлось уйти из РМО и обратиться снова к БМШ, это тут же сказалось на репертуаре: было дано два сезона исторических концертов (1869–1870 и 1871–1872) с музыкой новой русской и новой европейской школ.

Кстати, к этому времени относится письмо Мусоргского к Балакиреву, из которого следует, что композитора время от времени просили быть концертмейстером хора БМШ (в письме от 29 сентября 1869 года он, тем не менее, отказывается аккомпанировать исполнению «Фауста» Шумана, потому что отвык «и от игры, и от Фауста» [10, 96]). В отношениях с Балакиревым уже чувствовалось наступающее охлаждение.

Характерной иллюстрацией отношения музыкантов к использованию хоров в учебной практике служит эпизод с просьбой К. К. Альбрехта к современным русским композиторам написать по небольшой вещичке для своего сборника-хрестоматии. Откликнулся только П. И. Чайковский, выразивший потом некоторое недоумение в письме от 17 ноября 1869 года М. А. Балакиреву: «Касательно дела Альбрехта я очень удивляюсь, что вы с некоторой горделивостью даже не признаете возможным, чтобы члены вашей компании сочинили для него по маленькому хорику. Я полагаю, что нет ничего унизительного для Бородина или Мусоргского набросать на 3 или 4 голоса песенку; ни Шуман, ни Бетховен этим не гнушались» [12, 177]. Известен хоть и поздний, но все-таки учтивый ответ Мусоргского 13 декабря того же года К. К. Альбрехту, что он не имеет готовых хоров для сборника²⁹. Этот эпизод, возможно, свидетельствует о том, что все наличествующие хоры композитор считал достойными большего, а навыков быстрого и незатруднительного написания «маленького хорика» у него не 6ы λ 0³⁰.

После 1872 года концерты БМШ прекратились и затишье продолжалось до 1874; в это время обязанности директора школы исполнял М. А. Берман. Между тем Мусоргский, всецело занятый постановочной судьбой «Бориса Годунова», вероятнее всего, обращал преимущественное внимание

 $^{^{29}}$ Приведем текст письма Мусоргского: «Милостивый государь Карл Карлович. Наше заочное знакомство должно быть начато с моей стороны просьбою извинить меня за поздний ответ. Дело в том, что, вполне сочувствуя Вашему предприятию, я желал ответить Вам самим делом, т. е. посылкой хоров, да беда помешала. А беда заключается в том, что я не могу располагать временем по своей воле, — готовых же хоров не имею» [10, 97].

³⁰ Традиция исполнения небольших хоров на светские тексты шла из Европы, подобный репертуар был очень востребован в певческих обществах, типа Liedertafel. Почти все крупные композиторы того времени писали для мужских, женских и смешанных хоров, например, Лист («Кузнец»), Вагнер («Торжественная песнь», «Трапеза апостолов»), многое звучало в концертах РМО и Капеллы, например, хоры Шуберта («Песнь духов над водами», «Ясна ночь», «Ночная песнь в лесу»), Шумана («Ночная песнь», Охотничьи песни), Мендельсона («Вечер», «Охота», «Весна», «Осень»), много хоровой музыки имеется у Брамса. Но Мусоргский отказался от этого пути, стремясь писать музыкальные *картины*.

на оперный коллектив (в том числе и хор) русской труппы Императорских театров. В 1872 году на концерте РМО под управлением Э. Ф. Направника прозвучал финал первого действия «Бориса» с И. А. Мельниковым (как известно, это сцена коронации с огромными массами хора).

Начиная с 1872 года у Д. В. Стасова по четвергам происходили музыкальные собрания, где Мусоргский бывал постоянно (в том числе исполнял отрывки из «Хованщины», по свидетельству В. Д. Комаровой-Стасовой [9, 148]). Именно на этих «собраниях» происходило преобразование «ливийского хора» из «Саламбо» в хор «Иисус Навин», с новым сюжетом и либретто (о чем Мусоргский потом вспомнит в письме Д. В. Стасову от 14/15 июня 1877 года)³¹.

С осени 1874 года на место Балакирева в БМШ заступил Н. А. Римский-Корсаков. Этот год связан с исполнением второй редакции «Поражения Сеннахерима», названной автором «Поражение Сеннахериба» (18 февраля). Но так как на это событие наложилось нечто более важное — спешная подготовка внезапно разрешенной премьеры трех сцен «Бориса Годунова» в бенефис Ю. Ф. Платоновой (27 января), то композитор, предварительно фактически переписав сочинение и создав иную его редакцию, вынужден был отстраниться не только от репетиционной работы с хором, но и от оркестровки своего сочинения, передоверив ее Римскому-Корсакову.

В последующие годы Мусоргский не связывал с БМШ планов исполнения своих хоров. Римский-Корсаков в составлении программ первых концертов обратился ко «вражеским» классическим именам³², по воспоминаниям В. В. Стасова: «В первое время он обратил особое внимание на выполнение хоров *а cappella* старых итальянских и немецких композиторов и достиг в их исполнении блестящих результатов. Первые два концерта под его управлением, один 25 марта 1875 года, другой 3 февраля 1876 года, были наполнены хорами *а cappella* Аллегри, Палестрины, отрывками из ораторий и месс Баха и Генделя» [21, 90].

Однако посвящение на титульном листе рукописи клавираусцуга хора «Иисус Навин»: «Надежде Николаевне Римской-Корсаковой»³³ говорит о возможных надеждах Мусоргского на исполнение этого сочинения с хором и оркестром БМШ под руководством Римского-Корсакова.

 $^{^{31}}$ Из письма Мусоргского: «пишу еврейский хор "Иисус Навин", если помните — в один из художественных вечеров у Вас, признанный чудесной m-me la baronne Anna Hinzbourg за authentique» [10, 242].

 $^{^{32}}$ Ко «вражеским» именам балакиревцы в 1850-е — 1860-е годы относили даже Баха. Приведем воспоминания Римского-Корсакова: «С. Бах [считался] окаменелым, даже просто музыкально математической, бесчувственной и мертвой натурой, сочиняющей как какая-то машина» [15, 40].

³³ РНБ. Ф. 640, Н. А. Римского-Корсакова. Оп. 1. Ед. хр. 1223. Автограф.

Следующий «хоровой» эпизод в жизни Мусоргского связан с Общедоступными музыкальными классами в Соляном городке³⁴, где образовался хор для сопровождения чтений и лекций небольшими концертами³⁵. Фамилия композитора значится в «Списке лиц, обществ и учреждений, принимавших участие в деятельности Педагогического музея военно-учебных заведений» [20, 10]. А в другом издании, посвященном истории Педагогического музея, Мусоргский упоминается в качестве члена комиссии, которая отвечала за составление и проведение лекций для солдат: «В 1874 году, по мысли В. П. Коховского (первого директора Педагогического музея. — Asm.) публичные лекции о Екатерине II как писательнице, были иллюстрированы пением "хора девушек" из оперы Императрицы "Начало правления Олега". Этот хор был переложен на партитуру членом комиссии Пед[агогического] Музея, композитором М. П. Мусоргским» [1, 94]³⁶.

Об участии композитора в этом проекте говорится в объявлении газеты «Новое время»: в 1874 году в №37 было размещено извещение о лекциях по истории русской литературы и исполнении отрывков из оперы Сарти «Начальное управление Олега» по клавиру, переложенному Мусоргским. Лекцию прочел историк-литератор А. П. Пятковский, ее иллюстрировал хор Общества хорового пения.

Об этом же упоминается в письме Д. В. Стасова Римскому-Корсакову от 23 июля 1874 года. Д. В. Стасов пишет, что «Хоровое общество, которое собирается в Соляном городке, "желает отдаться вам в руки", и поясняет: "знаете, тот самый хор, для которого Мусорянин зимой выписывал какието Екатерининские глупости"» (цит. по: [12, 398]).

Во второй половине 1870 года и до конца жизни Мусоргский много выступал в благотворительных концертах, где аккомпанировал хорам, но эта практика скорее способствовала созданию хоров с аккомпанементом фортепиано, как то случилось с «Иисусом Навином»³⁷. Не потому ли по-

³⁴ Соляным городком называлось местечко в центре Петербурга по набережной Фонтанки, название оно получило по расположенным там соляным складам.

³⁵ Педагогический музей военно-учебных заведений был учрежден в Соляном городке в феврале 1864 года. В 1870 году на него было возложено устройство народных чтений и лекций для нижних чинов. Подобные мероприятия сопровождались любительскими концертами. В 1880-е годы, после кончины Мусоргского, при Педагогическом музее были организованы «Общедоступные музыкальные классы», в их работе принимали участие М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков.

³⁶ «Начальное управление Олега». Историческое представление в 5 действиях. Либретто Екатерины II, музыка К. Каноббио, В. А. Пашкевича, Дж. Сарти. Партитура. СПб., 1791. Мусоргский оркестровал хор девушек Пашкевича по юргенсоновскому изданию клавира (М., 1893).

³⁷ В качестве иллюстрации можно привести афиши: 15 февраля 1875 года Мусоргский выступил в качестве аккомпаниатора в клубе Русского купеческого общества взаимного вспоможения (у Полицейского моста, дом Кононова) в концерте «в пользу недостаточных студентов императорской Медико-хирургической академии». В программе: русские песни «Не белы снеги» и «Ах, уточка» (хор студентов), русский

следний хор и ныне органичнее слушается с сопровождением фортепианной партии? (Хотя попытки его оркестровать предпринимались не единожды.)

Последним хоровым коллективом, с которым общался Мусоргский, стал скромный любительский «Думский кружок», руководимый М. А. Берманом, с энтузиазмом относившимся к таланту композитора³⁸. На спевках, репетициях и концертах кружка Мусоргский смог в реальности ощутить специфику мужского пения *а cappella*. Но исполнять масштабные сочинения этот небольшой коллектив был не в состоянии, поэтому сочинение «Навина» с «Думским кружком» и не могло быть связано (для его исполнения требовались женские голоса и смешанный хор).

Однако общение с «Думским кружком» было неформальным: скромное, но достойное место, занимаемое им в иерархии исполнительских коллективов Петербурга тех лет, пиетет, с которым его члены относились к творчеству Мусоргского, — все это выразилось в символическом акте проводов ими композитора в последний путь. «... Кружок спел в зале Городской Думы <...> 17 марта панихиду по русском композиторе М. П. Мусоргском, аккомпанировавшем часто кружку в разных концертах, снабжавшем его своими переложениями и вообще относившемся к кружку с лестным для него вниманием». Вынос тела Мусоргского (18 марта) в Александро-Невской лавре совершился «при пении превосходного хора любителей, состоявшего под управлением г. Бермана и давно и по справедливости ценимого в Петербурге» (цит. по: [4, 7–8]).

6. Сюжеты хоровых сочинений в русском и европейском контексте

Сюжеты, избираемые Мусоргским для хоров, находились на периферии творческого внимания композиторов «Могучей кучки», а привлекали скорее А. Н. Серова и А. Г. Рубинштейна (восток и древность). Темы ориентализма и ветхозаветной истории разрабатывались упомянутыми, а также менее заметными композиторами в оперных и оперно-хоровых жанрах³⁹;

романс (Крутикова), «Приют» Шуберта (Палечек), романсы: «Азра» Рубинштейна и «Я помню чудное мгновенье» Глинки (Барцал), «Нет, только тот, кто знал» Чайковского (Абаринова), «Ой пущу я кониченька в саду», трио с хором («хор малороссов под управлением г-на Лысенко»), хоры «Прощание охотника» и «На дальнем горизонте» Мендельсона (хор студентов), романсы «Приди ко мне» Балакирева и «Оделась туманом» Даргомыжского (Косецкая), русский романс (Корсов), «Объятый туманными снами» Демидова и «Введи меня, о ночь» Балакирева (Каменская); «Гей, не дивуйте добріи люде», военная песня Богдана Хмельницкого и «Не топила, не варила», украчиская песня («хор малороссов под упр. Лысенко») [12, 419–420].

³⁸ Любительский мужской хор «Думский кружок» был организован в 1874 году в Петербурге педагогом Бесплатной музыкальной школы Михаилом Андреевичем Берманом, репетиции проводились в здании городской Думы.

 $^{^{39}}$ Например, О. К. Гунке (оратория «Потоп»), Ю. К. Арнольд (опера «Нидия, или Последний день Помпеи»), Б. А. Фитингоф-Шель (опера «Олоферн»), Н. И. Заремба

исполнялись и неудачные или даже конфузные сочинения, которые тем не менее говорили в пользу интереса к тематике в обществе («Сарданапал» А. С. Фаминцына). Но главной проблемой для всех отечественных сочинителей опер на ориентальные и библейские сюжеты оставался поиск органичного музыкального языка (не вполне решенная названными авторами), и уж тем более все они практически не предпринимали попыток экспериментов на эти темы в чисто хоровых жанрах.

А. Г. Рубинштейн, отнюдь не единомышленник Мусоргского, с которым тем не менее, происходило некоторое сближение кучкистов в начале 1870-х (на почве показа «Демона»), создавал многочисленные оратории на сюжеты из Ветхого Завета («Вавилонское столпотворение»⁴⁰, «Суламифь», «Моисей») и работал в близком к ним жанре духовной оперы («Маккавеи», «Христос»); его сочинения представляли оригинальную авторскую трактовку обоих жанров, но с выраженной ориентацией на европейскую традицию.

Оратория «Потерянный рай» была исполнена 5/17 декабря 1876 года в концерте Филармонического общества (дирижировал автор)⁴¹. Премьера «Маккавеев» в Петербурге состоялась в сезоне 1876/1877 годов и прошла с большим успехом, хотя написана опера была задолго до этого, о чем неоднократно сообщалось в печати. Но именно в кантатно-ораториальном жанре Рубинштейн не прибегал к восточному колориту, а ориентировался скорее на генделевско-мендельсоновскую традицию обобщенно-героического стиля.

В европейской же вокально-хоровой музыке, напротив, казалось, существовало некое соревнование композиторов-новаторов (или романтиков, по принятой ранее классификации) в области подобного рода сюжетов, позволяющих достигать максимального обобщения смысла через ориентализм или/и мотивы Ветхого и Нового Завета (русские композиторы по последнему пункту были лишены возможности конкурировать с европейцами из-за запрета духовных властей⁴²). Например, Шуман в рецензии на исполнение увертюры к «Тайным судьям» Берлиоза находит нужным выделить поиск и нахождение сюжетов в качестве отдельных творческих свершений: «Выбор сюжетов, которые вдохновляют Берлиоза, уже сам по себе может быть назван гениальным. Так, он писал музыку к гетевскому "Фаусту", к стихотворениям Мура, к "Королю Лиру" и к "Буре" Шекспира, к "Сарданапалу" и "Чайльд Гарольду" лорда Байрона» [23, 237].

⁽оратория «Иоанн Креститель»), Н. Ф. Соловьев (драматический отрывок «Смерть Самсона»).

 $^{^{\}rm 40}$ Три восточных хора из «Вавилонского столпотворения» были исполнены на концерте РМО 13 марта 1871 года.

 $^{^{41}\,}$ Вторая часть оратории была исполнена раньше, 16 ноября 1874 года, на концерте РМО [17, 209].

 $^{^{42}}$ Запрет был негласным, но от этого не менее обязательным. Когда директор певческой капеллы А. Ф. Львов сочинил *Stabat mater* в католической традиции, в церковных кругах разразился скандал [7].

В отношении текстов для хоровых сочинений можно отметить прямо противоположные подходы композиторов-современников: от написания собственного либретто до использования практически неизмененного текста понравившегося сочинения. Мусоргский имел опыт работы с неизменным текстом литературного оригинала в оперном жанре — «Женитьба», но в хоровых сочинениях он занимался переработкой, а то и пересочинением литературной основы, ни разу не заставив себя подстроиться под метрику существующего текста, подчиниться чьей-то поэтической воле. В этом он следовал пути Берлиоза, ярко одаренного литературным талантом и склонностью писать либретто своих вокально-хоровых сочинений.

Сюжеты («колоссальные сюжеты» — определение Мусоргского по отношению к λ исту⁴³, но подходящее и к нему самому), которые композитор предназначал для хоровых сочинений, отличались от его же оперных; в них нет, казалось бы, столь характерной для композитора склонности к русской истории, но зато несомненен интерес к мистическим событиям древности, известным по литературным источникам. Но в подобной тематике Мусоргского интересовал не столько колорит, сколько глобальность идей. Возможно, он хотел конкретизировать полумифические события (не любил расплывчатость, неопределенность, нейтральность в музыкальной характеристике) за счет привнесения правды либо в ощущениях (переживаниях ужаса, катарсиса, присущих целой группе людей, народу), либо через национальный колорит, максимально приближенный к исторической истине.

Ключевыми для понимания его собственных задач в таких сюжетах можно признать слова из письма композитора, посвященного разбору «Юдифи» Серова: «Народ проклинающий, народ свирепеющий в fugato теряет последнюю надежду, последнее сознание своих сил — бессильный, он отдается одному чувству, — какой-нибудь сверхъестественной помощи; резкий переход к pianissimo (квинты в басах при этом как-то особенно, мистично звучат); это какая-то торжественная затишь, так и не заканчивающаяся, и это прекрасно <...>» [10, 45–46].

«Чудесные» «мистические» сюжеты реалиста Мусоргского отражали «идеальную» же сторону его таланта, которую столь долго игнорировали советские музыковеды и тем не менее признавали почти все друзья и современники композитора. «Идеальный» стиль Мусоргского был высоко ценим, например, Н. А. Римским-Корсаковым, который считал, что такая сторона его таланта выразилась «им в "Саламбо" и еврейских хорах (имеются в виду «Поражение Сеннахериба» и «Иисус Навин». — Aвт.), когда он еще мало думал о сером мужике <...>. Его идеальному стилю недоставало подходящей кристаллически-прозрачной отделки и изящной формы <...>. Но когда красивая и плавная последовательность удавалась ему, <...> как он был счастлив!» [15, 92]. А также Балакиревым, про которого Стасов, называя

 $^{^{43}}$ В письме к В. В. Стасову от 23 июля 1873 года, Мусоргский писал: «Я никогда не думал, чтобы λ ист, за небольшими исключениями, избирающий колоссальные сюжеты, мог серьезно понять и оценить "Детскую", а главное, восторгнуться ею...» [10, *155*].

идеалистом в письме («ваш идеалист Балакирев»), утверждал, что ему «собственно вовсе не по нутру реальная музыка Мусорянина» [12, 194].

В контексте сюжетов его собственного творчества тематика хоровых произведений выполняет роль зеркального отражения: это внеисторичная сторона исторических событий; это обобщение вечных сюжетов (сверхъестественное, мистическое спасение отдельного человека и всего народа), а не конкретизация путем достижения максимальной достоверности в деталях. Насколько в сюжетах из русской истории или драмы человеческой жизни он стремился к конкретике, «правде интонации», настолько же в хорах по сюжетам из ветхозаветной и античной истории его привлекала таинственность, мистичность катастрофических легендарных событий древности.

Действие хоровой сцены из трагедии «Эдип» происходит в языческом античном храме во время жертвоприношения; кульминация сцены связана с объявлением воли богов (народ надеется, молит богов, но они прощают Эдипа). Чудо появления ангела смерти Азраила спасает израильтян от гибели в сражении с ассирийским полководцем Сеннахерибом (народ повергся «в вопле скорбном» и «Ангел смерти врагов поразил»); чудо «стояния солнца», сотворенное в ответ на молитву Иисуса Навина, помогает полководцу одолеть хананеев⁴⁴.

Центральной коллизией для этих хоровых сочинений становятся отношения народа, царя (полководца) и смерти, реющей над ними. А фоном — почти всегда война или народные волнения. Интересно в этом смысле замечание, высказанное Мусоргским в письме А. А. Голенищеву-Кутузову от 18 марта 1875 года после концерта в Большом театре Петербурга: «19 марта — взятие Парижа — Инвалидный концерт! — между прочим, дают «Francs Juges» (увертюра к «Тайным судьям». — Asm.) Берлиоза — вполне согласен: rien de plus franc, que la guèrre; point de juge plus compétent, qu'un guérier victorieux! (нет ничего более откровенного, чем война; нет судьи более компетентного, чем победоносный воин; — фр.)» (цит. по: [12, 426]).

Образ смерти как полководца, как известно, проступил прямо или косвенно во многих сочинениях Мусоргского...

Стремление к собственному литературному творчеству заметно уже в самом раннем хоровом опусе, где юный композитор выступил соавтором классиков, древнегреческого — Софокла, и русского — В. А. Озерова. Более того, Мусоргский предпринял попытку пересочинить драму, предоставив свою версию античного мифа. Развязка, которой молодой композитор предполагал завершить собственную драму, нам не известна, однако совершенно очевидно, что она отличалась от версий Софокла и Озерова. Это обстоятельство свидетельствует о том, что музыка к драме «Эдип» не имела конкретного сценического предназначения, и воспринималась

 $^{^{44}}$ В музыкальную канву хоров «Эдипа» и «Иисуса Навина» даже включены автором небольшие молитвы, завершающие сочинения в целом. Возможно, нечто подобное молитве, помогающей в бою, представляет собой и текст «Марша Шамиля».

автором как собственная творческая «задача», не привязанная ни к одной сценической площадке 45 .

Так же Мусоргский поступал и в следующих хоровых сочинениях: обратившись к стихотворению Байрона из цикла «Еврейские мелодии» в поисках сюжетной основы для следующей хоровой композиции («Поражение Сеннахериба»), композитор изложил стихотворный текст Байрона прозой, по аналогии с подстрочником, и ввел новое терминологическое обозначение для своего литературного текста — «транскрипция»⁴⁶.

Создавая «либретто» на сюжет «Иисуса Навина», Мусоргский работал с текстом Библии как с литературным первоисточником. Уже в предыдущей работе сказалось стремление автора насытить текст историческими реалиями, но в «Иисусе Навине» эта тенденция воплотилась наиболее последовательно. Одним из следствий подобного перенасыщения смыслом музыкального сочинения было то, что «Поражение Сеннахериба», как и «Иисус Навин», при концертном исполнении без объяснительного текста в программке могли казаться мало понятными «для публики, не имеющей в руках слов и не знающей в чем дело»⁴⁷. Но все же стоит подчеркнуть, что замысел каждого из хоров принадлежал самому Мусоргскому, никем не был предложен или подсказан.

7. Прижизненные исполнения хоров Мусоргского и их критика; современные исполнения

Рассмотрение хоров Мусоргского в ракурсе их прижизненных исполнений и критических отзывов, может быть, наименее информационно насыщенный раздел статьи. Причина в том, что, с одной стороны, самих концертных исполнений было не так много: Хор из «Эдипа» звучал в концерте однократно, «Иисус Навин» был известен только в фортепианном варианте, который автор исполнял на провинциальных сценах, «Марш Шамиля» не звучал совсем, стало быть, единственным произведением для хора с оркестром, знакомым публике, было «Поражение Сеннахерима/Сеннахериба». Об исполнении обработок народных песен для мужского хора ничего не известно.

С другой стороны, «Поражение Сеннахерима/Сеннахериба» стало заложником борьбы, развернутой критиками-кучкистами, Ц. А. Кюи В. В. Стасовым, в связи с репертуарной политикой БМШ и ее

 $^{^{45}}$ Почти так же произошло и с музыкой к «Королю Лиру» М. А. Балакирева, который сначала был воодушевлен идеей услышать ее в качестве сценического оформления спектакля в Александринском театре, но увлекшись собственной задачей и убедившись в невозможности достойного оркестрового исполнения в этом театре, продолжил работу над музыкой к драме как над самостоятельным жанром.

 $^{^{46}}$ «Транскрипция с еврейских мелодий Байрона» — в письме В. В. Стасову от 2 января 1874 года [10, 178].

 $^{^{47}}$ Из рецензии А. С. Фаминцына на концерт в «Музыкальном листке», № 17 (цит. по: [12, 372]).

руководителей Балакирева и Римского-Корсакова. В партийную борьбу была вовлечена критика, и в пылу полемики Кюи определял в своих рецензиях старинную музыку (имея в виду в том числе хоровые сочинения доклассической эпохи и венских классиков), как отсталую. Категоричность оценок, связанная с почти нескрываемой установкой «хорошая музыка — это новая музыка; хороший репертуар — репертуар концертов Балакирева», немало вредила впечатлениям остальной прессы и публики концертов, с заведомым негативом ожидающей от концертов БМШ провокационных сочинений новаторов.

Другим источником неблагоприятного фона на концертных исполнениях «Поражение Сеннахерима/Сеннахериба» была репутация Мусоргского-реалиста, дерзкого новатора в области музыкального языка, склонного к правдивой интонационности речитатива, избирающего в операх и романсах те сюжеты из русской истории и современности, которые никто из окружающих его музыкантов не дерзал использовать в музыкальных сочинениях. Несколько иной стиль хора на библейский сюжет в этом контексте слегка разочаровывал своей «гладкостью».

Но в случае с этим произведением сложность для восприятия его публикой заключалась в смысловых сгущениях самой идеи и литературного текста, на что устроители концертов, в том числе и соратники Мусоргского, не обращали должного внимания, не заботясь о том, чтобы устным или печатным способом объяснить специфику сочинения, дать программу или либретто.

Композитор полностью подготовил к исполнению и услышал с концертной эстрады только «Хор из "Эдипа"» (6 апреля 1861 года в концерте РМО под управлением К. Н. Лядова), причем услышанное, вероятно, подвигло его на создание нового оркестрового варианта «Эдипа». Однако пресса не отозвалась на сочинение молодого Мусоргского, и оно так и осталось событием «для своих», первым «признанным в кружке сочинением» [15, 20].

Из двух редакций «Поражения Сеннахерима/Сеннахериба» лишь первая имела авторскую оркестровку, в которой она и звучала на концерте. Благодаря исполнению 8 марта 1867 года в зале Дворянского собрания Мусоргский получил, можно сказать, первую известность несколько скандального оттенка (до того на концертной эстраде побывали только упомянутый хор из «Эдипа» и скерцо).

Именно здесь по всей видимости сказались ошибки устроителей концерта. В рецензии Ростислава (Феофила Матвеевича Толстого. — Авт.) в «Голосе» читаем: «Мы слышали, в концерте г. Ломакина, очень недурно написанный хор г. Мусоргского, и готовы были его похвалить, но опять затрудняемся в виду следующих обстоятельств. Во-первых, при исполнении этого хора, для пущей важности, поставлены были два дирижера, г. Балакирев для оркестра и г. Ломакин для хора. Это уж, извините, чистый пуф! Люди компетентные очень хорошо знают, что в двух дирижерах нет никакой надобности. <...> Как бы в подтверждение справедливости наших

слов, следующий за ним хор — ничем не < ... > легче первого — исполнен был точно так же удовлетворительно при содействии одного дирижера» [16] 48 .

Рецензент честно заявил, что «это первая причина, которая заставляет нас отнестись к произведению Мусоргского уже с некоторым предубеждением». Ситуация с двумя дирижерами, описанная в «Голосе», позволяет несколько прояснить часто приводимую исследователями, но не получающую верной трактовки цитату из письма Мусоргского к Стасову с воспоминанием об этом концерте: «Милий Балакирев очень тешился моим "Сеннахерибом" первого изложения [«Поражение Сеннахерима»] и даже Гашеньку Ломакина подвел в концерте 1867 г., когда исполнялся "Сеннахериб" в Дворянском собрании» [10, 178]. Видимо, оба дирижера не смогли уступить друг другу право выступления и это сказалось на исполнении и реакции на него публики не лучшим образом.

Другой причиной возникшего предубеждения рецензентов по отношению к сочинению Мусоргского была усмотренная многими некоторая претенциозность в выборе сюжета из «Еврейских мелодий» Байрона, на которую «замахнулся» еще не имеющий, с точки зрения концертной публики, признанной репутации молодой композитор. Впечатление усиливалось еще и соседством хора в концертной программе с увертюрой Балакирева к «Королю Лиру» («там Шекспир, здесь Байрон, — у нас не иначе!», — писал Ф. Толстой [16]).

Статья Ц. А. Кюи от 14 марта 1867 года в «Санкт-Петербургских ведомостях» тоже сыграла негативную роль в формировании раздраженной реакции остальных рецензентов, наверняка внимательнее рассмотревших бы сочинение Мусоргского, если бы не задиристый тон и утверждение превосходства сочинений соратников Балакирева над всеми остальными. Среди общих для всех рецензий деталей можно отметить повторяющиеся утверждения сходства музыкального материала хора Мусоргского с музыкой Серова из «Юдифи» и всяческие уколы по части инструментовки: «В оркестровке заметно злоупотребление тарелок, и в средней части весьма некрасивы употребленные некстати пиццикаты басов и виолончелей в октаву, в перебивку»,—писал Ц. Кюи (цит. по: [12, 132]).

Реакция на первое исполнение «Поражения Сеннахерима» не осталась только уделом прессы, а затронула широкие творческие круги. Так, о ней знал и проявил ироническую заинтересованность А. Н. Серов. Об этом известно из воспоминаний Н. И. Компанейского, который принес показать маститому автору «Юдифи» романс Мусоргского «Светик Савишна». Серов встретил его репликой: «А, это знаменитое "Поражение Сеннахериба".

 $^{^{48}}$ Приведем программу концерта: Увертюра «Римский карнавал» Берлиоза, хор Баха, Женский хор из волшебно-комической оперы «Рогдана» Даргомыжского, Фантазия для хора на русские народные песни Ломакина (в 1-й раз), Увертюра «Король Лир» Балакирева, хор «Поражение Сеннахерима» Мусоргского (в 1-й раз), хор монахинь из оперы «Демон» В. Шеля (в 1-й раз), хор «Прощальная песнь Дании» Афанасьева (в 1-й раз).

Ну, покажите, спойте» [9, 110–111]. Стало быть, хоровое сочинение на то время стало визитной карточкой молодого Мусоргского.

О такой же, если можно так выразиться, «раздраженной заинтересованности», свидетельствует история, рассказанная В. В. Стасовым. На концерте БМШ в зале Дворянского собрания критик познакомился с И. С. Тургеневым и выслушал его мнение о новой музыке: «Потом... потом еще этот "хор Сеннахериба" господина Мусоргского... Что за самообман, что за слепота, что за невежество, что за игнорирование Европы» [12, 131].

Реакция прессы на исполнение второй редакции хора с названием «Поражение Сеннахериба» через семь лет, 18 февраля 1874 года (кстати, никто из рецензентов не заметил изменения названия), почти наполовину инструментованного Н. А. Римским-Корсаковым, была практически столь же негативная. Мусоргский уже воспринимался автором оперы «Борис Годунов», что несомненно сказалось в отголосках полемических бурь после премьеры.

Так, Г. А. Ларош в газете «Голос» от 7 марта 1874 года снисходительно хвалит сочинение за отсутствие стилистического сходства с «Борисом»: «С любопытством и не без сочувствия прослушал я хор г. Мусоргского "Поражение Сеннахериба", принадлежащий, если не ошибаюсь, самой ранней эпохе автора "Бориса". Хор этот свободен от какофонии и чудачества нынешнего г. Мусоргского» [6].

Квинтэссенцией рецензентского раздражения на непонятное по замыслу, исполнению и стилю сочинение, можно считать статью Н. Ф. Соловьева в «Биржевых ведомостях» от 2 марта 1874 года о концерте: «слов этого хора мы не знаем, <...> объяснить эти <...> мысли не в состоянии; а интересно было бы знать, почему в нем (хоре «Поражение Сеннахериба». — Авт.), тотчас после фразы в оркестре, напоминающей грандиозный конец allegro девятой симфонии Бетховена, — в хоре вдруг раздаются звуки оффенбаховского пошиба, à la "Belle Hélène"? Почему тяжелое течение нечистой массы хора вдруг прекомично прерывается шумом тарелок? Вероятно в хоре автор желал изобразить очень много. Как жаль, что до начала его г. Римский-Корсаков не объяснил публике воплощенных в нем задних мыслей» [19].

И даже в рецензии Кюи на последний прижизненный концерт Мусоргского (3 февраля 1881 года), где исполнялось «Поражение Сеннахериба», также чувствуется недоверие к непривычной стилистической окраске сочинения: «Суровая и стройная первая часть, полурелигиозная вторая не лишены музыкальных достоинств, но лишены резкой индивидуальности, характеризующей обыкновенно музыку г. Мусоргского» [5].

Стечение неблагоприятных обстоятельств, преследовавшее хоровые сочинения Мусоргского при жизни, даже после всемирного признания композитора продолжилось десятилетиями забвения и равнодушия к этой музыке.

Оригинальные авторские редакции Мусоргского по-прежнему мало известны исполнителям и слушателям. Редакции Римского-Корсакова

пережили своего создателя и утвердились в сознании многих как «оригинальные версии», хотя многое сделанное Корсаковым «для спасения» произведений друга сильно изменило их первоначальный облик.

Отметим некоторые значительные концертные программы с хоровыми сочинениями Мусоргского.

Так, к столетию со дня рождения композитора, в 1939 году, три хора («Иисус Навин», «Сеннахериб», «Эдип») были исполнены в Москве коллективом Всесоюзного радиокомитета под управлением Н. С. Голованова (хормейстер Н. М. Данилин). Столетие Мусоргского отмечалось также за рубежом: «Иисус Навин» был исполнен в Лондоне силами хористов колледжа Морли под управлением Арнольда Фостера [24].

В 1989 году, к 150-летию композитора, два хора («Иисус Навин» и «Сеннахериб») были записаны на пластинку Государственным академическим симфоническим оркестром под управлением В. Ф. Светланова (хормейстер В. Н. Минин). Кстати, не лишним будет отметить, что и у Голованова, и у Светланова «Сеннахериб» исполнялся в первой редакции, а вторая, восхищавшая Стасова длительной оркестровой педалью, так и осталась лишь фактом истории⁴⁹.

Во второй половине XX века сложилась традиция использовать хоровые сочинения Мусоргского в учебной практике: ныне дипломные экзамены консерваторских дирижерско-хоровых факультетов редко обходятся без этих сочинений, звучащих под аккомпанемент фортепиано. Традиция привела к тому, что практически каждый выпускник-хоровик знает музыку Мусоргского, но правда без ее оркестровых достоинств. Хоровые библейско-исторические картины, как немногое из русской классики того периода, дают возможность ощутить масштабную драматургию, заключенную в малой форме.

Звучание хоров Мусоргского с аккомпанементом фортепиано имеет не только художественную, но и историческую ценность: именно так они исполнялись во время гастрольной поездки автора с Д. М. Леоновой поюгу России. С точки зрения научной точности отметим, что, обращаясь к клавирам П. А. Ламма, а не Н. Н. Римской-Корсаковой, исполнители знакомят слушателей с авторской волей Мусоргского без оркестрового «флера» его друга и коллеги по музыкальному кружку. Последним удачным исполнением «Эдипа» (в первой авторской редакции), «Сеннахериба» (во второй авторской редакции), «Иисуса Навина» (в авторской редакции) считаем концерт Государственного академического русского хора имени А. В. Свешникова под управлением Б. Г. Тевлина в Концертном зале имени П. И. Чайковского в 2010 году (фортепиано — Екатерина Мечетина, бас — Михаил Давыдов, меццо-сопрано — Лариса Костюк).

⁴⁹ Отметим, что многие фразы хорала в средней части «Поражения Сеннахерима» тесными интонационными нитями связаны с хорами «Хованщины».

Новая версия «Поражения Сеннахериба» в оркестровке Вл. А. Кобекина прозвучала в 2014 году на XXVII Собиновском музыкальном фестивале в Саратове (дирижер Ю. Кочнев).

Таким образом, перечислить современные исполнения хоровых произведений Мусоргского можно по пальцам, что лишний раз подтверждает наш тезис об их забвении и, следовательно, невостребованности. Задача российского музыковедения — возвратить в научно-музыкальный мир и — шире — в мир общеевропейской культуры хоровые сочинения подлинного М. П. Мусоргского в том виде, как они были задуманы своим создателем.

Использованная литература

- 1. [Барсков Я. Л.] Педагогический музей военно-учебных заведений. 1864—1914. Исторический очерк под редакцией Я. Л. Барского. СПб.: Сириус, 1914. XXVII, 343, [3] с.
- Бульчева А. В. Глюк и Мусоргский, два реформатора: место встречи, указанное Глинкой // Искусство музыки. Теория и история. 2015. № 13. С. 146–155. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/ed6/imti_2015_13_146_155_bulycheva.pdf (дата обращения: 12.05.2017).
- 3. *Корженьянц Т. В.* (сост.) Хронологическая таблица // История русской музыки: в 10 т. Т. 6. 50-е 60-е годы XIX века. М.: Музыка, 1989. С. 321–376.
- 4. Краткий очерк деятельности Думского кружка за первое десятилетие его существования. 1874—1884 г. СПб., 1884.
- [Кюи Ц. А.] Музыкальные заметки. Последний концерт РМО. Первый концерт Бесплатной музыкальной школы. Два неудачные концерта // Голос. № 42. 1881. 11 февраля. [Подпись: ***]
- 6. Ларош Г. А. Музыкальные очерки // Голос. № 66. 1874. 7 марта.
- 7. *Лащенко С. К.* Stabat mater А. Ф. Львова // Искусство музыки. Теория и история URL: http://imti.sias.ru/ (готовится к изданию).
- 8. *Левашев Е. М., Тетерина Н. И.* Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли. 2011. 745 с.
- 9. М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881–1931: статьи и материалы / под ред. Ю. Келдыша и Вас. Яковлева. М.: Музгиз, 1932. 350 с.
- 10. М. П. Мусоргский. Письма. 2-е изд. М.: Музыка, 1984. 446 с.
- 11. Модест Петрович Мусоргский: литературное наследие. Кн. 1. Письма, биографические материалы и документы / сост.: А. А. Орлова, М. С. Пекелис; под общ. ред. М. С. Пекелиса; авт. вступ. ст. и коммент. А. А. Орлова. М.: Музыка, 1971. 399 с.
- 12. *Орлова А. А.* Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963. 702 с.
- 13. Перечень сочинений М. П. Мусоргского. Составил В. Г. Каратыгин // Музыкальный современник. № 5–6. 1917. Январь—февраль. С. 223–235.
- 14. Письмо М. А. Балакирева к М. Д. Кальвокоресси от 22 июля / 4 августа 1906 г. // РМГ. 1911. № 38. Стб. 752.
- 15. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни / под ред. и с дополнениями А. Н. Римского-Корсакова. М.: Музыкальный сектор, 1928. 490 с.
- 16. *Ростислав* [*Толстой* Ф. М.] Концертный сезон 1867 года // Голос. 1867. № 88. 29 марта.
- 17. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: в 3 т. Т. 3: Письма 1872–1894. Лекции по истории фортепианной литературы. М.: Музыка, 1986. 276 с.
- 18. *Серов А. Н.* Письма из-за границы. VI // Театральный и музыкальный вестник. № 42. 1858. 26 октября.
- 19. [*Соловьев Н.Ф.*] Музыкальное обозрение // Биржевые ведомости / 1874. 2 марта. № 58. [Подпись: *C.*]

- 20. Список лиц, обществ и учреждений, принимавших участие в деятельности Педагогического музея военно-учебных заведений. (К 9 февраля 1889 года). СПб., 1889.
- 21. *Стасов В. В.* Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы // В. В. Стасов. Избранные сочинения: в 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1952. С. 75–92.
- 22. *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). [СПб., 1909]. Репринт. изд.: М.: DirectMEDIA, 2015. 235 с.
- 23. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей / сост., текстол. ред., вступ. статья, коммент. и указ. Д. В. Житомирского. Т. 1. М.: Музыка, 1975. 407 с.
- 24. *Anderson W. R.* Wireless Notes // The Musical Times. Vol. 79. No. 1148 (1938. Oct.). P. 751–752, 759–760.

Макина Анна Владимировна

makinaanna@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования Пермского государственного института культуры

614000, г. Пермь, ул. Газеты «Звезда», 18

Anna V. Makina

makinaanna@mail.ru

Ph. D., Associate Professor of the Choral Conducting Subdepartament of Perm State Institute of Culture

> 18 Gazeta Zvezda St., Perm 614000 Russia

Аннотация

Хоровая музыка пермских композиторов второй половины XX—начала XXI века

Объект исследования, представленного в статье, — творческая деятельность Пермского отделения Союза композиторов России рубежа XX—XXI веков. За кратким обзором истории регионального отделения Союза композиторов следуют творческие портреты двух композиторов-священников (И. В. Ануфриева, В. Л. Куликова) и анализ их произведений: в хоровом цикле «Пермские стихи» И. В. Ануфриева интересно введение старообрядческого духовного стиха в контекст современного хорового письма; в сочинении «Встречай меня, Иньва-сай» В. Л. Куликова показаны особенности современной трактовки жанра хорового концерта. Анализ дает понять, что в хоровой музыке пермских композиторов сохраняются свойства, составляющие основы русской классической композиторской школы, и прослеживаются национальные черты пермского фольклора, представленного в виде цитат и стилизации.

Ключевые слова: пермская композиторская школа, И. В. Ануфриев, В. Л. Куликов, хоровой цикл, хоровой концерт, хоровое письмо, духовный стих, народные тексты, современные хоровые приемы

ABSTRACT

Choral Music of the Perm Composers of the Second Half of 20th—the Beginning of the 21st Centuries

Object of work is creative activity of the Perm office of the Union of composers of Russia of a turn of the XX–XXI centuries. The history of formation of regional office of composers is shown in article, careers of two composers-priests are considered (I. Anufriyev, V. Kulikov), and also musical and theoretical and vocal and choral analyses of their works are submitted. In work the embodiment of an Old Belief spiritual verse in the choral cycle "Perm Verses" of Anufriyev and feature of treatment of a genre of a choral concert "Reveals meet me, Inva-say" of Kulikov. The carried-out analysis of works showed that in choral music of the Perm composers, on the one hand, the lines making an essence of the Russian classical composer school with another are observed—national lines of the Perm folklore used in the form of quotes and stylization are traced.

Keywords: Perm composer school, I. Anufriyev, V. Kulikov, choral cycle, choral concert, choral style, spiritual verse, folk texts, modern choral technics

Анна Макина

ХОРОВАЯ МУЗЫКА ПЕРМСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ— НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

Профессиональное композиторское творчество Прикамья — явление достаточно молодое. Еще в шестидесятые годы XX века в регионе работали только композиторы-любители. В Перми и Березниках до начала девяностых годов существовали любительские объединения композиторов, члены которых работали в сфере художественной самодеятельности. В 1993 году было открыто Пермское отделение Союза композиторов России, состав которого — первое поколение профессиональных композиторов Прикамья.

В 2013 году композиторское объединение отпраздновало свое двадцатилетие. За это время число его членов выросло более чем вдвое — с семи до пятнадцати человек¹, а авторы получили признание не только в Пермском крае, но и далеко за его пределами, став лауреатами Премии имени Д. Д. Шостаковича, международных и всероссийских конкурсов, наград Пермского края в сфере культуры и искусства, стипендиатами президента России. В 2005 году Пермская организация Союза композиторов была награждена медалью «Национальное достояние России».

Творчество пермских композиторов многообразно по жанровой палитре (камерные, инструментальные, симфонические, вокальные, музыкальносценические сочинения) и тематике (авторы работают в области духовной²,

 $^{^1}$ В настоящее время в составе Пермского отделения СК РФ 12 композиторов (И. В. Ануфриев, Д. А. Батин, Л. В. Горбунов, В. И. Грунер, О. В. Изотова, М. А. Козлов, Е. И. Кудряшова, В. Л. Куликов, П. А. Куличкин, И. Е. Машуков, В. Ф. Пантус, Н. В. Широков) и три музыковеда — Н. Б. Зубарева, О. Г. Качалина, М. Е. Пылаев.

² Для пермских композиторов характерно как обращение к религиозно-философской тематике в творчестве, так и работа непосредственно в сфере церковной музы-

светской, детской музыки, а также фольклора — русского и коми-пермяцкого). Столь же богата и многообразна в жанровом отношении хоровая музыка, представленная как оперным и кантатно-ораториальным жанрами, так и хоровыми концертами, циклами, миниатюрами. Наиболее ярко хоровые жанры представлены в творчестве И. В. Ануфриева, λ . В. Горбунова, В. λ . Куликова, Д. А. Батина, О. В. Изотовой и др.

В настоящее время хоровая музыка композиторов Перми востребована ведущими профессиональными (Уральский государственный камерный хор, Муниципальный академический хор «Млада», хор Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского) и учебными (студенческие хоры Пермского музыкального колледжа, Пермского государственного института культуры) коллективами края и исполняется за его пределами. Творчество современных композиторов Перми стало неотъемлемой частью региональной музыкальной культуры и вносит большой вклад в сохранение и развитие хорового культурного наследия Пермского края.

В то же время хоровое творчество пермских композиторов рубежа XX–XXI веков до сих пор недостаточно пристально исследовалось музыковедами. Задача этой статьи — раскрыть особенности композиции и вокально-хорового письма двух значительных сочинений: хорового цикла «Пермские стихи» И. В. Ануфриева и хорового концерта №2 «Встречай меня, Иньвасай» В. Л. Куликова, анализ которых отсутствует в исследовательской литературе либо представлен частично.

Имя современного пермского композитора Игоря Владимировича Ануфриева (род. 1959) хорошо известно музыкальной общественности Урала. В 1991 году И. В. Ануфриев был удостоен Премии им. Д. Шостаковича, присуждаемой Союзом композиторов России, дважды становился лауреатом Всероссийских конкурсов молодых композиторов. Закончив Московский государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по специальности композиция (класс Н. И. Пейко), композитор вернулся в Пермь, где работал в Филармонии и детской музыкальной школе. В 1995 году И. В. Ануфриев совместно с В. И. Грунером и А. В. Жоховым организовали первую в Перми и единственную в России Детскую школу композиции. Также И. В. Ануфриев явился одним из основателей и первым председателем (с 1993 по 1998 год) Пермского отделения Союза композиторов России. В 1999 году композитор принял сан священника. С 2009 по 2010 год являлся директором Пермского Регентского училища. В настоящее время протоиерей Игорь Ануфриев – настоятель Храма св. великомученика Георгия Победоносца г. Перми, духовник Пермской Духовной семинарии.

Творчество композитора, отмеченное чертами яркой, самобытной индивидуальности, многообразно по жанровому составу. Как отмечалось,

ки. Двое членов композиторского объединения имеют сан священника (И. Ануфриев и В. Куликов), некоторые (например, П. Куличкин) являются певчими церковных хоров.

 $^{^3}$ Д. Батин, Л. Горбунов, О. Изотова сами работают с детьми, являясь преподавателями детских музыкальных школ.

«И. В. Ануфриеву удалось найти в современном музыкальном искусстве удивительно точную позицию: не отвергая новшеств музыкальной техники, он сохраняет живую почвенность вокальной интонации, естественность, выразительность музыкальной речи» [4, 110].

Среди хоровых сочинений Ануфриева, занимающих важное место в его творчестве, можно отметить: «Пермские стихи» для смешанного хора (1985); «Поэма-молитва» для вокального ансамбля, скрипки, флейты, кларнета и синтезатора (1999); симфония «Звоны и песнопения» для хора и симфонического оркестра (1991); кантата-акафист «In pace» для хора и симфонического оркестра (1995); кантата «От Рождества до Воскресения» для солистов, хора и симфонического оркестра (2002), «Богородице Дево, радуйся» для женского хора и др. Творчество Ануфриева отличается богатством содержания и глубиной мысли. Литературный текст вокальнохоровых произведений весьма различен в стилистическом плане (канонические тексты православного богослужения, лирические стихи пермского поэта Г. Деринга, поэзия А. Ахматовой, творчество А. Толстого, А. Тарковского, М. Лермонтова). Тематика его сочинений охватывает широкий круг философских, этических, жизненных проблем. Композитор бережно подходит к раскрытию поэтического текста, используя многообразие форм, средств музыкальной и вокально-хоровой выразительности. Для Ануфриева хор — это гибкий инструмент, тонко передающий различные состояния души.

Хоровой цикл Ануфриева «Пермские стихи» в трех частях для хора а cappella был написан на народные тексты и напевы, собранные автором в фольклорной экспедиции в Чердынском районе Пермской области. «...Будучи студентами "Гнесинки", ездили в фольклорную экспедицию на Север. Там были, в основном, старообрядческие поселения. Духовные стихи, которые мы смогли записать, заинтересовали своей глубинностью, сюжетом и, конечно, мелодикой. Чувствовалось, что это — старина, именно там корни», — рассказывает автор [4, 128]. Инициатором создания цикла стал В. А. Новик — художественный руководитель Уральского государственного камерного хора Пермской краевой филармонии, который обратился к композитору с просьбой написать произведение, связанное с фольклором. Именно с «Пермских стихов», как отмечает сам композитор, начинается поворот в его творчестве к русской духовной теме.

В основе цикла лежат три подлинных напева, тексты которых повествуют о воссоединении человеческой души с Богом (І часть — «Жизнь плачевно я провожаю», ІІ часть — «Смерть-то есть люта и гневлива», ІІІ часть — «Где же ты, Агница, сокрылась»). Напевы восходят к духовным стихам, бытующим в старообрядческой среде. Духовный стих — это жанр русского народного песенного творчества, сюжеты которого восходят к образнопоэтическим представлениям христианства и в основном связаны с апокрифической литературой [3, 340]. Как свидетельствует известный пермский фольклорист Ж. Г. Никулина, для Прикамья этот жанр «характерный

и связан действительно с жизнью старообрядцев-переселенцев из центральной России. Истоки у него, как известно, богатые — от знаменного распева до городской лирической песни» [4, 128]. Поэтому духовному стиху свойственны содержательная многозначность, «переливчатость» настроения и характера, а также внутренняя просветленность, даже когда поется о смерти («Жизнь плачевно я провожаю, жизнь на свете всю свою. Рай, блаженство я забываю и теряю красоту...»).

Музыку цикла «Пермских стихов» отличают внутренняя сосредоточенность, обращение к серьезным философским вопросам бытия. Свободно варьируя напевы духовных стихов, автор сохраняет их образный строй.



Цика написан для смешанного хора, однако И. В. Ануфриев варьирует составы, используя различные средства вокально-хоровой выразительности:

- Однородный состав (женский, мужской в частях II, III).
- Неполный состав (альт—тенор—бас, сопрано—бас, тенор—бас, альт—сопрано) (см. пример 2).
- Divisi (части I, III) наряду с выдержанным четырехголосием (часть II).



— Соло сопрано (часть I), тенора (часть II), баса (часть III). Три сольные партии, следующие от высокого голоса к низкому, представляют различные планы, символизирующие образы небес, земли и вечной жизни. Если в первой части интонации диалога двух сопрано подобны жанру плача о прошедшей жизни (восходящие глиссандо, опевания основного тона мелкими длительностями, вокализация), во второй части в партии тенора звучит просьба повременить с часом ухода из жизни и дать время для покаяния, то в третьей части партия баса раскрывает главную философскую мысль цикла: о принятии душой Агнца Божьего и христианской вечности

(«Возвратись к тому началу, из которого течешь, и себе не малу вечность ты во мне тогда найдешь»).

— Колористические приемы хорового письма (пение с закрытым ртом, на гласный звук, глиссандо) (см. примеры 1, 3).

Хоровая фактура цикла представляет смешанный тип, сочетающий следующие разновидности:

- мелодико-монодический (одноголосный) склад. Композитор использует октавные унисоны (часть II, см. пример 2), создающие архаичность звучания одноголосного пения духовных стихов;
- гомофонный склад (в первой и третьей части трехчастной формы части I, цифры 5–13 части II, цифры 1–8 части III) с соединением разнофункциональных партий: гармоническое сопровождение хора, поющего закрытым ртом, является фоном для дуэта сопрано соло, хоровой партии сопрано либо соло баса;
- полифонический склад. Во второй части первого стиха проходит фугированное изложение темы от вторых басов до партии альтов (часть I, цифры 3-6).

Фактурная многослойность и многоплановость создает ассоциации с взаимосвязью прошлого и настоящего, жизни и смерти (см. пример 2).

Хотя композитор определяет жанр как духовный стих, в характере звуковедения исследователи отмечают и различные иные интонационные источники: черты былины и песенно-романсовой музыки XVIII–XIX веков в мелодии первого стиха, характерные для колокольного звона интонации «раскачивания» — во втором, черты канта — трехголосной песни XVII–XVIII веков, имеющего польско-украинские корни, — в третьем.



Умеренно-быстрые темпы (Moderato, Allegro non troppo, Allegretto) определяются общей строгостью, аскетичностью звучания, подчеркнутой крупными длительностями, однообразным ритмическим рисунком. Так, мелодическое ядро I части составляет ритмически неизменная, поочередно повторяющаяся во всех голосах мелодия, по звучанию напоминающая знаменный распев.

Композитор подключает и приемы использования сценического пространства: во вступлении и заключении III части для достижения стереофонического звучания при перекличках используется широкая расстановка на сцене разделенных на две группы женских партий (см. пример 3).

Отмеченные средства музыкально-хоровой выразительности определяют индивидуальный художественный облик каждого духовного стиха; вместе же они образуют единую линию драматургического развития «от печали души — к испытанию смертью, навстречу божественному зову, к воссоединению души с Богом» [1, 129]. Тем самым жанр циклического произведения сохраняет в творчестве пермского композитора свои традиционные черты: самостоятельность, законченность номеров, единый для всего цикла художественный замысел, контрастное сопоставление и тематические связи. В то же время сочетание фольклорной стилистики и современного музыкального языка, разработка оригинальных фольклорных жанров, специфические исполнительские приемы, поэтическое содержание народных песен — все это придает хоровому опусу Ануфриева ярко-индивидуальный облик.

В 2015 году композитор вновь обратился в своем творчестве к подлинным напевам народных духовных стихов, собранных в студенческие годы в Чердынском районе Пермского края. В цикле «Стихи Чердыни Великой» для мужского вокального квартета, сопрано и чтецов, премьера которого состоялась в Органном зале Пермской краевой филармонии, слушателям представлен синтез фольклорных текстов и напевов, стилистики современного композиторского творчества, святоотеческих текстов и духовной поэзии выдающегося ученого и мыслителя нашего времени С. С. Аверинцева. Сочинение было исполнено в нескольких городах Пермского края — Чердыни, Осе, Березниках, Чайковском. За создание цикла «Стихи Чердыни Великой» Ануфриев вошел в число соискателей Строгановской премии в номинации «За выдающиеся достижения в области культуры и искусства».

Еще одной яркой личностью Пермского отделения Союза композиторов России является Василий Леонидович Куликов (род. 1963) — композитор, пианист, дирижер, священник. Получив сан священника Русской Православной Церкви Московской патриархии, В. Л. Куликов продолжил свою композиторскую и исполнительскую деятельность. Особое место в творчестве Куликова занимают сочинения на библейские и религиозные сюжеты. Уникальным является сочетание религиозно-философских тенденций и мелоса коми-пермяцкой культуры, претворенное в современных композиторских техниках. Среди его сочинений — музыкальное действо Святого

Архангела Михаила для большого симфонического оркестра; молитвы-ариозо «Ave Maria» для меццо-сопрано и фортепиано; симфонические фрески «Православная Пермь» в трех частях для камерного оркестра; концертная сюита для фортепиано «Русский иконостас»; вокальный цикл «На скале под небом» на стихи И. Бунина для баритона и фортепиано и др.

С 2004 года композитор живет и работает в Германии, где активно ведет свою духовную, миссионерскую и музыкальную деятельность. Его многочисленные концерты с большим успехом проходят в таких знаменитых залах Европы, как «Гевандхаус» (Лейпциг), «Концертхаус» (Берлин), Зал камерной музыки в Доме Бетховена (Бонн), а также во многих городах Германии, Бельгии, Эстонии, Австрии, Белоруссии, России. В архиве Куликова более 400 концертных выступлений (см. [7]). В сентябре 2005 года немецкая газета «Остзее Цайтунг» назвала Василия Куликова пианистом мирового уровня.

Обратимся к хоровой музыке композитора. В творчестве Куликова жанр хорового концерта представлен двумя сочинениями: №1 «Белая березонька», соч. 5 для большого смешанного хора *а cappella* в четырех частях (части І–ІІІ написаны на стихи коми-пермяцкого поэта С. Караваева, часть IV — обработка коми-пермяцкой народной песни «Ох, то бежит сивой конь...») и №2 «Встречай меня, Иньва-сай», соч. 12 в четырех частях на стихи комипермяцкого поэта В. Климова.

Концерт №1 и хор «Ох, то бежит сивой конь...» — первые хоровые сочинения композитора, написанные еще в годы учебы в Московской государственной консерватории. По рекомендации кафедры композиции консерватории Научно-музыкальная библиотека им. С. И. Танеева при МГК приняла в свой фонд эти сочинения В. Куликова как «образцовые произведения современного хорового искусства».

Хоровой концерт «Встречай меня, Иньва-сай»⁴, написанный в 1989 году в Перми, композитор посвятил своей матери Алевтине Куликовой. Это крупное сочинение для большого смешанного хора *а cappella*, в котором автор успешно сочетает русское церковное партесное пение XVIII столетия и коми-пермяцкий фольклор. Этому масштабному хоровому сочинению присущи черты оркестрового письма.

Части хорового концерта выстроены с философской последовательностью. І часть, «Даугава» — повествовательная по характеру, в жанре лирической протяжной песни — передает настроение ностальгии, тоски по Родине и родному краю. В этой части использованы разнообразные хоровые средства, такие как чередование звучания отдельных партий и полного

 $^{^4}$ Иньва — река в Пермском крае, правый приток Камы; берет исток у границы Кировской области, впадает в Иньвенский залив Камского водохранилища. В переводе с коми-пермяцкого языка — «женская вода».

Даугава (Западная Двина) — река на севере Восточной Европы, протекающая по территории России, Белоруссии и Латвии.

состава, дублирование, наделение хоровых партий различными функциями, смешанный тип фактуры.



Во II части «Спешу, спешу домой» композитор создает образ пути, движения, устремленного к родной реке. Энергия и моторика движения передается с помощью непрерывной остинатной ритмической пульсации и текстового остинато у трех нижних голосов, что служит аккомпанементом для основной темы (сопрано divisi).



180

Средняя часть трехчастной формы контрастирует с крайними разделами сменой компактной моторной фактуры на более разреженную, прозрачную, с равномерным ритмическим рисунком.

III часть, «Жизнь», интересна в драматургическом плане: ритмоинтонационное зерно, первоначально изложенное в двухголосии, постепенно вырастает в трехголосие, а затем в тутти с divisi в кульминации.

Если лирико-философская III часть создает образный контраст в композиции, то IV часть «Весна зовет...» является своеобразным итогом, где композитор говорит о счастье, любви, соединяя мотивы одиночества с надеждой и верой в свет.

Композитор выразительно представляет поэтический текст, идущий от первого лица: в таких фрагментах наиболее часто используемый хоровой прием — дублирование, суть которого — заставить хор звучать, как единый голос. В других случаях, подчеркивая образные смены в содержании частей, автор использует различные виды хоровой фактуры (аккордовую, имитационную, смешанную).

Хоровой концерт Куликова сохраняет историческую преемственность с предшествующим классическим концертом такими признаками, как многочастность при драматургическом единстве цикла, принцип концертирования, определяющий закономерности фактурного строения концерта, игровой тип взаимодействия голосов. По сравнению с классическим концертом, в творчестве пермского композитора жанр претерпевает трансформацию, включая черты, характерные для концерта XX—начала XXI века. Так, у Куликова традиционная трактовка жанра концерта сочетается с современными средствами музыкальной выразительности и чертами коми-пермяцкого фольклора (натуральный минор, лады народной музыки, хоровые педали, чистые интервалы, опевание увеличенной секунды, хроматическое движение). Синтез академической хоровой традиции пения a cappella с народной песенностью позволяет отнести сочинение Куликова к фольклорному типу хоровых концертов второй половины XX — начала XXI века. Также обращает на себя внимание новая трактовка четвертой части концерта: на месте типичной для классического концерта фуги в темпе Allegro финал концерта Куликова, передающий итоговую философскую идею произведения, звучит в темпе Andante и выдержан в гомофонно-гармоническом складе с элементами имитационной полифонии. В целом, композитор, опираясь в этом сочинении на русское церковное партесное пение XVIII столетия и коми-пермяцкий фольклор, достигает масштабного национально-колористического хорового звучания с оркестровым размахом.

Творчество каждого композитора Пермской организации ярко индивидуально, самобытно и оригинально по своей природе, но все мастера объединены общим стремлением к продолжению и развитию традиций русской композиторской школы.

Использованная литература

- Баталина Е. В. Композиторы объединились в Союз // Вечерняя Пермь. 1994. №24 (15 февр.). С. 1.
- 2. *Белогрудов О. А.* Молодые композиторы Прикамья // Маяк Приуралья. 1986. № 16 (6 февр.). С. 4.
- 3. Духовный стих // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. Стлб. 340–341.
- 4. Композиторы Прикамья: к 10-летию Пермского отделения Союза композиторов России. Сб. ст. и материалов / под ред. Е. М. Березиной, Н. Б. Зубаревой / Пермский государственный институт искусства и культуры, Пермская областная библиотека им. М. Горького. Пермь: Реал, 2003. 162 с.
- Львова Е. Пермская музыка на пермской сцене // Новый компаньон. 2003. № 3 (4 февр.). С. 5.
- 6. *Наговицына Е. Ю.* Особенности хорового письма И. Ануфриева // Тезисы XXXIV научно-практической конференции студентов / Перм. гос. ин-т иск-ва и культуры. Пермь, 2009. С. 18–20.
- 7. Официальный сайт Василия Куликова. URL: http://www.wassilij-kulikow.de/biographie ru.html (дата обращения: 10.04.2017).
- 8. *Стець О. В.* Хоровой концерт российских композиторов второй половины XX— начала XXI века. Метаморфозы жанра и его типология: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; Саратовская консерватория. Саратов, 2012. 27 с.
- 9. Хоровые произведения пермских композиторов. Пермь: Кама, 1991. 47 с.

182 ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

Цыпин Вячеслав Геннадьевич

Доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания. Специализируется в области исследований и перевода памятников музыкальной науки на древнегреческом языке. Ученик Е. М. Царевой, В. П. Фраенова, Е. В. Назайкинского. Кандидатская диссертация: «Антон Веберн: логика творчества». Докторская диссертация: «Аристоксен. Начало науки о музыке». Основные публикации: Аристоксен. Элементы гармоники. М., 1997 (перевод, комментарий); Аристоксен. Начало науки о музыке. М., 1998; Клавдий Птолемей. Гармоника. Порфирий. Комментарий к «Гармонике» Птолемея. М., 2013 (перевод, комментарий, научные статьи).

Vyacheslav G. Tsypin

Doctor of Fine Arts. Leading Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Main sphere of interest is studying and translation of Ancient Greek monuments of musical science. He studied musicology with Profs. E. M. Tsareva, V. P. Fraenov, E. V. Nazaykinsky. Ph. D. thesis: "Anton Webern: Logic of Creative Art". Doctoral thesis: "Aristoxenus. Origins of the Musical Science". Main published works: Aristoxenus. Elements of the Harmonics (1997; translation and commentary); Aristoxenus. Origins of the Musical Science (1998); Claudius Ptolemy. The Harmonics. Porphyry. Commentary on Ptolemy's Harmonics (2013; translation, commentary, research papers).

Лебедев Сергей Николаевич

Кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания. Специализируется в истории музыкальной науки (главным образом античности и средневековья) и истории гармонии. Ученик Ю. К. Евдокимовой и Ю. Н. Холопова. Кандидатская диссертация: «Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения» (Московская консерватория, 1988). Стажировался в Баварской академии наук (Гумбольдтовский стипендиат, 1990–1992) у М. Бернхарда и Т. Гёльнера, в Венском университете (1997– 1998), где также преподавал. Автор книг Cuiusdam Carthusiensis monachi tractatus

de musica plana (критическое издание с комментариями; Тутцинг, 2000), Musica Latina (совместно с Р. Л. Поспеловой; СПб., 2000), «Русская книга о Finale» (совместно с П. Ю. Трубиновым; СПб., 2003), «Боэций. Основы музыки» (билингва, новая редакция лат. текста, перевод на русский, комментарии; М., 2012), статей на русском (в т. ч. более 50 в Большой российской энциклопедии и Православной энциклопедии), болгарском, немецком языках.

SERGEY N. LEBEDEV

Associate Professor and Leading Research Fellow at Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Specializing in early Western music theory (mostly Antiquity and Middle Ages) and early stages of Western harmony (pitch systems). Studied music theory in the Gnessins Institute (Moscow) with Yulia Yevdokimova and in the Moscow Conservatory with Yury Kholopov. Ph. D. thesis: "The Problem of Modal Harmony in Early Renaissance Music" (Moscow Conservatory, 1988). Post-doctoral studies at the Bavarian Academy of Sciences with Michael Bernhard and Theodor Göllner (Humboldt fellowship, 1990–1992) and at the Vienna University with Walter Pass (1997); guest professor there in 1998. Books: "Cuiusdam Carthusiensis monachi tractatus de musica plana" (critical edition with commentary; Tutzing, 2000), "Musica Latina" (St. Petersburg, 2000; with Rimma Pospelova), "Russian Finale Book" (St. Petersburg, 2003; with Peter Troubinov), Boethii institutio musica (new edition of Boethius' Fundamentals of Music, with Russian translation, and commentary; Moscow, 2012). Articles in the Russian (incl. over 50 for the Great Russian Encyclopedia and Orthodox Encyclopedia), German and Bulgarian languages.

Куликов Илья Константинович

Родился в Самаре. Выпускник Академического музыкального колледжа при Московской консерватории (2012, диплом с отличием). В настоящее время является студентом историко-теоретического факультета Московской консерватории (научный руководитель дипломной работы—доц. Г. И. Лыжов).

ILIA K. KULIKOV

Born in Samara. Graduated from the Academic Music College at Tchaikovsky Moscow State Conservatory (2012, with honours). Now he is a student of Moscow Conservatory (Music Theory and History Department, scientific advisor of Diploma thesis—Assoc. Prof. G. I. Lyzhov).

Насонова Марина Львовна

Окончила фортепианное отделение Музыкального училища при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по классу Л. В. Мохель, историкотеоретический факультет Московской консерватории (класс проф. Ю. Н. Холопова) и фортепианный факультет по специальности «орган» (класс проф. Л. И. Ройзмана и проф. Н. Н. Гуреевой). В 1994 году защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Северонемецкая органная школа. Органная композиция как феномен куль-

туры». В 1991—1995 годах работала преподавателем на кафедре теории музыки Московской консерватории, в 1996—1999—в должности доцента на кафедре теории музыки Государственной еврейской классической академии имени Маймонида. Регент храма свв. бсср. Космы и Дамиана в Шубине (1997—2012). В качестве научного редактора сотрудничала с ИД «Классика-ХХІ», Гуманитарно-благотворительным фондом имени Александра Меня (1997—2004). С 2009 года—старший научный сотрудник Отдела периодических изданий Московской консерватории, ответственный редактор журнала «Научный вестник Московской консерватории».

Marina L. Nassonova

Graduated from the Piano Department of Academic Music College at Tchaikovsky Moscow State Conservatory (under the supervision of L. V. Mohel), the Music Theory and History Department (under the supervision of Full Prof. Yu. N. Kholopov) and Piano Department (as organist, under the supervision of Full Profs. L. I. Roizman and N. N. Gureeva) of Moscow Conservatory. Ph. D. thesis: "The North German Organ School. Organ Composition as a Phenomenon of Culture" (scientific advisor—Full Profs. Yu. N. Kholopov, 1994). Lecturer at the Music Theory Department of Moscow Conservatory (1991–1995), Associate Professor at the Music Theory Department of the Maimonides State Classical Academy (1996–1999), choirmaster at the Church of Saints Cosmas and Damian in Shubino, Moscow (1997–2012). As a scientific editor she collaborated with the Publishing House "Classica-XXI" and with the Alexander Men Humanitarian and Charitable Foundation (1997–2004). Senior Researcher of the Periodicals Department of Moscow Conservatory, Senior Editor of "Journal of Moscow Conservatory" (since 2009).

Насонов Роман Александрович

Родился в 1971 году в Воронеже. Окончил Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1990), теоретико-композиторский факультет (1994) и аспирантуру (1996) Московской консерватории. В том же году защитил кандидатскую диссертацию на тему: «"Универсальная музургия" Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего Барокко» (научные руководители—проф. М. А. Сапонов и проф. Ю. Н. Холопов). С 1996 года преподает на кафедре истории зарубежной музыки историко-теоретического факультета Московской консерватории, с 2004 года—доцент. С 1998 года преподает также на кафедре литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова.

ROMAN A. NASSONOV

Born in Voronezh in 1971. Graduated from the Piano Department of Academic Music College at Tchaikovsky Moscow State Conservatory (1990), the Music Theory and History Department of Moscow Conservatory (1994). Ph. D. thesis: "Athanasius Kircher's *Musurgia Universalis*: Musical Science in the Context of the Early Baroque Musical Practice" (scientific advisors—Full. Profs. Yu. N. Kholopov and M. A. Saponov, 1996). Since 1996 he has been teaching at the Subdepartment of Western European Music History of Moscow

Conservatory. Associate Professor since 2004. Since 1998 he has been teaching also at the Literary and Art Criticism and Publicism Department at the Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University.

Виноградова Анна Сергеевна

Научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания. Окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского (научный руководитель—проф. Е. М. Левашев). В издательстве «Музыка» была редактором-координатором издания Полного собрания сочинений М. П. Мусоргского; в соавторстве с А. В. Лебедевой-Емелиной подготовила материалы для тома «Хоровые сочинения». Работала редактором в издательствах «Музыка», «Слово/Slovo», «Астрель», главным редактором—в издательстве «Де'Либри» (2012—2013). Вела факультативный курс истории музыки в Московском государственном университете печати (мастерская Дизайна уникальных изданий проф. В. Е. Валериуса, 2006—2010). Там же читала курс лекций «Музыкальное оформление электронной книги» (курс О. Ю. Скочко, 2014—2015).

Музыкальный критик (обозреватель отдела «Музыкальный театр» газеты «Музыкальное обозрение», 2011–2012). Автор статей по истории музыкального театра. В настоящее время ведет работу над подготовкой к изданию монографии Э. А. Старка «Ф. И. Стравинский и оперный театр его времени».

Anna S. Vinogradova

Researcher at the Music History Department of the State Institute of Art Studies, Moscow. Graduated from the Tchaikovsky Moscow State Conssrvatory (under the supervision of Prof. E. M. Levashev). The participant of the project "The Complete Works of Mussorgsky"; in co-authorship with A. V. Lebedeva-Emelina she had prepared the volume "Choral Works". She was Editor in the publishing houses "Music", "The Word/Slovo", "Astrel"; Editor-in-Chief of the publishing house "De'Libri" (2012–2013). Taught the courses on Music History (2006–2010) and on Music Design of E-Book (2014–2015) at the Moscow State University of Printing Arts.

Reviewer at "Musical Review" (2011–2012); the author of articles on the history of musical theatre. Currently she is preparing for publication the monograph "F. I. Stravinsky and Opera Theatre of His Time" written by E. Stark.

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна

Старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания. Окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского (класс проф. Е. М. Левашев). В 1993 году в Государственном институте искусствознания защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Русская хоровая культура второй половины XVIII века» (научный руководитель—проф. Е. М. Левашев).

Читала лекции по истории русской хоровой культуру в Московской консерватории (2014–2016), ССМШ имени Гнесиных.

Область научных интересов—история русской музыки XVIII—XIX веков, в том числе творчество Бортнянского, Березовского, Дегтярева, Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова. Важнейшие публикации (монографии): «Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений» (М., 2004); «Хоровая культура екатерининской эпохи» (М., 2010). Подготовила к публикации издание: «Бортнянский. Неизвестные духовные концерты. Для смешанного хора без сопровождения» (М., 2009).

ANTONINA V. LEBEDEVA-EMELINA

Senior Researcher of the Music History Department of the State Institute of Art Studies, Moscow. Graduated from Tchaikovsky Moscow State Conservatory (under the supervision of Prof. E. M. Levashev). In 1993 she passed Ph. D. defense in the State Institute of Art Studies. Ph. D. thesis: "Russian Choral Culture of the Second Half of the 18th Century" (scientific advisor—E. M. Levashev). Lectured on the Russian choral culture in the Moscow Conservatory (2014–2016), Gnessins Moscow Special School (College) of Music. Research interests: Russian music of the 18th and 19th centuries, particularly legacy of Bortniansky, Berezovsky, Degtyarev, Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov. Monographs: "Choral Culture of the Catherine's Epoch" (2010), "Bortnyansky. Unknown Spiritual Concerts. For a Mixed Choir Without Accompaniment" (2009, publication), "Russian Sacred Music of the Era of Classicism (1765–1825). Catalog of Works (2004).

Макина Анна Владимировна

Закончив Пермское музыкальное училище и Пермский государственный институт культуры по направлению подготовки «Музыковедение», работает в должности доцента кафедры хорового дирижирования и кафедры теории и истории музыки ПГИК. В 2010 г. защитила диссертационное исследование «Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиан, П. Булез» (научный руководитель — проф. Н. А. Петрусева). Имеет более 40 опубликованных статей и тезисов в сборниках Всероссийских и Международных научно-практических конференций. В настоящее время основные направления научной деятельности связаны с историей хоровой музыки, современной хоровой литературой, современным хоровым исполнительством, хоровым сольфеджио.

Anna V. Makina

Associate professor of the Choral Conducting Department of the Perm State Institute of Culture. Graduated from the Perm State Institute of Culture as musicologist. Ph. D. thesis: "The New Treatment of the Rhythm: I. Stravinsky, O. Messiaen, P. Boulez" (scientific advisor — Prof. N. A. Petruseva, 2010). The author of more than 40 published articles and theses in the proceedings of the All-Russian and International scientific conferences. Research interests (recently): history of choral music, modern choral literature, modern choral performance, choral solfeggio.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Общие требования к статьям

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные, нотные и библиографические 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.

Статья большего объема может быть принята в виде исключения по специальному решению редакционной коллегии.

К статье прилагается *библиографический список*, включающий не менее 10 источников, из которых не менее 30 процентов — на основных европейских языках (отсутствие иностранных источников допустимо для статей, проблематика которых имеет регионально локализованный характер).

Авторам необходимо также предоставить:

- 1. Сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование на русском и английском языках, адрес), должность, ученая степень, ученое звание, а также фамилия и имя в английской транслитерации;
- 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. Аннотацию (до 300 слов на русском и английском языках). Изложение аннотации должно следовать изложению материала в статье, концентрированно передавать ее содержание и полученные выводы, не ограничиваясь общими указаниями на рассматриваемый материал.

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес редакции: *journal@mosconsv.ru*). Именем файла является фамилия автора кириллицей или латиницей (например: Иванов.docx, Alexeev.doc, Солнцев.rtf).

Текст статьи и сопровождающие текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются в отдельных файлах (имя каждого файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации, например: Иванов_Пример_1.mus, Alexeev_ill_4.jpg, Солнцев_Схема_3.xls).

Оформление рукописей

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (форматы .doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегль 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, без переносов.

- 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» (–), применяемого между цифрами, — комбинация [Ctrl+минус].
- · 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 ор. 29.

- Тональности обозначаются по-латыни 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 «Х», «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 алфавит, 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 и общее количество страниц — для монографий, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры представляются в виде отдельных файлов в форматах .mus, .sib, .ly; иллюстрации — в форматах .tiff, .jpg (разрешение 300 dpi), .pdf, .eps. Таблицы и схемы также целесообразно прилагать в виде отдельных файлов в форматах .doc, .docx, .xsl, .xslx.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (.doc, .docx)!

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

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

Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала. Срок рассмотрения — до 30 дней. Материал может быть не допущен к публикации до рецензирования — в случае выявления несоответствия его тематики профилю журнала, недостаточного или превышенного объема, несоблюдения правил оформления, небрежности или непоследовательности изложения, большого количества грамматических ошибок. Предварительно одобренные статьи передаются на анонимное рецензирование не менее чем двоим специалистам максимально близкого к проблематике публикации профиля. Срок прохождения рецензии — 60 дней. Рецензенты дают заключение о целесообразности публикации статьи — в существующем виде или после авторской доработки. Если требуется внести в текст существенные изменения, то обновленная версия статьи направляется тем же специалистам на повторное рецензирование. При положительном решении автор и издатель заключают лицензионный договор. В случае отказа в публикации автору направляется аргументированное заключение рецензентов.

- Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно.
- Плата за публикацию не взимается.

TO THE AUTHORS

GENERAL REQUIREMENTS TO THE PAPERS

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The bibliographic list containing not less than 10 sources is to be attached to the paper.

The authors are also to present the following information:

- 1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
- 2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
- 3. Key words in Russian and in English;
- 4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail (*journal@mosconsv.ru*). The file name is to consist of the author's name (e. g. Ivanov.docx, Schultz.doc, Right.rtf).

The text of the paper as well as the accompanying text materials are to be sent in one file. The music examples, illustrations, diagrams are to be sent in separate files (the name of each file consists of the author's name and the number of the illustration, e. g. Ivanov_1.mus, Schultz _4.jpg).

EXECUTION OF THE MANUSCRIPTS

The text is to be typed using Microsoft Word (file formats .doc, .docx, .rtf). The font is Times New Roman (type size 12 or 14). The line spacing is single or one-and-a-half. The paragraph indention is 1.25 cm. The paragraph alignment is across the width without division of words.

- For text highlighting italics and interspace are to be used. Underlining and semibold type are not allowed. Using of spacebar is not allowed for interspace!
- For dash (—) one should use [Ctrl+Alt+minus] key combination; for 'short dash' being placed between numerals one should use [Ctrl+minus] key combination.
- · Footnotes containing annotations are to be paginal, numeration is to be through.

References to the sources are to be given in the text in the form of numerals enclosed in square parentheses which indicate the number of the source according to the bibliographic list given after the text of the paper. The editions in the bibliographic list are placed in alphabetical order. It is obligatory to indicate the publishing house as well as the total number of pages (for monographs), numbers of pages in collections and journals (for articles).

Music examples are to be sent in the form of separate file in .mus, .sib, .ly formats; illustrations are to be in .tiff, .jpg (300 dpi resolution), .pdf, .eps formats. Tables and diagrams are to be presented in the form of separate files in .doc, .docx, .xsl, .xsls formats.

The reference to an example/illustration in the text of the article is given in parentheses in separate paragraph.

(Example 1) (Illustration 3)

In case that the presented paper is not to conform to the requirements, the editorial board retains the right of denying the publication without consideration by the reviewer.

THE SEQUENCE OF CONSIDERING AND PUBLISHING OF THE PAPERS

The presented papers are delivered to the editorial board for preliminary consideration. The time for consideration is up to 30 days. The paper may be not accepted to publication before reviewing in case of considering the subject of the paper not corresponding with the specialization of the journal, having insufficient or exceeded size, disregarding the rules of executing papers, carelessness, incoherency in representation, a quantity of grammar mistakes. The papers preliminary selected are delivered for anonymous reviewing to not less than two specialists whose profile is maximally close to the subject of the paper. The time for reviewing is 60 days. The reviewers give their conclusion on reasonability of publishing the paper — either in its current form or after the author's refinement. If the required improvements are considerable, the renovated version of the paper is sent to the same specialists for repeated reviewing. After the positive conclusion the author makes a contract with the editor. In case of denying of publication the grounded conclusion of the reviewers is sent to the author.

- The papers are presented to the editorial staff on a non-repayable basis.
- · No payment is collected for publishing.