

ISSN 2079-9438 (PRINT)

ISSN 2713-1807 (ONLINE)

научный

ВЕСТНИК

МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ



JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

Том
Vol. 14

Выпуск
Issue 2 (2023)

научный

ВЕСТНИК

МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ



Том 14 Выпуск 2 (июнь 2023)

Journal
of Moscow |
CONSERVATORY 

NAUCHNYY VESTNIK MOSKOVSKOY KONSERVATORII

VOL.14 ISSUE 2 (JUNE 2023)

Учредитель и издатель:

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

«Научный вестник Московской консерватории» — рецензируемый научный журнал, посвященный вопросам истории и теории музыки, исполнительской практики, музыкальной эстетики, общей теории искусства.

Миссия журнала — развитие лучших традиций российского музыковедения и его интеграция в мировую научную среду. Редакционная политика журнала нацелена на объединение усилий отечественных и зарубежных ученых в исследовании прошлого и настоящего русской музыки и на создание условий для плодотворного международного диалога по широкому кругу проблем современной музыкальной науки.

В журнале публикуются работы по всем темам, относящимся к научной специальности «музыковедение», в частности таким, как история русской и зарубежной музыки, музыкальная терминология, анализ музыкальных форм, современные техники композиции, история и теория музыкальных жанров, история музыкальных инструментов, духовная музыка, музыкальный театр, музыкальная психология, музыкальная социология, источниковедение и музыкальная текстология, музыкальная эстетика, философия музыки. Основную часть публикаций составляют оригинальные статьи, отражающие результаты научных исследований в области музыкознания. Большое значение придается также публикации музыкально-исторических документов (аннотированным научным изданиям музыкальных трактатов, переписки выдающихся музыкантов, воспоминаний и т. п., в том числе в переводе на русский язык). Также принимаются к публикации: рецензии на монографии и сборники научных статей; обзорные статьи; переводы научных статей, опубликованных в зарубежных журналах (при согласии правообладателя на перевод и публикацию); дискуссионные материалы, эссе.

Журнал строго придерживается международных стандартов публикационной этики, обозначенных в документе COPE (Committee on Publication Ethics): <http://publicationethics.org>

Редакционная коллегия:

Юрий Семенович Бочаров
доктор искусствоведения (Москва)
Наталья Александровна Брагинская
кандидат искусствоведения, доцент (Санкт-Петербург)
Наталья Ивановна Дегтярева
доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)
Марина Геннадьевна Долгушина
доктор искусствоведения, профессор (Вологда)
Патрик Зук
доктор, асоц. профессор (Дарем, Великобритания)
Алла Германовна Коробова
доктор искусствоведения, профессор (Екатеринбург)
Татьяна Суреновна Кюрегян
доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Сергей Николаевич Лебедев
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)
Григорий Иванович Лыжов
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)
Татьяна Ивановна Науменко
доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Алексей Анатольевич Панов
доктор искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)
Егор Данилович Резников
доктор, почетный профессор (Париж, Франция)
Елена Владимировна Ровенко
кандидат искусствоведения, доцент (Москва)
Светлана Ильинична Савенко
доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Елена Михайловна Смирнова
доктор искусствоведения, профессор (Казань)
Иванка Стоянова
доктор, профессор (Париж, Франция)
Виолетта Николаевна Юнусова
доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Филипп Юэлл
доктор, асоц. профессор (Нью-Йорк, США)

**научный
вестник
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

**Том 14 №2
июнь 2023**

Выходит 4 раза в год

**Основан в 2009 году
Издается с 2010 года**

Главный редактор:
Константин Владимирович Зенкин
доктор искусствоведения,
профессор (Москва)
Ответственный редактор:
Марина Львовна Насонова
кандидат искусствоведения (Москва)
Редакторы:
А. С. Лосева, К. Н. Рычков
Корректор:
К. Н. Рычков
Верстка и нотная графика:
Н. С. Игнатьева

Журнал зарегистрирован
в Федеральном агентстве по печати
и массовым коммуникациям
Свидетельство о регистрации
ПИ ФС77–79474 от 5 апреля 2010 года

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.

“Journal of Moscow Conservatory” (“Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii”) is a peer-reviewed scholarly journal, covering questions of music history and theory, musical performance, musical aesthetics, general theory of art.

The Journal’s mission is to support the best traditions of Russian musicology and to contribute towards its integration into the international academic community. The editorial policy of the Journal is oriented to uniting the efforts of Russian and foreign scholars in the study of the past and present of Russian music and to creating conditions for a fruitful international dialogue on a wide range of current academic issues.

The Journal publishes papers on all musicological topics, such as the history of Russian and European music, musical terminology, analysis of musical forms, modern composition techniques, history and theory of musical genres, history of musical instruments, sacred music, musical theater, musical psychology, musical sociology, source studies and musical textual criticism, musical aesthetics, philosophy of music. The bulk of the publications are original research articles. Great importance is also attached to the publication of primary sources (annotated scholarly editions of musical treatises, correspondence of prominent musicians, memoirs, etc., including translated into Russian). Also the Journal accepts for publication book reviews, review articles, translations of published articles from foreign journals (with the consent of the right holder for translation and publication), materials of roundtable discussions, essays are also accepted for publication.

The Journal is published in accordance with the policies of COPE (Committee on Publication Ethics): <http://publicationethics.org>

Editorial Board

Yury S. Bocharov

Doctor of Fine Arts (Moscow)

Natalia A. Braginskaya

Ph.D., Assoc. Professor (Saint Petersburg)

Natalia I. Degtyareva

Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

Marina G. Dolgushina

Doctor of Fine Arts, Professor (Vologda)

Philip Ewell

Ph.D., Assoc. Professor (New York City)

Alla G. Korobova

Doctor of Fine Arts, Professor (Yekaterinburg)

Tatyana S. Kyureghyan

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Sergey N. Lebedev

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

Grigory I. Lyzhov

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

Tatyana I. Naumenko

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Alexei A. Panov

Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

Igor Reznikoff

Ph.D., Professor Émérite (Paris)

Elena V. Rovenko

Ph.D., Assoc. Professor (Moscow)

Svetlana I. Savenko

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Elena. M. Smirnova

Doctor of Fine Arts, Professor (Kazan)

Ivanka Stoianova

Ph.D., Professor (Paris)

Violetta N. Yunusova

Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Patrick Zuk

Ph.D., Assoc. Professor (Durham, UK)

Journal OF MOSCOW CONSERVATORY

Vol. 14 no.2
JUNE 2023

Quarterly

Founded 2009

Has been issued from 2010

Editor-in-Chief:

Konstantin V. Zenkin

Doctor of Fine Arts,

Professor (Moscow)

Senior Editor:

Marina L. Nasonova

Ph.D. (Moscow)

Editors:

Anna S. Loseva,

Konstantin N. Rychkov

Proofreader:

Konstantin N. Rychkov

Make-up and musical graphic:

Nadejda S. Ignateva

Registered in the Federal Agency
for Press and Mass Communications

Registration certificate

PI FS77–79474

of 5th April 2010

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.

Аннотированное научное издание

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ

- [216](#) **Гвидо Аретинский.** Микролог
Перевод, комментарий и вступительная статья С. Н. Лебедева

Научные статьи

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

- [284](#) **Акихиса Ямамото.** Пролетарская музыка и модернизм в контексте пореволюционной деятельности Н. А. Рославца
- [306](#) **Наталья П. Савкина.** Между совершенно живыми людьми и символическими фигурами. Прокофьев в поисках сюжета в 1920-х — первой половине 1930-х годов (на англ. языке)

ИЗ ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

- [324](#) **Анастасия А. Хлюпина.** Жертвоприношение «Омфалы»: барон фон Гримм о будущем оперного искусства во Франции
К 300-летию со дня рождения Фридриха Мельхиора фон Гримма

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

- [366](#) **Жанна В. Князева.** Жак Гандшин и первые послевоенные собрания Международного музыковедческого общества. По материалам переписки ученого
- [386](#) Об авторах
- [390](#) Информация для авторов
- [398](#) To the authors

Annotated Scholarly Edition

HISTORY OF MUSIC THROUGH DOCUMENTS

216 **Guido of Arezzo.** Micrologus

Translation, commentary and introductory article by Sergey Lebedev

Research Articles

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

284 **Akihisa Yamamoto.** Proletarian Music and Modernism in the Context of N. A. Roslavets' Post-Revolutionary Activities

306 **Natalia P. Savkina.** In Between Perfectly Alive People and Symbolic Figures. Prokofiev in Search for a Plot in the 1920s — the First Half of the 1930s

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

324 **Anastasia A. Khlyupina.** The Sacrifice of “Omphala”: Baron von Grimm on the Future of the Opera in France
A Tercentenary Tribute to Friedrich Melchior von Grimm

FROM THE HISTORY OF MUSICOLOGY

366 **Jeanna V. Kniazeva.** Jacques Handschin and the First Post-War Meetings of the International Musicological Society (Based on the Scholar's Correspondence)

386 Contributors to This Issue

398 To the authors



Аннотированное научное издание

UDC 781.4(450)''10''

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.01>

Гвидо Аретинский. Микролог

Перевод, комментарий и вступительная статья С. Н. Лебедева

Сергей Николаевич Лебедев

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация
olorulus@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0745-6700>

Аннотация: «Микролог» Гвидо (1026–1030) — один из самых значимых и часто цитируемых трактатов в истории западной музыкальной науки. Эта публикация содержит полный перевод «Микролога» на русский язык, с подробными комментариями, нотными примерами и другого рода иллюстрациями. Многочисленные loci obscuri в тексте Гвидо, неоднозначность его терминологии обусловили необходимость дать параллельно переводу оригинал (так называемая билингва), в целом по критическому изданию Й. М. Смитса ван Васберге. В приложении публикуется (также билингвой) анонимная интерполяция к 10-й главе «Микролога» (датируется XI веком), посвященная диесе, — это редкий для Средневековья пример описания практики использования микроинтервалов в григорианской монодии. Оба текста на русском языке публикуются впервые.

Ключевые слова: Гвидо Аретинский, история музыкальной науки, монохорд, буквенная нотация, церковные лады, органум, диеса

Для цитирования: *Гвидо Аретинский. Микролог* / пер., комментарий и вступит. статья С. Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 2 (июнь 2023). С. 216–283. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.01>.

HISTORY OF MUSIC THROUGH DOCUMENTS

Annotated Scholarly Edition

Guido of Arezzo. Micrologus

Translation, commentary and introductory article by Sergey Lebedev

Sergey N. Lebedev

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
olorulus@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0745-6700>

Abstract: Guido's *Micrologus* (written between 1026 and 1030) is one of the most important and frequently cited treatises in the history of Western music theory. This publication contains a complete Russian translation of the *Micrologus*, with detailed commentaries,

sheet music examples, and other illustrations. The numerous loci obscuri in Guido's text and the ambiguity of his terminology necessitated giving the original text (based on the critical edition of J. M. Smits van Waesberghe) in parallel with the translation. The Appendix contains (also in bilingual form) an anonymous interpolation to Chapter 10 of *Micrologus* on the diesis which dates back to the 11th century. This is a rare example of a description of the practice of microtonal intervals in medieval plainchant. Both texts are published in Russian for the first time.

Keywords: Guido of Arezzo, history of Western music theory, monochord, letter notation, church modes, organum, diesis

For citation: Lebedev, Sergey N., ed. 2023. "Micrologus." Trans., commentary and introductory article by Sergey Lebedev. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 2 (June): 216–283. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/moscons.v.2023.53.2.01>.

«Микролог» — первый (написан между 1026 и 1030 годами) и самый большой труд Гвидо Аретинского. За последние полтора века его перевели полностью на немецкий [26], английский [27], французский [22] и итальянский [23] языки. Две главы из «Микролога» в русском переводе опубликовал еще в 1980-е годы В. А. Федотов [13, 106–112]; в 2000-е годы еще три главы опубликовала Ю. В. Пушкина [5]. Издания полного русского перевода, насколько мне известно, нет¹.

Одновременно «Микролог» — самый сложный труд Гвидо, причудливо соединяющий в себе черты учебника элементарной теории музыки и научного трактата. Уже во 2-й половине XI века некоторые пассажи из «Микролога» считались «темными» и неоднократно комментировались; в последующие века рецепция только ширилась². Чтобы приблизиться к адекватному (насколько это возможно) его прочтению, пришлось как следует изучить контекст — прежде всего, другие, более поздние, аутентичные тексты Гвидо³ и тексты его непосредственных предшественников (также из центральной Италии), двое из которых известны на Западе под одним и тем же прозвищем «Псевдо-Одо», а третий с легкой руки Мишеля Югло получил имя Одо Аретинского⁴. Для адекватного прочтения

¹ Полный перевод «Микролога», выполненный Ю. В. Пушкиной, помещен в приложении к ее диссертации [12].

² Среди первых комментаторов — Герман Расслабленный (1013–1054; без упоминания имени Гвидо), Арибо Схоласт (fl. 1068–78), Вильгельм из Хирзау (†1091), Иоанн Коттон (ca. 1100), Фрутольф (†1103), а также авторы четырех анонимных трактатов XI–XII веков, изданных Й. М. Смитсом ван Васберге (самый ценный из них — комментарий к «Микрологу» с инципитом «*Mistos graece, brevis latine*») [17]. Научные статьи и монографии, обсуждающие те или иные аспекты «Микролога», ныне исчисляются десятками.

³ См. мои переводы (с комментариями и вводными статьями) «Послания о незнакомом распеве» [9], «Стихотворных правил» [10] и «Пролога к антифонарию» [6].

⁴ См. публикации трактатов о музыке Брата Петра [4] и Брата Михаила [2; 3]. «Пролог к гонарию» Одо Аретинского опубликован в приложении к изданию Брата Михаила [3, 29–31]. Корреляция «Одоновых» текстов с трудами Гвидо обсуждается в статье «Двое неизвестных и великий Гвидо» [7].

важно также изучить более «старые» авторитеты — особенно «Основы музыки» Боэция (начало VI века) и пару знаменитых анонимных текстов (последней трети IX века), «Musica enchiridis» и «Scolica enchiridis»⁵; наш автор не просто знал эти источники, но и опирался на них в разработке собственных идей. Некоторые авторитетные концепции ассимилированы естественно и глубоко, как, например, пифагорейский канон (монохорд), параллелизм текста и музыки, «качество» и «родство» звукоступеней, буквенная нотация. В других случаях — когда значения заимствованных слов не очень соотносятся со значениями тех же слов в контексте его собственного учения — Гвидо, не колеблясь, «умножает сущности»⁶. И совсем уже плохо для адекватного прочтения, когда в заимствованиях вклиниваются чужие понятия, которые нигде более не встречаются и автором никак не объясняются⁷.

Особую сложность представляют несколько очень ходовых слов и словосочетаний, которые Гвидо использует (иногда в пределах одного абзаца!) в разном смысле. Среди них *modus* (кроме общелексического значения «способ» встречаются также терминологические «интервал», «лад», *modus vocum* — типовая последовательность тонов и полутонов, интервальный паттерн), *vox* (звук определенной высоты, певческий голос, ступень звукоряда), *neuma* (знак нотации, мелодическая фраза в учении о форме, мелодия-модель для настройки на лад, нештае в смысле музыки в целом), *cantus* (распев в смысле оформленной «пьесы», главный голос диафонии, пение в целом), *symphonia* (общелексически — «согласие», «гармония»; терминологически — «вертикальный консонанс»). Если не предоставить читателю оригинал, русский перевод будет испещрен латинскими вставками в скобках, а фразы для демонстрации

⁵ Оба трактата когда-то приписывали Хуквальду Сент-Аманскому (ок. 840–930), затем автора стали называть «Псевдо-Хуквальдом»; какое-то время считалось, что они принадлежат перу германского аббата Хогера Верденского (†906), но после всей этой чехарды переименований в 2016 году исследователи снова вернулись к констатации анонимности (см. три вступительные статьи к новому немецкому переводу Петры Вебер [29]).

⁶ Например, в главе 15 Гвидо пишет: *Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum* («Также [нужно следить за тем], чтобы части и отделы музыки и текста заканчивались одновременно»). В *Mus. ench.* 19 читаем: *item ut in unum terminentur particulae neumarum atque verborum*; прототип очевиден. В начале той же главы 15 «Микролога» *syllaba, pars, neuma, distinctio* включены в единый ряд специальных терминов, обозначающих разные по протяженности разделы текстомузыкальной формы; «невма» в этом специальном контексте — небольшая мелодическая фраза. Но в обсуждаемой фразе у Гвидо в результате, так сказать, непреднамеренного синтеза вышло, что слова *partes* и *distinctiones* употребляются в специальном значении, а слово *neumae*, как у автора *Mus. ench.*, оставлено в значении музыки вообще (*neumae atque verba*, «музыка и текст»).

⁷ Например, в главе 4, вместе с (немаркированной) цитатой из популярного мнемонического текста *Ter terni sunt modi* в текст «Микролога» попал и термин *clausula* со значением, которое не соответствует ни одному из известных. Поскольку кроме этого места нигде в «Микрологе» *clausula* не встречается, а здесь Гвидо не потрудился его объяснить, переводить приходится по смыслу.

контекста в трудных местах, будучи расположены в сносках, перегружат и без того загруженный аппарат. *Loci obscuri* и многозначность/неоднозначность слов — вот главные соображения, которые обусловили издание «Микролога» билинговой.

Оригинал я даю по тексту критической (на материале 77 рукописей) редакции, подготовленной нидерландским медиевистом Йозефом Смитсом ван Васберге [25] (далее сокращенно SvW)⁸. Опубликованная еще в 1955 году, его редакция до сих пор признаётся надежной и нуждается лишь в немногих правках, как, например, изменение взаиморасположения нотных примеров и авторских пояснений к ним в главе 19. В некоторых трудных местах мне казалось предпочтительным иное чтение, нежели то, что дает нидерландский коллега. Выбрать более подходящий, по моему мнению, вариант помогли его мощный критический аппарат и цифровые факсимиле важнейших (и древнейших) рукописей Гвидо, к которым у меня по счастью есть доступ. В любом случае, все редакционные изменения оговорены в комментариях. Кроме источниковедческих замечаний, комментарии к этому изданию, как обычно, содержат небольшие справки (которые пылливый читатель всегда сможет расширить, найдя информацию в интернете), контекстные уточнения и толкования. Научные комментарии, приуроченные, в основном, к «проблемным» местам, не претендуют на окончательность. Их цель — изложить мою собственную точку зрения на проблему, или, если для проблемы готового решения нет, — хотя бы обратить на нее внимание читателя, как, например, в пассаже об этосе ладов (глава 14), где Гвидо пишет о «прерывистых скачках» (*fracti saltus*) автентического девтера и «журчании», или «щебетании» (*garrulitas*), автентического тетрарда. Я слышал много распевоу VII тона (он же автентический тетрард), но никакого «щебетания» мне уловить не удалось, а «прерывистые скачки» III тона (= автентического девтера), на мой скромный взгляд, не более «прерывисты», чем, скажем, мелодии I тона с его знаменитой интонационной формулой (c)–d–a–c¹(b)–a.

В колонке перевода конъектуры (которые я пытался свести к минимуму) заключены в квадратные скобки. Цифры в квадратных скобках в колонке оригинала — ссылки на страницы издания Смитса ван Васберге. Ссылки на рукописи «Микролога» (в круглых скобках полужирным начертанием), а также на некоторые часто цитируемые вторичные источники даны в виде аббревиатур, которые расшифрованы в списке сокращений, помещенном перед библиографией. Ссылки на однократно цитируемые рукописи даны с использованием стандартных сигнатур RISM.

Приложение к этой публикации образует анонимная интерполяция к главе 10, посвященная диесе (датируется XI веком). Уникальность ее в том,

⁸ Старое издание «Микролога», выполненное в 1784 году Мартином Гербертом (GS II; [34, II, 2–24]), ныне считается непригодным для использования.

что автор относится к микроинтервалике не формально, то есть не описывает античную энармонику в духе оммажа Боэцию, а свидетельствует о вполне реальной практике использования диесы в григорианской монодии. Как и основной текст «Микролога», интерполяция о диесе издается билингвой.

Нотные примеры в оригинале Гвидо представлял, полагаю, только в латинской буквенной нотации. Однако в рукописях «Микролога», даже в самых ранних (XI века), они зафиксированы и в буквенной, и в модифицированной невменной, так называемой Гвидоновой, нотациях⁹. Составители этих рукописей, несомненно, ассимилировали модификации невменной нотации из позднейших трудов Гвидо, поскольку в «Микрологе» обсуждения нотационных новшеств нет. То же касается и интерполяции о диесе, пример которой рукописи дают и в буквенной, и в невменной нотациях. В этом издании все нотные примеры для удобства читателя транскрибированы в классическую пятилинейную нотацию, слегка приспособленную для фиксации григорианики (черные головки без штилей); их буквенные прототипы доступны в онлайн-базе данных *Thesaurus Musicarum Latinarum*¹⁰. Алфавитный указатель цитированных распевов (*Index cantuum*) находится в конце работы.

В иллюстрациях римская цифра до точки указывает номер главы в «Микрологе», арабская цифра после точки — порядковый номер иллюстрации внутри этой главы: например, XVII.3 = третья иллюстрация в главе 17, XIX.11 = одиннадцатая иллюстрация в главе 19. Такой принцип реферирования позволяет ссылаться на чертежи и нотные примеры независимо от источника цитирования с его «конкретной» страницей — будь то старинные оригиналы или современные издания.

Благодарю друзей и коллег, в разные годы помогавших мне добывать рукописи Гвидо и вторичную литературу: Бернхольда Шмида (Мюнхен), Чезарино Руини (Болонья), Томаса Матисена (Блумингтон, шт. Индиана), Жана-Кристофа Жоливе (Париж), Юлию Владимировну Пушкину (Москва), Елену Евгеньевну Чернову (Регенсбург), Петра Юрьевича Трубинова (Хельсинки). Благодарю за ценные замечания Вячеслава Геннадьевича Цыпина (Москва), Алексея Юрьевича Зубова (Москва), Дмитрия Львовича Дорофеева (Воронеж).

С. Н. Лебедев

Весьегонск — Москва

⁹ Термин «Гвидонова нотация» для невменно-линейной нотации с использованием цветных ключевых линеек (преимущественно *F* и *C*) отстаивал Смитс ван Васберге [33, 53].

¹⁰ См.: <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMICR>.

abundantissime roborati et sapientiae studiis plenissime adornati, qui et commissam plebem una vobiscum competenter erudiant, et divinae contemplationi assidue et ferventer inhaereant: sed ut meae parvitas et mentis et corporis imbecillitas miserata vestrae pietatis et paternitatis fulciatur munita praesidio, ut si quid mihi divinitus utilitatis accesserit, vestro Deus imputet merito.

Qua de re cum de ecclesiasticis utilitatibus ageretur exercitium musicae artis, pro quo favente Deo non incassum desudasse me memini, vestra iussit auctoritas proferri in publicum, ut sicut ecclesiam beatissimi [-83-] Donati episcopi et martyris, cui Deo auctore iure vicario praesidetis, mirabili nimium schemate peregistis, ita eiusdem ministros ecclesiae honestissimo decentissimoque quodam privilegio cunctis pene per orbem clericis spectabiles redderetis. Et revera satis habet miraculi et optionis, cum vestrae ecclesiae etiam pueri in modulandi studio perfectos aliorum usquequaque locorum superent senes vestrique honoris ac meriti per plurimum cumulabuntur celsitudo, cum post priores patres tanta ac talis ecclesiae per vos studiorum provenerit claritudo.

чрезвычайно укрепивших себя добродетелями и обильно украсившихся плодами учености — они и должным образом наставляют вверенную вам паству, и беспрестанно и горячо предаются божественному созерцанию, — а для того, чтобы жалкая немощь моего ничтожества — и души и тела — была под защитой вашего милосердия и отеческой заботы. И если от меня, по воле небес, будет польза, Бог поставит ее вам в заслугу⁴.

Поскольку [это] упражнение в музыкальном искусстве⁵, ради чего, с Божьей помощью, надеюсь, я не зря трудился, предназначено для церковных нужд, ваша милость повелели представить его на всеобщее обозрение. Подобно тому, как вы завершили столь изумительного вида церковь блаженнейшего епископа и мученика Доната⁶, предстоятелем которой волею Божьей вы по праву, как [его] викарий, являетесь, так и ее служителей, наградив их почетнейшей и достойнейшей привилегией [служения в этой церкви], вы прославите среди клириков чуть ли не всего мира. Действительно, уже одно то чудесно и заслуживает подражания, что даже отроки вашей церкви в музыкальном образовании превосходят умудренных опытом стариков из всех других мест. И ваши почести и заслуги будут намного выше, когда — после древних Отцов — благодаря вам [наше] церковное образование столь значительно прославится.

⁴ Так и случилось. Ныне Теодальд, занимавший кафедру епископа в Ареццо в 1023–1036 гг., наиболее известен тем, что взял на службу Гвидо Аретинского и поддержал его музыкальные реформы. См. ил. 1 на цветной вкладке.

⁵ Т. е. «Микролог».

⁶ Священномученик Донат (ум. ок. 362) — небесный покровитель Ареццо. Церковь св. Доната, которую упоминает Гвидо, входила в состав архитектурного комплекса кафедрального собора священномученика Стефана и Девы Марии, в XI веке расположенного за городской стеной на холме Пьонта, примерно в километре от нынешнего кафедрального собора (XV–XVI веков). В первой трети XI века знаменитый архитектор Маджинард Аретинский осуществил реконструкцию собора, по окончании которой в 1032 г. он был освящен. В 1561 году по решению Козимо I Медичи весь архитектурный комплекс на холме Пьонта был снесен, ныне на его месте руины.

[-84-] Itaque quia vestro tam commodo praecepto nec volui contraire nec valui, offero sollertissimae paternitati vestrae musicae artis regulas, quanto lucidius et brevius potui explicatas philosophorum, neque eadem via ad plenum neque eisdem insistendo vestigiis, id solum procurans quod ecclesiasticae opportunitati nostrisque subveniat parvulis. Ideo enim hoc studium hactenus latuit occultatum, quia cum revera esset arduum, non est a quolibet humiliter explanatum. Quod qua occasione olim aggressus sim quave utilitate et intentione perpaucis absolvam.

Incipit Prologus

Cum me et naturalis conditio et bonorum imitatio communis utilitatis diligentem faceret, cepi inter alia musicam pueris tradere. Tandem affuit divina gratia, et quidam eorum imitatione chordae ex nostrarum notarum usu exercitati ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum plurimis spectaculum praeberetur; quod tamen qui non potest facere, nescio qua fronte se musicum vel cantorem audeat dicere.

[-86-] Maxime itaque dolui de nostris cantoribus qui etsi centum annis in canendi studio perseverent, numquam tamen vel

Итак, поскольку я не хотел и не мог ослушаться вашего столь своевременного наказа, вверяю вашему изысканнейшему отеческому попечению правила музыкального искусства, изложенные как можно яснее и короче, чем у философов — я шел не совсем их путем, то есть не ступал за ними след в след, а заботился лишь о том, что полезно церкви и малым сим⁷. Эта наука, в самом деле, до сих пор [людям] представлялась темной, поскольку, когда действительно возникала трудность, не было никого, кто мог бы ее просто объяснить. Изложу теперь коротко, что когда-то послужило толчком, в чем польза и какова цель моего начинания.

Пролог

Поскольку природная склонность и стремление к благочестию сделали меня полезным для людей, я стал среди прочего преподавать музыку отрокам. Наконец, [на них] снизошла божественная благодать, и некоторые из них, обученные пользоваться нашими нотами с помощью монохорда⁸, меньше чем через месяц уверенно пели с листа — причем на всеобщем обозрении — прежде не виденные и не слыханные распевы. А кто так не может, не знаю, с какой стати дерзает называть себя музыкантом или певчим.

Больше всего я сожалею о наших певчих, которые, даже если сто лет будут упорно изучать пение, так и не смогут исполнить

⁷ Под «философами» (*philosophi*) подразумеваются авторы ученых трудов, направленных не на музыкальную практику, а на исследование общих законов музыки; под «малыми сими» (*parvuli*) — полуграмотные певчие. Ср. в эпилоге «Послания»: «Пример оттуда (из трактата *Musica enchiriadis*. — С. Л.) одними лишь нотными знаками я опустил, ибо снизошел до мальших сих, — в этом я следую Боэцию, книга которого [в целом] полезна не певчим, а только философам» [9, 46].

⁸ Новые мелодии певчие разучивали в том числе и с помощью монохорда: сначала воспроизводили мелодию на нем, а затем «подражали» ему голосом (*imitatione chordae*). Такой способ, например, описывает Брат Михаил в «Диалоге о музыке» (§ 4).

minimam antiphonam per se valent efferre, semper discentes, ut ait Apostolus, et numquam ad scientiam veritatis pervenientes.

Cupiens itaque tam utile nostrum studium in communem utilitatem expendere, de multis musicis argumentis quae adiutore Deo per varia tempora conquisivi, quaedam quae cantoribus proficere credidi, quanta potui brevitate perstrinxi. Quae enim de musica ad canendum minus prosunt, aut si qua ex his quae dicuntur non valent intelligi, nec memoratu digna iudicavi, non [-87-] curans de his si quorundam livescat invidia, dum quorundam proficiat disciplina. Explicit prologus.

Incipiunt capitula

[-88-] Capitulum I. Quid faciat qui se ad disciplinam musicae parat

Capitulum II. Quae vel quales sint notae vel quot

Capitulum III. De dispositione earum in monochordo

Capitulum IV. Quod sex modis sibi invicem voces iungantur

Capitulum V. De diapason, et cur septem tantum sint notae

Capitulum VI. Item de divisionibus et interpretatione earum

Capitulum VII. De affinitate vocum per quattuor modos

своими силами маленький антифон. Они будут вечно учиться, как говорит Апостол, но никогда не придут к познанию истины⁹.

Итак, желая обратить наш полезный труд на пользу всем, из многих музыкальных аргументов¹⁰, которые я с Божьей помощью в разные годы ревностно изучал, отобрал я те, что посчитал полезными для певчих, и изложил с максимально возможной краткостью. А те, что мало способствуют пению¹¹, или те, что описывают сущности, которые нельзя понять, по моему мнению, не заслуживают упоминания. И мне нет дела до тех, кого обуревают зависть, пока другие преуспевают в учении¹². Конец пролога.

Оглавление

Глава 1. Что нужно делать тому, кто хочет научиться музыке

Глава 2. Сколько существует нот и каковы они

Глава 3. Расположение нот на монохорде

Глава 4. Шесть интервалов, которыми звуки соединяются друг с другом

Глава 5. Октава, и почему нот всего семь

Глава 6. Способы деления [монохорда] и их разъяснение

Глава 7. Родство звуков, проявляющееся в четырех способах [их сочетания]

⁹ 2Тим 3:7.

¹⁰ Под «музыкальными аргументами» (*argumenta musica*) понимаются рассуждения и доказательство в учебниках и трактатах о музыке.

¹¹ Т. е. в теории музыки (*musica = musica theoricā*). Так, например, Гвидо опустил в «Микрологе» теорию родов числовых отношений (кратные, сверхчастичные, сверхчастные и др.), составляющих сердцевину пифагорейского учения о музыке.

¹² Тема завистников, неожиданно всплывающая в конце Пролога, проходит через все наследие Гвидо. Она звучит в начальном акростихе «Микролога», в «Стихотворных правилах» [10, 25] и с особым акцентом — в «Послании» [9, 29–30].

Capitulum VIII. De aliis affinitatibus et b et b

Capitulum IX. Item de similitudine vocum, quarum diapason sola perfecta est

[-89-] Capitulum X. Item de modis et falsi meli agnitione et correctione

Capitulum XI. Quae vox et quare in cantu obtineat principatum

Capitulum XII. De divisione quattuor modorum in octo

Capitulum XIII. De octo modorum agnitione acumine et gravitate

Capitulum XIV. Item de tropis et vi musicae

Capitulum XV. De comoda vel componenda modulatione

Capitulum XVI. De multiplici varietate sonorum et neumarum

Capitulum XVII. Quod ad cantum redigitur omne quod dicitur

[-90-] Capitulum XVIII. De diaphonia, id est organi praecepto

Capitulum XIX. Dictae diaphoniae per exempla probatio

Capitulum XX. Quomodo musica ex malleorum sonitu sit inventa [-91-]

Capitulum I. Quid faciat qui se ad disciplinam musicae parat

Иgitur qui nostram disciplinam petit, aliquantos cantus nostris notis descriptos addiscat, in monochordi usu manum exerceat, hasque regulas [-92-] saepe meditetur, donec vi et natura vocum cognita ignotos ut notos cantus suaviter canat. Sed quia voces, quae huius artis prima sunt fundamenta, in monochordo melius intuemur, quomodo eas ibidem

Глава 8. Другие виды родства.

Звуки b и b

Глава 9. Подобие звуков, в [сочетании] которых совершенна лишь октава

Глава 10. Ладь. Опознание и исправление фальшивой мелодии

Глава 11. Какой звук в мелодии главный и почему

Глава 12. Подразделение четырех ладов на восемь

Глава 13. Как распознать восемь ладов по высоким и низким звукам

Глава 14. Тропы и сила музыки

Глава 15. Надеждающая мелодия и способ ее сочинения

Глава 16. Многообразие звуков и неум

Глава 17. Все, что проговаривается, можно распеть

Глава 18. Диафония, то есть правила органа

Глава 19. Показ той же диафонии на примерах

Глава 20. Каким образом музыка была изобретена от звучания молотков

Глава 1. Что нужно делать тому, кто хочет научиться музыке

Итак, кто хочет освоить наше учение, пусть выучит несколько распевов, записанных нашими нотами¹³, набьет руку в использовании монохорда¹⁴ и повторяет почаще эти правила, до тех пор, пока, познав силу и природу звуков, не начнет с удовольствием петь незнакомые и знакомые распевы. Но поскольку звуки, которые составляют первооснову музыкального искусства,

¹³ Под «нотами» Гвидо имеет в виду буквы латинского алфавита, представляющие собой метки для звуков определенной высоты, «буквоноты» (а не «ноты» в том смысле, который нам привычен).

¹⁴ Ср. аналогичные пассажи в «Послании», где освоение незнакомого распева посредством монохорда расценивается уже как анахронизм.

ars naturam imitata discrevit, primitus videamus. [-93-]

Capitulum II. Quae vel quales sint notae vel quot

Notae autem in monochordo hae sunt: In primis ponitur *Г* graecum a modernis adiunctum. Sequuntur septem alphabeti litterae graves ideoque maioribus litteris insignitae, hoc modo:

A B C D E F G

[-94-] Post has eadem septem litterae acutae repetuntur, sed minoribus litteris describuntur, in quibus tamen inter *a* et *b* aliam *b* ponimus quam rotundam facimus, alteram vero quadravimus, ita:

a b *♭* c d e f g

Addimus his eisdem litteris, sed variis figuris tetrachordum superacutarum, in quo *b* *♭* similiter duplicamus, ita:

aa bb *♭♭* cc dd

Haec a multis superfluae dicuntur, nos autem malimus abundare quam deficere. Fiunt [-95-] itaque simul omnes XXI, hoc modo:

Г А В С D E F G a b *♭* c d e f g aa bb *♭♭* cc dd

мы лучше схватываем на монохорде, давайте первым делом рассмотрим, как искусство — в подражание природе — различает их [именно на этом инструменте].

Глава 2. Сколько существует нот и каковы они

Ноты на монохорде таковы¹⁵. Сначала ставится греческая буква *Г*, добавленная недавно¹⁶. Затем следуют 7 букв алфавита для низких [звуков]¹⁷ и потому обозначенных большими буквами:

Затем те же 7 букв повторяются для высоких [звуков], но описанных малыми буквами. В них, однако, между *a* и *b* ставим иное *b*, которое делаем круглым, другое же [из двух] — квадратным, вот так:

К ним для тетрахорда сверхвысоких [звуков] добавляем те же буквы, но в ином, [двойном] начертании, причем буквы *b* и *♭* тоже удваиваем, вот так:

Эти [сверхвысокие] многие считают избыточными. Мы же предпочитаем излишек недостатку¹⁸. Итак, в целом выходит 21 буква:

¹⁵ Под «нотами» в «Микрологе» Гвидо имеет в виду не только (ходовые в его время) невмы, но и «буквы» (*litterae*), метки для «абсолютных» высот певческого звукоряда — А, В, С и т. д. В позднейшей (постгвидоновой) традиции эти «музыкальные» буквы повсеместно назывались «ключами», или «клависами» (*claves*).

¹⁶ О букве «гамма» см. в трактатах брата Петра (вообще прославленного своим грекофильством) и брата Михаила, написанных ок. 1000 года.

¹⁷ Низшего певческого регистра. Буквально в оригинале — «низкие буквы» (далее см. также «высокие буквы»).

¹⁸ Гвидо перефразирует крылатое латинское выражение *melius est abundare quam deficere* («лучше избыток, чем недостаток»). Ср. в Миср. 11.21 другой афоризм: *Omnis laus in fine canitur*. Ему вообще (не только в «Микрологе») свойственно время от времени вставлять в ученый текст крылатые фразы, поговорки и прочие афоризмы.

Quarum dispositio a doctoribus aut tacita aut nimia obscuritate perplexa, adest etiam pueris breviter ac plenissime explicata. [-96-]

Описанное расположение¹⁹, которое ученые либо обходят молчанием, либо излагают слишком путано, [далее] разъясняется кратко и исчерпывающе, в манере, доступной даже отрокам.

Capitulum III. De dispositione earum in monochordo

G itaque in primis affixa ab ea usque ad finem subiectum chordae spatium per novem partire et in termino primae partae partis *A* litteram pone, in qua omnes antiqui fecere principium. Item ab *A* ad finem [-97-] nona collecta parte eodem modo *B* litteram iunge. Post haec ad *G* revertens ad finem usque metire per III, et in primae partis termino invenies *C*. Eademque divisione per III, sicut cum *G* inventum est *C*, simili modo per ordinem cum *A* invenies *D*, cum *B* invenies *E*, et cum *C* invenies *F*, et cum *D* invenies *G*, et cum *E* *a*, et cum *F* *b* rotundam.

Quae vero sequuntur, similium et earundem omnes per [-98-] ordinem medietate facile colliguntur, utputa a *B* ad finem in medio spatio pone aliam *B*. Similiterque *C* signabit aliam *c*, et *D* signabit aliam *d*, et *E* aliam *e*, et *F* aliam *f*, et *G* aliam *g* et reliquae eodem modo. Posses in infinitum ita progredi sursum vel deorsum, nisi artis praeceptum sua te auctoritate compesceret.

De multiplicibus diversisque monochordi divisionibus unam apposui, ut cum de multis ad unam [-99-] intenderetur, sine

Глава 3. Расположение нот на монохорде

Итак, закрепив вначале букву *G*, раздели всю струну на девять частей и на границе первой девятины положи букву *A* (ее все древние считали основанием [звукоряда])²⁰. Далее, на отрезке струны от *A* и до конца отмерь девятину и прибавь таким же образом букву *B*. Затем вернись к *G* и раздели всю струну на 4 части, и на границе первой четверти найдешь *C*. Тем же делением на 4, которым от *G* было найдено *C*, двигаясь по порядку, найдешь *D* от *A*, *E* от *B*, *F* от *C*, *G* от *D*, *a* от *E*, *b* круглое от *F*.

Все последующие буквы выводятся по порядку и легко от подобных и тех же самых букв, через середину²¹: посредине струны, взятой от *B* до конца, положи иное *B*, точно так же *C* даст иную *c*, *D* даст иную *d*, *E* — иную *e*, *F* — иную *f*, *G* — иную *g* и так далее. Таким методом ты можешь продвигаться вверх и вниз до бесконечности, пока тебя не ограничит авторитетное правило искусства²².

Из многообразных делений монохорда я рассмотрел одно, поскольку нечто, сведенное из многих вариантов к одному,

¹⁹ Расположение всех звукоступеней на монохорде, весь певческий звукоряд.

²⁰ При первом способе деления монохорда звукоступени выводятся (используя разные деления отрезков струны) последовательно и в восходящем порядке (как на схеме в главе 2).

²¹ Путем деления соответствующего отрезка струны пополам.

²² В действительности на данной струне можно «до бесконечности продвигаться» только вверх (то есть извлекать звуки, более высокие, чем *g*). Автор не уточняет, с чем связано ограничение, накладываемое «авторитетным правилом», но можно предположить, что с возможностями человеческого голоса.

scrupulo caperetur. Praesertim cum sit tantae utilitatis, ut et facile intelligatur et intellecta vix obliviscatur.

Alius vero dividendi modus sequitur, qui etsi memoriae minus adiungitur, eo tamen monochordum velociori celeritate componitur, hoc modo: Cum primum a Γ ad finem novem passus id est particulas facis, primus passus terminabit in A , secundus vacat, tertius in D , quartus vacat, quintus in a , sextus in d , septimus in aa , reliqui vacant. [-100-] Item cum ab A ad finem novenis partiris, primus passus terminabit in B , secundus vacat, tertius in E , quartus vacat, quintus in b , sextus in e , septimus in bb , reliqui vacant. Item cum a Γ ad finem quaternis dividis primus passus terminabit in C , secundus in G , tertius in g , quartus finit. $A C$ vero ad finem similiter quattuor passuum primus terminabit in F , secundus in c , tertius in cc , quartus finit. Ab F vero quaternorum passuum primus terminabit in b rotundam, secundus in f .

[-101-] Et de dispositionibus vocum hi duo regularum modi sufficiant, [-102-] quorum superior quidem modus ad memorandum

усваивается без всякого сомнения²³. Это деление тем более полезно, что его легко понять, а единожды поняв, нелегко забыть.

Есть другой способ деления²⁴, который не столь хорошо запоминается, но зато монохорд им размеряется быстрее. Сначала раздели всю струну от Γ на 9 отрезков, или небольших частей²⁵: первый отрезок кончается на A , второй пропускаем, третий — на D , четвертый пропускаем, пятый — на a , шестой — на d , седьмой — на aa , остальные опускаем. Теперь раздели на 9 частей [часть струны] от A до конца: первый отрезок кончается на B , второй пропускаем, третий — на E , четвертый пропускаем, пятый — на b , шестой — на e , седьмой — на bb , остальные опускаем. Далее раздели всю струну от Γ на 4 части: первый отрезок кончается на C , второй — на G , третий — на g , четвертый завершает [струну]²⁶. В разделенной на 4 отрезка [части струны] от C до конца первый отрезок кончается на F , второй — на c , третий — на cc , четвертый завершает [струну]. В разделенной на 4 отрезка [части струны] от F до конца первый отрезок кончается на b круглом, второй на f ²⁷.

О двух правильных способах расположения звуков [на монохорде] сказано достаточно: первый способ — самый легкий

²³ Дидактика Гвидо такова: когда у ученика нет вариантов, нет и сомнений на предмет того, какой из вариантов предпочесть.

²⁴ Первый способ деления монохорда описан раньше у Брата Михаила в «Диалоге о музыке». Второй способ в трактатах до Гвидо мне не встречался. Те же два способа деления монохорда Гвидо приводит в позднейшем труде «Правила в стихах»; подробности см. в комментариях 13 и 27 к моему изданию [10].

²⁵ Словом *passus* (буквально «шаг») Гвидо называет один отрезок равнодольного деления целой струны или ее части, соответствующий тому или иному музыкальному интервалу, так сказать, «интервальному шагу». Деление на 9 дает целотоновый шаг, на 4 — квартный, на 3 — квинтовый, на 2 — октавный.

²⁶ То есть попадает на конец струны.

²⁷ В этом втором способе для звукоряда, который сам автор определил выше (см.), не хватает двух «сверхвысоких нот» — bb и dd .

facillimus, hic vero extat ad faciendum celerrimus. In sequentibus vero omnes divisionum modi in brevi patebunt. [-103-]

Capitulum IV. Quod sex modis sibi invicem voces iungantur

Dispositis itaque vocibus inter vocem et vocem alias maius spatium cernitur, ut inter *G* et *A* et inter *A* et *B*, alias minus, ut inter *B* et *C* et reliqua. Et maius quidem spatium tonus dicitur, minus vero semitonium, *semis* videlicet id est non plenus tonus.

[-104-] Item inter aliquam vocem et tertiam a se tum ditonus est, id est duo toni, ut a *C* ad *E*; tum semiditonus, qui habet tantum tonum et semitonium, ut a *D* in *F* et reliqua. Diatessaron autem est, cum inter duas voces quocumque modo duo sunt toni et unum semitonium, ut ab *A* ad *D* et a *B* in *E* et reliqua. Diapente vero uno tono maior est, cum inter quaslibet voces tres sunt toni et unum semitonium, ut ab *A* [-105-] in *E* et a *C* in *G* et reliqua.

Habes itaque sex vocum consonantias, id est tonum, semitonium, ditonum, semiditonus, diatessaron et diapente. In nullo enim cantu aliis modis vox voci coniungitur, vel intendendo vel remittendo.

для запоминания, второй — самый быстрый для выполнения. Дальше вкратце разъясняются все музыкальные интервалы²⁸, [возникающие из этих] делений.

Глава 4. Шесть интервалов, которыми звуки соединяются друг с другом

После того как звуки [на монохорде подряд] расположены, в одном случае между звуком и [соседним] звуком обнаруживается расстояние побольше, как между *G* и *A* и между *A* и *B*, а в другом случае — поменьше, как между *B* и *C* и т. п. Расстояние побольше называется тоном, а поменьше — полутоном, *semis* и значит «не целый» тон²⁹.

Далее, между данным звуком и третьим образуется то дитон, что значит два тона (как от *C* к *E*), то полудитон, в котором только тон и полутоном (как от *D* к *F* и т. п.)³⁰. Кварта же бывает, когда между двумя звуками тем или иным способом возникают два тона и один полутоном, как от *A* к *D*, от *B* к *E* и т. п. Квинта же на тон больше, когда между некими звуками три тона и один полутоном, как от *A* к *E*, от *C* к *G* и т. п.

Итак, получи шесть благозвучий, или консонансов, а именно тон, полутоном, дитон, полудитон, кварту и квинту³¹. Ни в каком распеве иными способами — в восхождении или в нисхождении —

²⁸ Здесь и в главе 4 Гвидо использует многозначное слово *modus* в значении (мелодического) интервала.

²⁹ Этот аргумент со словом *semis* — в контексте деления целого тона на два неравных полутона — выдвигал еще Боэций (*Mus. I*, 16), а затем неоднократно воспроизводили средневековые теоретики (например, см.: *Mus. ench.* 9).

³⁰ Термины *ditonus* (дитон, в терминологии нашей элементарной теории музыки — большая терция) и *semiditonus* (полудитон, малая терция) — новые для музыкальной теории. *Ditonus* встречается чуть раньше Гвидо, у Брата Михаила, а *semiditonus*, кажется, впервые встречается именно в «Микрологе». Эту новизну наш автор никак не рефлексировал.

³¹ «Консонансами» (*consonantiae*) Гвидо называет допустимые в одноголосном распеве эмелические (приемлемые в мелодии) интервалы. По этой причине в списке нет октавы (она используется только в многоголосии).

Cumque [-106-] tam paucis clausulis tota harmonia formetur, utilissimum³² est altae eas memoriae commendare, et donec plene in canendo sentiantur et cognoscantur, ab exercitio numquam cessare, ut his velut clavibus habitis canendi possis peritiam sagaciter ideoque facilius possidere. [-107-]

Capitulum V. De diapason et cur septem tantum sint notae

Diapason autem est in qua diatessaron et diapente iunguntur; cum enim ab *A* in *D* sit diatessaron, et ab eadem *D* in *a* acutum

звук со звуком не соединяется³³. Из этих столь немногих элементов образуется вся гармония³⁴, поэтому чрезвычайно полезно их как следует запомнить. И пока ты их в пении полностью не прочувствуешь и не поймешь, не прекращай упражнений — когда научишься держать их наготове как ключи, ты сможешь петь точно и без затруднений³⁵.

Глава 5. Октава, и почему нот всего семь

Октава — это интервал, в котором соединяются кварта и квинта: когда, например от *A* до *D* — кварта, то от того же *D* до *a*

³² utilissimum] utilillimum *SvW*. Исправляю по 15 рукописям «Микролога».

³³ Категоричное утверждение автора, однако, оспорено практикой «исключений» (см. о малой сексте в главе 11).

³⁴ *Cumque tam paucis clausulis tota harmonia formetur* — слово *clausula* здесь не имеет отношения к клаузулам (мелодическим каденциям) ладов. Не годится и риторическая клаузула — стандартная ритмоформула для окончания разделов (колонов, периодов) ораторской прозы. Перевожу по смыслу. *Harmonia* — звуковысотная структура музыки, без каких-либо коннотаций многоголосия.

³⁵ Текст от *cumque* до *possidere* почти дословно совпадает с популярным в средние века небольшим текстом «*Ter terni sunt modi*» (GS II; [34, II, 152–153]), составленным для скорейшего усвоения эммелических интервалов:

Ter terni sunt modi, quibus omnis cantilena contextitur:

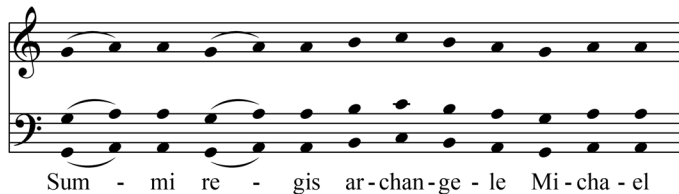
scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente. Ad haec sonus diapason, si quem delectat, eius hunc modum esse agnoscat. Cumque tam paucis clausulis tota harmonia formetur, utilissimum est eas alte memoriae commendare, nec prius ab huiusmodi studiis quiescere, donec vocum intervallis agnitis harmoniae totius facillime queat comprehendere notitiam.

Западные медиевисты практически единогласно (включая *Lexicon musicum Latinum* [28]) приписывают «*Ter terni*» Герману Расслабленному. С учетом года его рождения (1013) и времени написания «Микролога» (не позже 1030), невозможно, чтобы Гвидо ц и т р о в а л Германа. Более того, Фрутольф Бамбергский в своем «Бревиарии» эксплицитно говорит об авторстве Германа только по отношению к стихам (на ту же тему) «*Ter tria iunctorum*», автора же «*Ter terni sunt modi*» он не знает (*cantilena cuiusdam de eisdem consonantiis* [19, 72]). Полагаю, что какой-то расхожий и безымянный текст для запоминания шести интервалов у Гвидо на момент написания «Микролога» уже был (из него и взялись «клаузулы»), а позже (после Гвидо) неизвестный автор расширил количество запоминаемых интервалов с шести до девяти.

Есть трижды три интервала, [т. е. 9], из которых состоит любая мелодия, а именно унисон, полутон, тон, полудитон, дитон, кварта, квинта, полутон с квинтой, тон с квинтой. Впридачу октава — если она тебе нравится, считай и ее [десятым] интервалом. Из этих столь немногих элементов образуется вся гармония, поэтому чрезвычайно полезно их как следует запомнить и не прекращать занятий до тех пор, когда, после освоения звуковых интервалов, придет и понимание — без малейших затруднений — всей гармонии».

sit diapente, ab *A* in alteram *a* diapason existit. [-108-] Cuius vis est eandem litteram in utroque habere latere, ut a *B* in *b*, a *C* in *c*, a *D* in *d* et reliqua. Sicut enim utraque vox eadem littera notatur, ita per omnia eiusdem qualitatis perfectissimaque similitudinis utraque habetur et creditur. Nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ut semper primum et octavum eundem dicamus, ita primas et octavas semper voces easdem figuramus et dicimus, quia naturali eas concordia consonare [-109-] sentimus, ut *D* et *d*. Utraque enim tono et semitono et duobus tonis remittitur, et item tono et semitono et duobus tonis intenditur.

Unde et in canendo duo aut tres aut plures cantores, prout possibile fuerit, si per hanc speciem differentibus vocibus eandem quamlibet antiphonam incipiant et decantent, miraberis te easdem voces diversis locis, sed minime diversas habere, eundemque cantum gravem et acutum et superacutum tamen unice resonare, hoc modo:



высокого — квинта, а от *A* до второго *a* — октава. Она обнаруживает себя в той же букве, в обе стороны — от *B* до *b*, от *C* до *c*, от *D* до *d* и т. д. Как оба звука обозначаются одной и той же буквой, так же оба обладают полностью тем же качеством и совершеннейшим подобием³⁶. Когда кончаются семь дней, мы их повторяем, всегда называя восьмой день как первый. Точно так же мы всегда изображаем и называем восьмой и первый звуки одинаково, потому что чувствуем, что они согласуются, подчиняясь естественной гармонии, как *D* и *d*: оба звука в нисхождении имеют тон, полутон и два тона, а в восхождении — тон и полутон³⁷.

Поэтому если в пении двое, трое или больше певчих по возможности разными голосами³⁸ запоют в октаву какой-нибудь антифон, ты удивишься, что одни и те же звуки, хотя и разновысотные, ничем не отличаются, но содержат одну и ту же мелодию в низкой, высокой и сверхвысокой областях, вот так:

³⁶ «Качество» (*qualitas*) здесь и далее — не оценочная (как может показаться), а композиционно-техническая категория. Качество ступени определяется ее интервальным контекстом в установленном — в случае «Микролога» миксодиатоническом — звукоряде. Истоки новой теории — в интервальных (модальных) функциях греческой Полной системы (ключевое понятие — *δύναμις*), но прямого прототипа для *qualitas* в античной гармонике не просматривается. Таким прототипом для Гвидо, полагаю, было учение в *Mus. ench.* (см. *qualitas* в главах 1, 6, 12, 19), а также, возможно, в «Диалоге» Брата Михаила [2, 12–13].

³⁷ Функциональное тождество звуков октавы обеспечивает интервальный контекст (порядок и количество тонов и полутонов вверх и вниз от данного).

³⁸ «Разными» здесь — голосами разного регистра.

[-111-] Item si eandem antiphonam partim gravibus partim acutis sonis cantaveris aut quantumlibet per hanc speciem variaveris, eadem vocum unitas [-112-] apparebit. Unde verissime poeta dixit: *Septem discrimina vocum*, quia etsi plures fiant, non est aliarum adiectio sed earundem renovatio et repetitio. Hac nos de causa omnes sonos secundum Boetium et antiquos musicos septem litteris figuravimus,

cum moderni quidam nimis [-113-] incaute quattuor tantum signa posuerint, quintum⁴² videlicet sonum eodem ubique caractere figurantes, cum indubitanter verum sit quod quidam soni a suis quintis omnino discordent nullusque sonus cum suo quinto perfecte concordet. Nulla enim vox cum altera praeter octavam perfecte concordat. [-114-]

Также если один и тот же антифон ты споешь отчасти внизу, отчасти сверху, или где-то поменяешь октаву, общность звуков сохранится. Истинно говорит поэт: *Есть семь различий звуков*³⁹, ибо даже когда звуков больше, это не добавление иных⁴⁰, а возобновление и повторение тех же самых. По этой причине мы изображаем все звуки семью буквами согласно Боэцию и древним музыкантам⁴¹.

Некоторые нынешние музыканты весьма опрометчиво ставят только четыре знака, а пятый звук везде изображают тем же символом, хотя несомненно, что некоторые звуки со звуками, отстоящими от них на пять [ступеней], совсем расогласованы и ни один звук со своим пятым не согласуется полностью⁴³. Ибо ни один звук с другим, кроме как в октаву, не согласуется полностью.

³⁹ Вергилий. Энеида VI.646. Интересно, что в знаменитой цитате из Вергилия используется слово *vox*, но в дальнейшем рассуждении автора используется другое слово — *sonus*, совершенно в том же смысле (звук определенной высоты). В русском переводе это различие, увы, нивелировано. О тех же семи неповторяющихся звуках (без упоминания источника) Гвидо пишет в «Стихотворных правилах»:

Semitonia et toni quia dissimiliter
Septem sonis coaptantur, septem sunt discrimina,
Ut nullius vocis sonus idem sit in altera.

Перевод на русский язык см. в моем издании [10, 21].

⁴⁰ Звуков иной высоты (не октав).

⁴¹ Введение в обиход октавной буквенной нотации Гвидо приписывал Боэцию (см. также в «Послании» [9, 46]). В действительности она была разработана не позже конца X века, то есть, незадолго до Гвидо. Ныне ее приписывают Одо Аретинскому (его тонарий в такой нотации не сохранился), достоверно же она описана в трактатах Брата Михаила и Брата Петра (оба датированы около 1000 года). Подробнее см. в моей статье «Двое неизвестных и великий Гвидо» [7].

⁴² *quintum] quintum et quintum SvW.*

⁴³ Имеются в виду четыре символа дасийной нотации в *Mus. ench.*, охватывающие тетраорд TST. К этому тетраорду сверху и снизу дизъюнктно (через разделительный целый тон) присоединяются другие тетраорды такой же структуры, так что между I и V, II и VI, III и VII ступенями и т. д. образуются квинты. Недостаток структуры дасийного звукоряда в том, что ради чистых квинт органа приходится отклоняться от чистой «белоклавишной» диатоники, иначе между некоторыми сопоставляемыми «через пять» ступенями возникнет тритон. Гвидо, вообще не одобрявший хроматическое расширение базового диатонического звукоряда, сохранил свое негативное отношение к дасийной нотации вплоть до «Послания».

Capitulum VI. Item de divisionibus et interpretatione earum

Ut autem de divisione monochordi in paucis multa perstringam, semper diapason duobus ad finem passibus currit, diapente tribus, diatessaron quattuor, tonus vero novem, quae quanto passibus numerosiores tanto spatio breviores. Alias vero divisiones praeter has quattuor invenire non poteris.

[-115-] Diapason autem interpretatur *de omnibus*, sive quod omnes habeat voces, sive quia antiquitus citharae octo per eam fiebant chordis. In hac specie gravior vox duo habet spatia, acuta unum, ut *A* et *a*. Diapente dicitur *de quinque*; sunt enim in eius spatio voces quinque, ut *a* *D* in *a*. Sed gravis eius vox tria habet spatia, acuta duo. Diatessaron sonat *de quattuor*, nam et quattuor habet voces, et gravior eius vox quattuor habet spatia, acuta vero tria, ut *a* *D* in *G*. [-116-] Has tres species symphonias, id est suaves vocum copulationes memineris esse vocatas, quia in diapason diversae voces unum sonant. Diapente vero et diatessaron diaphoniae id est organi iura possident, et voces utcumque similes reddunt. *Tonus* autem ab *intonando*, id est sonando, nomen accepit qui maiori voci novem, minori vero octo

Глава 6. Способы деления [монохорда] и их разъяснение

Подытожим вкратце многие [сделанные выше] наблюдения о делении монохорда: октава всегда образуется при двух отрезках целой струны, квинта — при трех, кварта — при четырех, тон же — при девяти. Чем больше отрезков, тем уже промежутки. Других делений кроме названных четырех ты не найдешь.

Diapason (октава) происходит [от слов] *из всех*, потому что охватывает все звуки или потому что в древности октаву охватывали восемь струн кифары⁴⁴. У этого интервала нижний звук содержит два отрезка, а верхний один, как *A* и *a*. *Diapente* (квинта) называется [от слов] *из пяти*, ведь в ее промежутке пять звуков, как от *D* до *a*. *Diatessaron* (кварта) значит *из четырех*, она содержит четыре звука. Ее нижний звук содержит четыре отрезка, а верхний — три, как от *D* до *G*. Запомни, эти три интервала называются симфониями, то есть приятными сочетаниями звуков⁴⁵, потому что в октаве разные звуки звучат как один. Квинта и октава по праву используются в диафонии, то есть в органуме⁴⁶, и производят [там] более или менее подобные звуки. Тон же ведет свое имя от *intonando*, то есть *от звучания*⁴⁷. Большему звуку [тона]

⁴⁴ Крайние струны 8-струнной кифары издавали октаву. Брат Михаил дает такую же «аргументацию» этого интервала [2, 31]. Их общим источником, возможно, послужил Кассиодор: *unde et nomen accepit sive diocto sive diapason, quia apud veteres citharae ex octo chordis constabant* («отсюда [интервал] и получил имя *diocto* или *diapason*, потому что у древних кифары содержали восемь струн»).

⁴⁵ Словом *symphonia* в узком смысле Гвидо называет вертикальные, т. е. пригодные для многоголосия, консонансы — в отличие от слова *consonantia*, которое зарезервировано для горизонтальных интервалов. Ничего подобного у Боэция не было (см., например, *symphonia* в Voet. Mus. I, 15 и I, 16). Специфическим употреблением термина *symphonia* Гвидо обязан Mus. ench. 10. «Симфония» в «Микрологе» употребляется и в другом смысле, см. главы 17, 18, 19.

⁴⁶ Первое вхождение (без объяснений) терминов *diaphonia* и *organum*. См. подробнее главы 18 и 19.

⁴⁷ Эта этимология неверна. Очевидно, что лат. *tonus* — это морфологическая передача греч. *tónos*. Источник ложной этимологии (размноженной в трактатах последователей Гвидо) проследить не удалось.

passus constituit. Semitonium autem et ditonus et semiditonus, etsi voces ad canendum coniungunt, divisionem tamen nullam recipiunt. [-117-]

Capitulum VII. De affinitate vocum per quattuor modos

Cum autem septem sint voces, quia aliae ut diximus, sunt eadem, septenas sufficit explicare, quae diversorum modorum et diversarum sunt qualitatum. Primus modus vocum est, cum vox tono deponitur et [-118-] tono et semitonio duobusque tonis intenditur, ut *A* et *D*. Secundus modus est, cum vox duobus tonis remissa semitonio et duobus tonis intenditur, ut *B* et *E*. Tertius est qui semitonio et duobus tonis descendit, duobus vero tonis ascendit, ut *C* et *F*. Quartus vero deponitur tono, surgit autem per duos tonos et semitonium, ut *G*.

Et nota quod se per ordinem sequuntur, ut primus in *A*, secundus [-119-] in *B*, tertius in *C*. Itemque primus in *D*, secundus in *E*, tertius in *F*, quartus in *G*. Itemque nota

соответствуют девять отрезков, меньшему — восемь⁴⁸. Полутон, дитон и полудитон, хотя и объединяют звуки в пении, никакого деления [монохорда] не приемлют⁴⁹.

Глава 7. Родство звуков, проявляющееся в четырех видах [их сочетаний]

Поскольку дано семь звуков (другие, как мы сказали, суть те же самые), достаточно объяснить только эти семь, отличающиеся разными видами [сочетания] и разными качествами. Первый вид сочетания звуков бывает, когда ниже данного звука тон, а выше тон, полутон и два тона, как *A* и *D*⁵⁰. Второй вид бывает, когда ниже звука два тона, а выше — полутон и два тона, как *B* и *E*. Третий — когда ниже звука полутон и два тона, а выше — два тона, как *C* и *F*. Четвертый — когда ниже звука тон, а выше — два тона и полутон, как *G*⁵¹.

И заметь, что виды следуют по порядку: первый от *A*, второй от *B*, третий от *C*, и опять первый от *D*, второй от *E*, третий от *F*, четвертый от *G*. И еще заметь,

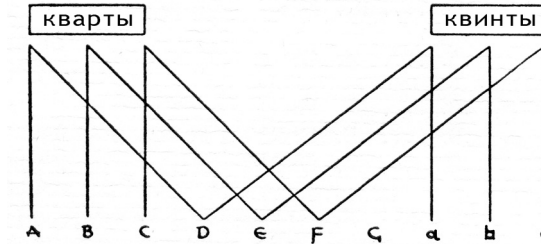
⁴⁸ «Большой звук» (*maior vox*) — звук, который издает большая часть струны, «меньший звук» (*minor vox*) — меньшая.

⁴⁹ Это заявление звучит неожиданно после того, как сам автор показал (в главе 3), что на монохорде можно практически извлечь все звуки певческого звукоряда. Например, точка деления струны для звука *B* (который образует дитон с *G*) легко устанавливается двумя последовательными «целотоновыми» делениями — сначала струны целиком, а затем отрезка, полученного при первом шаге. Что касается теоретического расчета описываемых «консонансов», все это есть в «Музыке» Боэция (например, расчет лиммы — *Voet. Mus. II, 28–29*).

⁵⁰ Под *modus vocum* (буквально «мера звуков», я передаю как «вид сочетания звуков») Гвидо понимает типичную последовательность тонов и полутонов, интервальный паттерн. Такой паттерн образует фундамент «родства» (*affinitas*), или «подобия» (*similitudo*) тех или иных ступеней звукоряда. Три первых вида сводятся к местоположению звукоступеней в гексахордах *G–e* и *c–a* (т. е. ТПТТ), четвертый вид — в пентахорде *f–c*¹ (ТТТП). Можно рассматривать Гвидоновы исследования *modi vocum* как предварительную стадию теории сольмизационных гексахордов, изложенной в «Послании».

⁵¹ Четвертый вид, охватывающий высоты *F–G–a–b–c*, не имеет пары, поскольку при «родственной» транспозиции на кварту вниз (квинту вверх) образуется *fis* (*C–D–E–Fis–G*), не входящий в структуру звуковысотной системы.

has vocum affinitates per diatessaron et diapente constructas: A enim ad D, et B ad E, et C ad F a gravibus diatessaron, ab acutis vero diapente coniungitur hoc modo:



что родственные звуки сочетаются в кварту и квинту: между A и D, B и E, C и F в низких образуется кварта, а в высоких — квинта, следующим образом:

[-122-] **Capitulum VIII. De aliis affinitatibus et b et b**

Si quae aliae sunt affinitates, eas quoque similiter diatessaron et diapente fecerunt. Nam cum diapason in se diatessaron et diapente habeat et easdem litteras latere utroque contineat, semper in medio eius [-123-] spatio aliqua est littera, quae ad utrumque diapason latus ita convenit, ut cui litterae a gravibus diatessaron reddit, eidem in acutis per diapente conveniat, ut in superiori figura notatur. Et cui a gravibus diapente contulit, eidem a superioribus diatessaron dabit, ut AEA;

a enim et E in depositione concordant, quae in utraque duobus tonis semitonioque conficitur. Itemque G cum ad C et D per easdem species resonet, unius depositionem, alterius elevationem sumpsit. Nam C et G duobus [-124-] pariter tonis et semitonio surgunt, et D et G tono et semitonio pariter inflectuntur.

b vero rotundum, quod minus est regulare, quod adiunctum vel molle dicunt, cum F habet concordiam. Et ideo additum est,

Глава 8. Другие виды родства. Звуки b и b

Если встретятся какие-то другие виды родства, они также производятся с помощью кварты и квинты⁵². Поскольку октава включает в себя кварту и квинту, и с обеих сторон обозначается одной и той же буквой, она всегда имеет в середине другую букву, которая соотносится с обеими сторонами октавы так, что буква, которая внизу дает кварту, — та же, что дает сверху квинту, как показано на рисунке выше. А та буква, которая внизу показывает квинту, — та же, что сверху дает кварту, как, например, A–E–a.

Звуки a и E в нисхождении совпадают, потому что у обоих выходят два тона и полутон. Звук G производит те же виды, что C и D, [но] один при нисхождении, другой при восхождении: выше C и G расположены два тона и полутон, а ниже D и G — тон и полутон.

Круглое b, которое существует не совсем по правилу (его также называют добавленным или мягким), согласуется с F.

⁵² Ступени в звукоряде, удаленные друг от друга на кварту или квинту, дают одинаковый интервальный контекст (измеряемый в тонах и полутонах) либо при движении вверх, либо при движении вниз.

quia *F* cum quarta a se b tritono differente nequibat habere concordiam. Utramque autem b b in eadem neuma non iungas.

In eodem vero cantu maxime *b* molli utimur, in quo *F* et *f*⁵⁴ amplius [-125-] continuatur gravis vel acuta, ubi et quandam confusionem et transformationem videtur facere, ut *G* sonet protum, *a* deuterum, cum ipsa *b* sonet tritum. Unde eius a multis nec mentio facta est, altera vero b in commune placuit. Quod si ipsam *b* mollem vis omnino non habere, neumas in quibus ipsa est, ita tempera, ut pro *FGa* et ipsa *b* habeas *Gabc*; aut si talis est neuma, quae post *DEF* in elevatione [-126-] vult duos tonos et semitonium, quod ipsa *b* facit, aut post *DEF* in depositione vult duos tonos, pro *DEF* assume *abc* quae eiusdem sunt modi et praedictas depositiones et elevationes regulariter habent. Huiusmodi enim elevationes et depositiones inter *DEF* et *abc* clare discernens confusionem maxime contrariam tollit.

De similitudine vocum pauca perstrinximus, quia quantum in diversis rebus similitudo conquiritur, tantum ipsa diversitas,

Оно добавлено [в звукоряд] потому что *F* с *b*, находящимся на четвертой [ступени вверх] на расстоянии тритона, не может звучать согласно. Обе ступени — *b* и *b* — в одной невме не соединяй!⁵³

Больше всего мы пользуемся *b* мягким в мелодии, где часто встречается ход от *F* низкого и *f* высокого, создающий некую путаницу и искажение⁵⁵ таким образом, что от *G* звучит прот, от *a* девтер, а от *b* трит⁵⁶. Вот почему многие о нем умалчивают, притом что второе б угодно всем. Если хочешь совсем исключить *b* мягкое, меняй невмы, которые его содержат, например, так: вместо *F-G-a-b* бери *G-a-b-c*. Или если встретишься невма *D-E-F*, а затем идет восхождение на два тона и полутон (дающее *b*) или после *D-E-F* — нисхождение на два тона⁵⁷, вместо *D-E-F* возьми *a-b-c*, которая относится к тому же виду [сочетания звуков] и правильно воспроизводит все нисхождения и восхождения. Кто ясно распознаёт [подобие] в восхождениях и нисхождениях фраз типа *D-E-F* и *a-b-c*, тот полностью избежит вредной путаницы.

Мы бегло коснулись подобия звуков, ибо чем больше в противоречивых вещах отыскивается подобия, тем меньше

⁵³ Первое вхождение термина *neuma*, под которым здесь и далее понимается не знак нотации (в таком значении термин в «Микрологе» употребляется очень редко, как в главе 18), а структурная единица мелодии — небольшая мелодическая фраза. Учение о строении невм Гвидо подробно развивает в главе 16.

⁵⁴ F et f] F f *SvW*. Исправляю по *varia lectio* в 4 рукописях «Микролога», приведенном в критическом аппарате.

⁵⁵ Термином *transformatio* Гвидо описывает любое искажение интервального рельефа, в том числе диатоническую или хроматическую (только на кварту вверх) транспозицию.

⁵⁶ Неожиданно, без всяких вводных фраз и дефиниций вводятся термины ладовой теории — прот, девтер, трит. Объясняются они (с добавлением теттарда) только в главах 12 и 13. Мало того, здесь они используются как ярлыки типовых интервальных паттернов (*modi vocum*): «от *G* звучит прот» означает ссылку на паттерн звукоступени *D* (ТПТ вниз, ТПТ вверх), «от *a* звучит девтер» — ссылка на паттерн *E* (ТПП вниз, ПТТ вверх), от «*b* звучит трит» — ссылка на паттерн *F* (ПТТ вниз, ТТТ вверх). В таком же смысле термины «прот», «девтер», «трит» и «теттард» широко используются в учении о диафонии в главах 18 и 19.

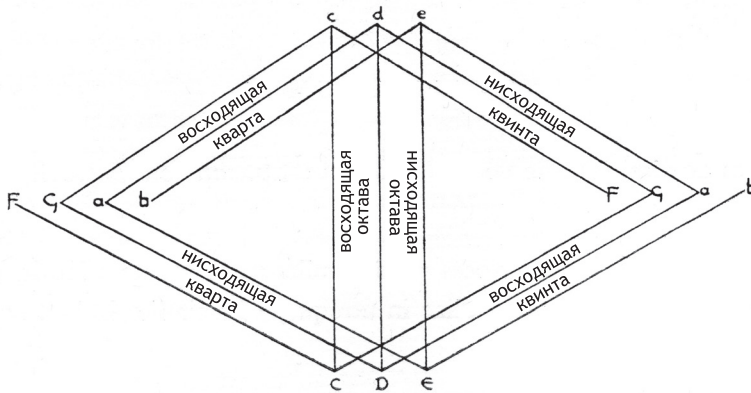
⁵⁷ Вероятно, имеется в виду фраза (в нашей нотации) *f-e-d-c-B* (си бемоль).

per quam [-127-] mens confusa diutius poterat laborare, minuitur; semper enim adunata divisio facilius capiuntur.

Omnes itaque modi distinctionesque modorum his tribus aptantur vocibus. Distinctiones autem dico eas, quae a plerisque differentiae vocantur. Differentia autem idcirco dicitur, eoquod discernat seu [-128-] separet plagas ab autentis, caeterum abusive dicitur. Ergo omnes aliae voces cum his aliquam habent concordiam, seu in depositione seu in elevatione, nullae vero in utroque se exhibent similes cum aliis, nisi in diapason. Sed horum similitudinem omnium in hac figura quam subiecimus, quisquis requisierit, reperire poterit. [-129-]

самого противоречия, увеличивающего напряжение смущенного ума. В самом деле, единое целое всегда воспринимается легче, чем отдельные [его] части.

Все виды [сочетания звуков] и отличия видов сводятся к трем звукам — [C, D, E]⁵⁸. Отличием я называю то, что многие называют дифференцией. Дифференция же называется так, потому что отличает или отделяет плагальные лады от автентических, иные [значения] излишни⁵⁹. Итак, все прочие звуки согласуются с этими [тремя] либо в нисхождении, либо в восхождении, но только в октаве одни подобны другим в обоих направлениях. Изучающий всякого рода подобие может найти его на схеме ниже:



⁵⁸ Как показывает нижеследующая схема, с помощью кварт и квинт, построенных вниз и вверх от C, D, E, можно образовать остальные (G, A, H) ступени звукоряда. Заметим, что эта схема описывает лишь «чистую» диатонику, b круглого (которое существовало в певческой практике и только что отрефлектировано самим автором) на ней нет.

⁵⁹ Термин *differentia* общеизвестен в значении формульного окончания псалмового тона. Дифференции-формулы как минимум с IX века использовались для плавной стыковки псалма и антифона, и именно в этом качестве неоднократно описывались теоретиками. *Differentia* подается как синоним *distinctio* — также очень известного термина, который у Гвидо и многих других ученых используется в значении отдела текстомзыкальной формы (см.: *Micrologus*, 11, 15 et passim), но в данном контексте оно не подходит. Авторы *Lexicon musicum Latinum* полагают, что *distinctio* здесь означает конечный или начальный тон фразы, трактуемый как индикатор автентического или плагального лада [28, Sp. 1057]. Чтобы отличить ходовое значение от мало употребительного, в первом случае передаю *distinctio* словом «отдел» (или «дистинкция»), во втором — словом «отличие» (т. е. отличительный тон).

[-130-] *Capitulum IX. Item de similitudine vocum, quarum diapason sola perfecta est*

Supradictae autem voces prout similes sunt, utpote aliae in depositione, aliae in elevatione, aliae in utroque, ita similes faciunt neumas [-131-] adeo ut unius tibi cognitio alteram pandat. In quibus vero nulla similitudo monstrata est vel quae diversorum modorum sunt, altera alterius neumam cantumque non recipit; quod si compellas recipere, transformabit.

Utpote si quis vellet antiphonam cuius principium esset in *D*, in *E* vel in *F*, quae sunt alterius modi voces, incipere, mox auditu perciperet quanta diversitatis transformatio fieret. In *D* vero et *a* quae unius sunt modi, saepissime possumus eundem cantum incipere vel finire. [-132-] Saepissime autem dixi et non semper, quia similitudo nisi in diapason perfecta non est.

Ubi enim diversa est tonorum semitoniorumque positio, fiat necesse est et neumarum. In praedictis namque vocibus et quae unius modi dicuntur, dissimiles inveniuntur; *D* enim deponitur tono, *a* vero ditono; sic et in reliquis. [-133-]

Capitulum X. Item de modis et falsi meli agnitione et correctione

Hi sunt quattuor modi vel tropi, quos abusive tonos nominant, qui sic sunt ab invicem naturali diversitate disiuncti,

Глава 9. Подобие звуков, в [сочетании] которых совершенна лишь октава

Вышеназванные звуки, поскольку одни подобны в восхождении, другие в нисхождении, третьи в обоих направлениях, производят подобные невмы — настолько, что познание одной открывает тебе другую. В тех же, где нет подобия, или тех, которые относятся к разным видам [сочетаний звуков], первая невма не приемлет вторую и мелодию [в целом]. Если возьмешь такую невму насильно, произойдет искажение.

Например, если захочешь антифон с начальным тоном *D* начать в *E* или *F*, которые относятся к другому виду сочетания звуков, то вскоре на слух поймешь, сколь значительны искажения⁶⁰. Но на *D* и на *a*, которые относятся к одному виду [сочетаний звуков], начать и окончить распев чаще всего можно. Я сказал «чаще всего», но не «всегда», потому что совершенное подобие [звуков] возможно только в октаве.

Где есть различие в расположении тонов и полутонов, там с необходимостью возникает и различие невм. В названных звуках, в том числе тех, которые относятся к одному виду, встречаются неподобные [интервалы]: так, у звука *D* при движении вниз есть [только один] тон, а у звука *a* — два тона, и т. д.

Глава 10. Лады. Опознание и исправление фальшивой мелодии

Существуют четыре лада, или тропа, которые избыточно называют тонами⁶¹. Вследствие естественного различия между

⁶⁰ При диатонической транспозиции в рельефе мелодии на месте полутонов окажутся тоны и наоборот, кварты и квинты поменяются на тритоны и т. п.

⁶¹ Без всякой оговорки термин *modus*, который только что использовался в значении вида звукосочетаний (*modus vocum*), отсюда и дальше используется также в значении (монодического церковного) лада. Синонимом *modus* (лада) объявляется *tropus* (троп). «Тропу» на страницах «Микролога» Гвидо явно отдает предпочтение перед «тоном» (см., например, главу 14) — термином, который прямо объявляется избыточным. «Избыток» в том, что слово *tonus* уже закреплено за интервалом целого тона. Интересно, что в более поздних трактатах — «Стихотворных

ut alter alteri in sua sede locum non tribuat, alterque alterius neumam aut transformet aut numquam recipiat.

[-134-] Dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subrepat, cum aut de bene dimensis vocibus parum quid demunt gravantes, vel adiiciunt intendentes, quod pravae voces hominum faciunt. Aut cum ad praedictam rationem plus iusto intendentes vel remittentes, neumam cuiuslibet modi aut in alium modum pervertimus, aut in loco qui vocem non recipit, inchoamus.

[-137-] Quod ut exemplo pateat, in comunione *Diffusa est gratia*, multi propterea, quod erat incipiendum in *F* uno tono deponunt cum ante *F* tonus non sit.

ними⁶² один лад не пускает на свое место другой лад, и [при попытке высотного перемещения] один либо искажает невму другого, либо вовсе ее не приемлет⁶³.

Неблагозвучие же вкрадывается в пение через фальшь, когда люди неверным голосом из соразмерности звуков немножко изымают при нисхождении или прибавляют при восхождении. Когда по указанной причине мы больше, чем положено, повышаем или понижаем, мы либо превращаем невму одного лада в невму другого лада, либо берем звук в неприемлемом месте⁶⁴.

Например, в коммунио *Diffusa est gratia*, [фразу] *propterea* многие, вместо того чтобы, как положено, начать с *F*, начинают тоном ниже, хотя перед *F* тона нет⁶⁵.

правилах» и «Послании» — наряду с термином «лад» (*modus*) Гвидо широко пользуется словом «тон» (например, он пишет *tonus primus*, *tonus secundus*, прямо как в солемских певческих книгах XIX–XX веков), а «троп» в них не встречается вовсе.

⁶² «Естественным различием» (*naturalis diversitas*) Гвидо называет уникальное расположение каждого из ладовых звукорядов (точнее, расположение в них тонов и полутонов) в полном певческом звукоряде.

⁶³ Термин *neuma* здесь употребляется в значении целостной мелодии. При диатонической транспозиции фрагмента мелодии («отдел» или «невма» в другом значении) интервалика может быть точно соблюдена (о чем автор писал, например, в главе 8), но если мелодия транспонируется целиком, сохранить интервалику оригинала невозможно. «Неприемлемым» следствием такой транспозиции, возможно, считается тритон.

⁶⁴ В этом месте 8 средневековых рукописей «Микролога» содержат текст о диесе, который консенсус ученых оценивает как позднейшую интерполяцию. Независимо от того, насколько аутентичен этот текст, он — хотя бы из-за редкости «микроинтервальной» темы как таковой — несомненно заслуживает внимания. Подробнее см. в Приложении.

⁶⁵ Транскрипция коммунио «*Diffusa est gratia*», по *Graduale triplex* [21, 423]:

Dif - fu - sa est gra - - - ti - a in la - - - bi - is tu - - - - is:
 prop - te - - - - a be - ne - di - xit te De - - - - - us
 in ae - - - - - ter - - - - - num.

Sicque fit ut finis communionis eiusdem ibidem veniat ubi nulla vox est. Cantoris itaque peritiae esse debet quo loco vel modo [-138-] quamlibet neumam incipiat, ut ei vel si motione opus est, affines voces inquirat.

Hos autem modos vel tropos graece nominamus protum, deuterum, tritum, tetrardum. [-139-]

Capitulum XI. Quae vox et quare in cantu obtineat principatum

Cum autem quilibet cantus omnibus vocibus et modis fiat, vox tamen quae cantum terminat, obtinet principatum; ea enim et diutius et morosius sonat. Et praemissae voces, quod tantum exercitatis patet, [-140-] ita ad eam aptantur, ut mirum in modum quandam ab ea coloris faciem ducere videantur. Per supradictas nempe sex consonantias voci quae neumam terminat reliquae voces concordare debent. Voci vero quae cantum terminat, principium eius cunctarumque distinctionum fines vel etiam principia opus est adhaerere.

Excipitur quod cum cantus in *E* terminat, saepe [-141-] in *c* quae ab ea diapente et semitono distat principium facit, ut antiphona

Отсюда и окончание этого коммунио у них случается в звуке [*Es*], которого не существует⁶⁶. Итак, опытному певчему решать, в каком месте и в каком ладу начинать ту или иную невму: если ее необходимо сдвинуть [по высоте], он должен отыскать родственные звуки⁶⁷.

Названные лады, или тропы, мы по-гречески называем так: прот, девтер, трит, тетрад.

Глава 11. Какой звук в мелодии главный и почему

Хотя любой распев составляется из всех [приемлемых] звуков и интервалов, главный звук тот, которым распев заканчивается; он и тянется дольше всех. А предыдущие звуки (что очевидно только искусным музыкантам) прилаживаются к нему так, что удивительным образом как бы окрашиваются им. Прочие звуки должны согласовываться со звуком, который заканчивает невму⁶⁸, с помощью названных шести консонансов⁶⁹. Начало распева, а также начала и окончания всех его отделов должны быть тесно связаны со звуком, который заканчивает распев.

Исключение — когда распев оканчивается на звуке *E*, он часто начинается на [верхней] квинте с полутоном⁷⁰ — *c*, как в антифоне [*Tertia dies est*]:⁷¹

⁶⁶ Т. е. в оставшейся части антифона (VI тона) «съезжают» на тон ниже, и в результате «фальшиво» заканчивают не на финалисе *F*, а на *Es*.

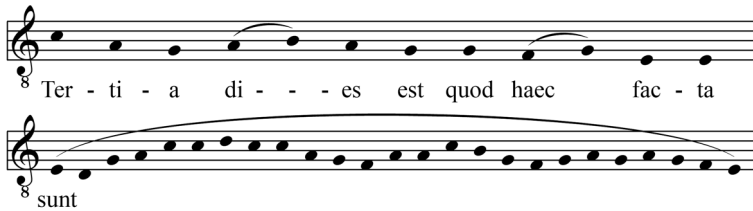
⁶⁷ Т. е. транспонировать так, чтобы в транспонированной невме сохранить все интервальные отношения оригинальной невмы и при этом не выйти за пределы диатоники.

⁶⁸ Здесь невма = мелодия, охватывающая распев целиком.

⁶⁹ См. главу 4.

⁷⁰ Малая секста не входит в число «консонансов» и описывается как интервал, составленный из «консонанса» квинты и «консонанса» полутона.

⁷¹ Антифон «*Tertia dies est*» выполнял функцию настройки на III тон (мелодия-модель, или «невма» в одном из значений).



[-144-] Praeterea cum aliquem cantare audimus, primam eius vocem cuius modi sit, ignoramus, quia utrum toni, semitonia reliquaeve species sequantur, nescimus. Finito vero cantu ultimae vocis modum ex praeteritis aperte cognoscimus. Incepto enim cantu, quid sequatur, ignoras; finito vero quid praecesserit, vides. Itaque finalis vox est quam melius intuemur. Deinde si eidem cantui versum aut psalmum aut aliquid velis [-145-] subiungere, ad finalem vocem permaxime opus est coaptare, non ad primae vel aliarum adeo inspectionem redire. Additur quoque et illud quod accurati cantus in finalem vocem maxime distinctiones mittunt.

Кроме того, когда мы слышим, что кто-то запел, мы не имеем понятия, в каком ладу относится первый звук, потому что не знаем, последуют ли тоны, полутоны или еще какие интервалы. Когда же распев закончился, из предыдущих [звучков] мы ясно сознаем, какому ладу принадлежит последний звук⁷². Когда распев начинается, ты понятия не имеешь, что последует. Когда он закончился, ты обозреваешь предшествующее. Итак, именно на конечный звук мы больше всего обращаем внимание. Отсюда, если хочешь к распеву присоединить верс или псалом, или что-то еще⁷³, нужно обязательно согласовать [их] с конечным звуком [распева], а не возвращаться к первому или другим звукам⁷⁴. Добавим еще, что в тщательно сочиненных распевах отделы завершаются как правило на конечном звуке⁷⁵.

⁷² NB! И в первом (про принципий) и во втором (про финалис) случаях мысль сформулирована именно так: к какому ладу принадлежит «звук» (*vox*), а не весь «распев» (*cantus*). Таким образом, Гвидо оценивает функциональное значение того или иного звука в зависимости от лада, иными словами, устанавливает фокус на модальной функции звукоступени.

⁷³ Непонятно, что именно имеет в виду автор под «что-то еще» (*aliquid*; ср. аналогичную формулировку в следующей главе). А. Рускони предполагает, что это могут быть тропы [23, 72, fn. 74].

⁷⁴ Окончание верса (свободного распева — как правило, на текст псалмового стиха — в антифонных и респонсорных формах) и псалма (на основе речитационной модели, так называемого псалмового тона) должно быть на том же звуке, что и конечный звук основного распева (антифона, респонсория). Хотя теоретически требование такого рода встречается в средневековой теории музыки неоднократно (см., например, в «Прологе» Одо Аретинского [3, 30]), на практике и в учебных пособиях о псалмодии (например, в «Commemoratio brevis») распев псалмового тона далеко не всегда заканчивался на финалисе церковного тона.

⁷⁵ «Отделы» (*distinctiones*), то есть большие мелодические фразы, «тщательно сочиненного» распева заканчиваются на тоне финалиса. Идею высотной синхронизации конечных звуков всех отделов с финалисом Гвидо еще раз проговаривает в главе 15. В ближайшем окружении Гвидо схожую «прототональную» рекомендацию (со ссылкой на неких «учителей») дает Брат Михаил [2, 33].

Nec mirum regulas musicam a finali voce sumere, cum et in grammaticae partibus pene ubique vim sensus in ultimis litteris vel syllabis per casus, numeros, personas, tempora discernimus. Igitur quia et omnis laus in fine canitur, iure dicamus quia omnis cantus ei sit modo subiectus et ab eo modo regulam sumat, quem ultimum sonat.

[-146-] A finali itaque voce ad quintam in quolibet cantu iusta est depositio, et usque ad octavas elevatio, licet contra hanc regulam saepe fiat cum ad nonam decimamve progrediamur. Unde et finales voces statuerunt *DEFG* quod his primum praedictam elevationem vel depositionem monochordi positio commodarit; habent enim deorsum unum tetrachordum gravium, sursum vero duo acutarum. [-147-]

Capitulum XII. De divisione quattuor modorum in octo

Interea cum cantus unius modi, utpote proti, ad comparationem finis tum sint graves et plani, tum acuti et alti, versus et psalmi et siquid ut diximus, fini aptandum erat uno eodemque modo prolatum, diversis [-148-] aptari non poterat. Quod enim subiungebatur si erat grave, cum acutis non conveniebat; si erat acutum a gravibus discordabat. Consilium itaque fuit ut quisque modus partiretur in duos, id est acutum et gravem, distributisque regulis acuta acutis et gravia convenirent

Неудивительно, что музыка устанавливает свои правила в зависимости от конечного звука [мелодии], как и в грамматических частях речи почти всюду — через падежи, числа, лица, времена — мы понимаем истинный смысл по последним буквам или слогам. Следовательно, поскольку всякая хвала приносится в конце, то по праву скажем, что и всякий распев относится к тому ладу и устанавливает свое правило от того лада, что звучит последним.

Итак, в любом распеве правильно нисходить от конечного звука [вплоть до] квинты и восходить [вплоть до] октавы, хотя наперекор этому правилу часто бывает, что мы продвигаемся [вверх] до ноты и до децимы. Конечные звуки потому и были установлены в *DEFG*, что их положение на монохорде лучше всего содействовало названному восхождению и нисхождению: снизу [от них] тетрачорд низких, а сверху — два тетрачорда высоких⁷⁶.

Глава 12. Подразделение четырех ладов на восемь

Распевы одного лада, например, прота, по отношению к высоте финалиса⁷⁷ бывают либо низкие, либо высокие⁷⁸. Хотя версы и псалмы и что угодно еще, как мы сказали, через финалис обязательно приспособлялись к тому же ладу⁷⁹, [что и основной распев,] приспособиться к разным [по высоте] они были неспособны. При присоединении низкие [версы и др.] не согласовывались с высокими [распевами], а те, что были высокими, расходились с низкими. Тогда договорились,

⁷⁶ Представление структуры певческого звукоряда («монохорда») в тетрачордах — дань античной традиции, описывавшей Полную систему как звукоряд, составленный из тетрачордов одинаковой структуры.

⁷⁷ Вместо термина *finalis vox* (конечный звук) в этой главе появляется термин *finis*, который я перевожу как «финалис».

⁷⁸ *Acutus* / *altus*, как и *gravis* / *planus*, в данном контексте — полные синонимы.

⁷⁹ См. предыдущую главу и комментарий 74.

gravibus; et acutus quisque modus diceretur autentus, id est auctoralis et princeps, gravis autem plaga vocaretur, id est lateralis et minor. Qui enim dicitur stare ad latus meum minor me est, caeterum si esset maior ego aptius dicerer stare ad latus eius.

Cum ergo dicatur autentus protus et plagis proti et similiter de reliquis, qui naturaliter in vocibus erant quattuor in cantibus facti sunt [-149-] octo. Abusio autem tradidit latinis dicere pro autentus proto et plagis proti primus et secundus, pro autentus deuterus et plagis deuteri tertius et quartus, pro autentus trito et plagis triti quintus et sextus, pro autentus tetrardo et plagis tetrardi septimus et octavus. [-150-]

Capitulum XIII. De octo modorum agnitione acumine et gravitate

Igitur octo sunt modi, ut octo partes orationis et octo formae beatitudinis, per quos omnis cantilena discurrens octo dissimilibus qualitatibus variatur.

что любой лад делится на два — высокий и низкий, и установили правило, что высокие будут согласовываться с высокими, а низкие с низкими. И назвали высокий лад автентическим, что значит основной и главный, а низкий обозначили как плагальный, то есть побочный и малый. Когда о человеке говорят, что он стоит сбоку от меня, имеют в виду человека меньше меня, а если он больше меня, тогда вернее сказать, что я стою сбоку от него.

Итак, когда говорят автентический прот, плагальный прот и так далее, [имеют в виду лады], которых по количеству [конечных] звуков, естественно, было четыре, а в распевках стало восемь. Есть также вредная традиция называть [лады] латинскими словами: автентический прот и плагальный прот — первым и вторым, автентический девтер и плагальный девтер — третьим и четвертым, автентический трит и плагальный трит — пятым и шестым, автентический тетрард и плагальный тетрард — седьмым и восьмым⁸⁰.

Глава 13. Как распознать восемь ладов по высоким и низким звукам

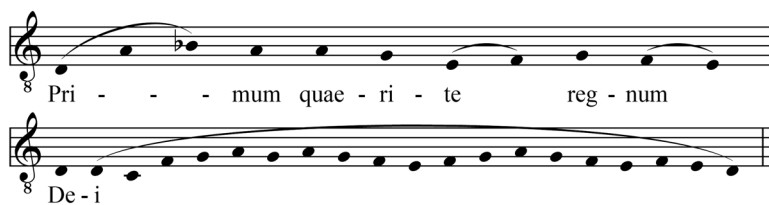
Итак, ладов восемь, подобно восьми частям речи и восьми блаженствам⁸¹. Проходя через эти лады, всякая мелодия, меняясь, обретает восемь разных качеств.

⁸⁰ О предпочтении Гвидо «греческой» номенклатуры см. конец главы 10. И *protus*, и *primus*, строго говоря, — латинские слова, но первое — морфологическая передача греческого *πρῶτος*, а второе — исконно латинское числительное. Текст о номенклатуре ладов у Гвидо практически тот же, что в § 10 «Диалога», с той, однако, разницей, что у Михаила именование ладов латинскими числительными лишено пейоративной оценки. Более того, раз объяснив разницу в номенклатуре, Михаил далее пользуется именно латинскими числительными. Они же до сих пор используются для идентификации распевов во всех певческих книгах католиков («магнификат V тона», «тракт II тона» и т. п.).

⁸¹ В действительности в латыни частей речи больше, чем восемь. Гвидо держится «стандарта», установленного еще в IV веке Элием Донатом в его популярной грамматике «Ars prima» (в оригинальном порядке: имя, местоимение, глагол, наречие, причастие, союз, предлог, междометие; NB! в часть речи «имя» включены и существительное, и прилагательное). Сравнение восьми тонов (sic! не «ладов») с восемью блаженствами до Гвидо встречается в «Прологе к тонарию» Одо Аретинского [3, 30].

Ad quos in cantibus discernendos etiam quaedam neumae inventae [-151-] sunt, ex quarum aptitudine ita modum cantionis agnoscimus sicut saepe ex aptitudine corporis quae cuius sit tunica, reperimus, ut

Для того чтобы различать распевы, были придуманы некие невмы. По похожести распева на [одну из] них мы распознаём, какого он лада, как зачастую мы определяем, чья та или иная рубашка в зависимости от того, к какому она подходит телу. Например⁸²:



[-154-] Mox enim ut cum fine alicuius antiphonae hanc neumam bene viderimus convenire, quod autenti prohi sit non opus est dubitare; sic et de reliquis. Ad hoc etiam plurimum valent et versus nocturnalium responsiorum et psalmi officiorum et omnia quae in modorum formulis praescribuntur, quas qui non novit, mirum est si quam partem horum quae dicuntur, intelligit.

Как только мы увидим, что последний звук какого-нибудь антифона хорошо согласуется с данной невмой, не следует сомневаться, что антифон — автентического прота⁸³. Так же и в случае остальных [ладов]. Сказанное во многом относится к версиям ночных респонсориюв⁸⁴ и к псалмам оффиция, и ко всем [другим] установленным в тонариях⁸⁵ распевам. Если эти формулы не знаешь, будет чудо, если поймешь хотя бы часть того, что поется⁸⁶.

⁸² Ниже приведена стандартная невма (мелодия-модель) I церковного тона. Третью ноту даю как *b*, по уважаемым Гвидоновым рукописям XI–XII вв. F1, MC, P1, RV, а также в соответствии с «орфографией» этого инципита у Брата Петра [4, 63] и Брата Михаила [2, 27]. В ряде столь же ранних рукописей «Микролога» (D, K, M7, W2) третья нота — с. Смитс ван Васберге в своем критическом издании SvW [25, 151] принял решение (по другим рукописям) в пользу *h*. В издании «Послания к Михаилу», где эта невма также встречается, Долорес Пеше также дает *h* [24, 498], ориентируясь на большинство рукописей [ibid., 571–572].

⁸³ В действительности, заключение о I тоне («автентическом проте») антифона не ограничивается совпадением его финалиса с финалисом невмы, как это упрощенно подает Гвидо. Невма также показывает характерные для I тона мелодические обороты и правильный амбитус, о чем автор здесь не упоминает.

⁸⁴ Больших респонсориюв утрени (*responsoria prolixa*).

⁸⁵ Перевозку *modorum formulae* как «тонарии» (термина *tonarius / tonale* Гвидо не знает). Такое же словоупотребление — в «Послании» [9, 41] и в «Прологе к антифонарию» [6].

⁸⁶ *Dicere* — в значении «петь», а точнее, «распевать слова», как в «Стихотворных правилах»: *illi dicunt, isti sciunt quae componit musica* («одни лишь распевают слова, другие понимают, в чем суть музыки»). Подробнее см. в моем комментарии к этим стихам [10, 14].

Ibi enim praevidetur quibus in vocibus singulorum modorum cantus rarius saepiusve incipiant et in quibus minime id fiat, ut in plagis quidem minime licet vel principia vel fines distinctionum [-155-] ad quintas intendere, cum ad quartas perraro soleat evenire. In autentis vero, praeter deuterum, eadem principia et fines distinctionum minime licet ad sextas intendere; plagae autem proti vel triti ad tertias intendunt, et plagae siquidem deuteri vel tetrardi ad quartas intendunt.

Memineris praeterea, quod sicut usualium cantuum attestazione perhibetur, autentis vix a suo fine plus una voce descendunt. Ex quibus autentis tritus rarissime id facere propter subiectam semitonii imperfectionem videtur. Ascendunt autem ad octavam et nonam vel etiam [-156-] decimam. Plagae vero ad quintas remittuntur et intenduntur. Sed intensionis et sextae auctoritate tribuitur, sicut in autentis nona et decima. Plagae vero proti, deuteri et triti aliquando in *a b c* acutas necessario finiuntur.

Supradictae autem regulae permaxime caventur in antiphonis et responsoriis, quorum cantus ut psalmis et versibus coaptentur, oportet [-157-] communibus regulis fulciantur. Alioquin plures cantus invenies, in quibus adeo confunditur

В каждом отдельном ладу предусмотрены звуки, которыми распевы начинаются чаще или реже, и те, которыми они не начинаются никогда. В плагальных ладах нельзя начинать и оканчивать отделы на пятой [ступени] выше [финалиса], и очень редко [такие начала и окончания] случаются на четвертой. В автентических ладах (кроме девтера) нельзя начинать и оканчивать отделы на шестой ступени. Плагальные прот и трит ведут вверх до третьей ступени, а плагальные девтер и тетрард — до четвертой.

Кроме того, помни, что в нормальном певческом обиходе автентические лады не опускаются больше, чем на одну ступень ниже своего финалиса. Исключительно редко такое бывает у автентического трита, из-за несовершенства нижнего полутона⁸⁷. Восходят же [автентические лады] до восьмой, девятой и даже до десятой ступени. Плагальные же поднимаются и опускаются до пятой, хотя освящено традицией и восхождение до шестой (как в автентических — до девятой и десятой). Плагальные прот, девтер и трит иногда по необходимости заканчиваются [соответственно] на *a, b, c* высоких⁸⁸.

Вышеописанные правила [ладов] следует соблюдать прежде всего в антифонах и респонсориях, где для того чтобы [основные] распевы согласовывались с псалмами и версами, надо чтобы они подчинялись общим правилам⁸⁹.

⁸⁷ V тон — единственный из автентических — имеет ниже финалиса полутон (*e-f*).

⁸⁸ В позднейшей теории музыки эти вторичные устои были названы конфиналисами. Утверждение о том, что распевы плагальных ладов «по необходимости» иногда заканчиваются на верхней квинте, нуждается в проверке. Во всяком случае, распев IV тона (плагального девтера) с окончанием на *h* мне видеть не довелось. В переводе Рускони здесь [23, 33] ошибочно: *a G h c*.

⁸⁹ Респонсорий и его верс (антифон и псалом) должны подчиняться правилам одного и того же лада.

gravitas et acumen ut non possit adverti cui magis, id est autentio an plagae conferrantur. Praeterea et in ignotorum cantuum inquisitione praedictarum neumarum et subiunctionum appositione plurimum adiuvamur, cum talium aptitudine soni cuiusque proprietatem per vim tropicam intuemur. Est autem tropus species cantionis qui et modus dictus est, et adhuc de eo dicendum est. [-158-]

Capitulum XIV. Item de tropis et vi musicae

Horum quidam troporum exercitati ita proprietates et discretas, ut ita dicam, facies extemplo ut audierint, recognoscunt, sicut peritus gentium coram positis multis habitus eorum intueri potest et dicere: hic [-159-] Graecus est, ille Hispanus, hic Latinus est, ille Teutonicus, iste vero Gallus. Atque ita diversitas troporum diversitati mentium coaptatur ut unus autentio deuteri fractis saltibus delectetur, alius plagae triti eligat voluptatem, uni tetrardi autentio garrulitas magis placet, alter eiusdem plagae suavitate probat; sic et de reliquis.

Впрочем, ты найдешь немало распевов, в которых низкие и высокие звуки смешиваются до такой степени, что нельзя понять, к какому ладу — автентическому или плагальному — они относятся. Кроме того, в незнакомых распевах — при сопоставлении названных невм с [незнакомыми] добавлениями — нам очень помогает, когда мы постигаем свойство каждого звука, ориентируясь на слаженность таких [распевов], через силу тропа⁹⁰. А троп, который также был назван ладом, — это вид мелодии⁹¹. Надо кое-что о нем добавить.

Глава 14. Тропы и сила музыки

Музыканты, понаторевшие в тропях, едва слышав, распознают их свойства и, так сказать, разные лица, подобно тому как знаток народов, если перед ним поставить много людей, может присмотреться к их внешности и сказать «этот грек, а тот испанец, этот итальянец, тот немец, а вон тот француз». К тому же различие тропов согласуется с различием нравов: один любит прерывистые скачки автентического девтера, другой выбирает чувственность плагального трита, третьему нравится журчание автентического тетрарда, четвертый хвалит сладость его плагального⁹² и т. д.

⁹⁰ Если незнакомый распев (*ignotus cantus*, вспомним «Послание») хорошо сложен, т. е. сочинен по правилу лада, мы легче его освоим благодаря этосу лада — одному и тому же и в знакомой невме, и в незнакомой мелодии. Хотя *modus* и *tropus* согласно самому Гвидо — синонимы (см. начало главы 10), интересно, что в контексте говорится не о «ладовой силе» (гипотетически, *vis modalis*), а именно о «тропической силе» (*vis tropica*).

⁹¹ Это краткое определение заимствовано из Mus. ench. 9: *Modi vel tropi sunt species modulationum* («Лады, или тропы, суть виды мелодии»).

⁹² Гвидо кратко описывает этос (соответственно) III, VI, VII и VIII церковных тонов. О «прерывистых скачках» фригийского лада мне ничего неизвестно. Неясно также, что имеется в виду под «журчанием» («щебетанием», «лепетом») миксолидийского лада.

Nec mirum si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratuletur visus, varietate odorum foveatur olfactus, mutatisque saporibus lingua congaudeat. Sic enim per fenestras corporis habilium [-160-] rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis. Inde est quod sicut quibusdam saporibus et odoribus vel etiam colorum intuitu salus tam cordis quam corporis vel minuitur vel augetur.

Ita quondam legitur quidam phreneticus canente Asclepiade medico ab insania revocatus. Et item alius quidam sonitu citharae in tantam libidinem incitatus, ut cubiculum puellae quaereret effringere dementatus, moxque citharoedo mutante modum voluptatis poenitentia ductum recessisse confusum. [-161-] Item et David Saul daemonium cithara mitigabat et daemoniacam feritatem huius artis potenti vi ac suavitate frangebatur.

Quae tamen vis solum divinae sapientiae ad plenum patet, nos vero quae in aenigmate ab inde percepimus. Sed quia de artis virtute vix pauca libavimus, quibus ad bene modulandum rebus opus sit videamus. [-162-]

Неудивительно, что слух радуется разнообразию звуков, глаз наслаждается разнообразием красок, нюх ласкают разнообразные запахи, а языку угодны сменяющиеся друг друга вкусы. Вот так, через телесные отверстия сладость доступных [для органов чувств] вещей чудесным образом проникает в тайники души. Отсюда состояние души и тела улучшается или ухудшается в зависимости от некоторых вкусов, запахов и даже от созерцания красок.

Так, в стародавние времена врач Асклепиад своим пением вылечил какого-то сумасшедшего от безумия⁹³. А другой звуками кифары был приведен в такое возбуждение, что, обезумев, стал ломиться в дом к девице, но как только кифаред сменил лад, смущавшая его [юношу] греховная похоть отступила⁹⁴. Еще Давид с помощью кифары усмирил бесов в Сауле, и бесовскую дикость обуздал мощной силой и сладостью музыкального искусства⁹⁵.

Однако, сила музыки полностью открыта лишь божественной премудрости, мы же воспринимаем такие вещи извне, гадательно⁹⁶. Поскольку мы уже немало сказали о силе [музыкального] искусства, пора рассмотреть, что нужно для хорошей мелодии.

⁹³ Cassiodor. Inst. V. 10. Кассиодор неоднократно издавался, из доступных изданий, см., например, GS I: [34, I, 18–19].

⁹⁴ Свободный пересказ Boet. Mus. I, 1.17.

⁹⁵ 1Цар. 16:23. В переводе на церковнославянский: «И бысть внегда быти дух лукав на Сауле, и взимаше Давид гусли и играше рукою своею, и отдыхаше Саул, и благо ему быше, и отступаше от него дух лукавый».

⁹⁶ Источником для Гвидо, вероятно, послужило рассуждение из «Musica enchiriadis» (глава 19): *...quia inter cetera, quae adhuc ex parte et in aenigmate cernimus, haec etiam disciplina haud ad plenum habet rationem in hac vita penetrabilem* («...поскольку среди прочих существей, которые мы познаём лишь частично и гадательно, находится и эта [музыкальная] наука, устройство которой едва ли полностью постижимо в этой [земной] жизни»). В контексте «божественной премудрости», о которой говорит Гвидо, оно вызывает в памяти библейское: *Videmus nunc per speculum in aenigmate; tunc autem facie ad faciem* («Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу»; 1Кор. 13:12).

Capitulum XV. De commoda vel componenda modulatione

Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus, ita in harmonia sunt phtongi, id est soni, quorum unus, [-163-] duo vel tres aptantur in syllabas; ipsaeque solae vel duplicatae neumam, id est partem constituunt cantilenaе; et pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum. De quibus illud est notandum quod tota pars compressa et notanda et exprimens est, syllaba vero compressius.

Tenor vero, id est mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque [-164-] est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus¹⁰³ existit. Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo

Глава 15. Надлежащая мелодия и способ ее сочинения

Как в поэзии есть буквы и слоги, части, стопы и строки⁹⁷, так и в гармонии есть фтонги⁹⁸, т. е. звуки, из которых один, два или три складываются в слоги⁹⁹. Одиночные или сдвоенные слоги составляют невму, то есть часть мелодии¹⁰⁰. Одна или несколько частей образуют отдел, то есть [показывают] место, пригодное для передышки¹⁰¹. О них надо заметить, что часть в целом и нотруется, и исполняется сжато, а слог — еще более сжато¹⁰².

Тенор, то есть растяжение последнего звука, — незначительное в слоге, подольше в части и самое долгое в отделе — знак этих подразделений [мелодии]¹⁰⁴. Отсюда необходимо, чтобы мелодия как бы отбивалась стихотворными стопами, и одни звуки отличались от других в два раза

⁹⁷ *Metra* в контексте означает любой поэтический текст, стихотворение (см. дальше приводит *metricus*, т. е. поэт), а *versus* — строки, которые могут складываться в (не упомянутые Гвидо) строфы.

⁹⁸ Фтонг (*phtongus*, упрощенная морфологическая передача греч. φθόγγος) со времен античности — звук определенной высоты, музыкальный звук, в отличие от *sonus*, который означает всякий звук (в т. ч. и музыкальный).

⁹⁹ Здесь и далее в главе 15 Гвидо использует термины «слог» (*syllaba*), «часть» (*pars*) и «отдел» (*distinctio*) в значении разной величины сегментов мелодии. Возможно, он позаимствовал весь «куст» у Брата Петра, который заявил 4 уровня мелодической композиции и попытался развить ее теорию, но сохранилась только (дотошная) разработка «музыкального слога». Подробнее см. в статье «Двое неизвестных и великий Гвидо» [7, 19–20].

¹⁰⁰ Здесь *neuma* используется как синоним *pars* (см. выше) — небольшая мелодическая фраза.

¹⁰¹ «Место передышки» находится в конце протяженной мелодической фразы, которая названа «отделом» (*distinctio*). Хороший пример разбиения мелодии на такие отделы (или «дистинкции») приводит Брат Михаил [2, 33].

¹⁰² Эта фраза не очень понятна. Возможно, имеется в виду, что иерархическое соотношение элементов должно быть визуализировано — «часть» следует нотировать компактно и еще более компактно — «слог». Под «сжатым» исполнением, возможно, имеется в виду пение мотивов и небольших фраз без передышки (т. е. без внутренних цезур).

¹⁰³ *divisionibus*] *divisionis* *S*^W. Поскольку *divisionibus* «просится» по грамматике, предпочитаю этот вариант (по 20 рукописям).

¹⁰⁴ *Tenor* в описываемом Гвидо значении — ритмическая величина, которая маркирует окончание сегмента мелодии. Чем выше иерархическое положение раздела формы, тем больше длительность тенора. О теноре и других категориях музыкальной ритмики Гвидо см. статью Р. Монтероссо [11].

breviorem, aut tremulam habeant, id est varium tenorem, quem longum aliquotiens apposita litterae virgula plana significat. Ac summopere [-165-] caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum eiusdem soni repercussione, tum duorum

меньшей или удвоенной длительностью¹⁰⁵, либо тремулой, то есть переменным тенором¹⁰⁶, долготу которого показывает добавленная к букве прямая черточка¹⁰⁷. И еще, в распределении невм [в мелодии] нужно тщательно следить,

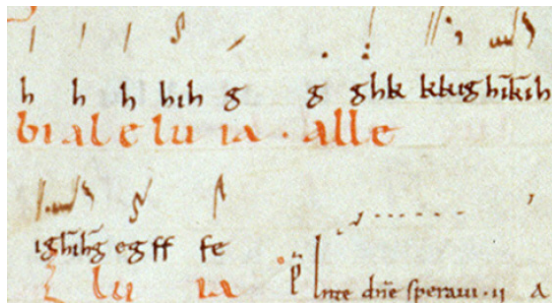
¹⁰⁵ Рассуждения Гвидо о ритмике распеваемого текста без сомнения навеяны «Scolica enchiridis», вплоть до цитаты (veluti metricis pedibus cantilena plaudatur):

D. Quid est numerose canere? M. Ut attendatur, ubi productioribus ubi brevioribus morulis utendum sit, quatinus uti, quae sillabae breves quaeque sint longae, attenditur. Ita qui soni producti quique correpti esse debeant, attendatur, ut ea, quae diu, ad ea, quae non diu, legitime concurrant, et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Age canamus exercitii usu, plaudam pedes ego in praecinando, tu sequendo imitabere [28, 86–87].

Ученик: Что значит петь ритмично? Учитель: Это значит пользоваться то протяженными, то краткими длительностями, соблюдая краткость и долготу слогов [в тексте]. Одни звуки должны быть протяженными, а другие сжатыми, чтобы долгие по праву перемежались недолгими и чтобы мелодия как бы отбивалась стихотворными стопами. Давай в качестве упражнения споем: сначала спою я, отбивая стопы, а ты будешь мне вторить: [следует нотная иллюстрация].

¹⁰⁶ Термин *tremula*, или *varius tenor* — предмет многолетней научной полемики. Согласно анонимному комментатору этого места («Commentarius in Micrologum», 1069–1078; см.: [17, 149–150]), Гвидо описывает ноту, которая поется как ряд унисонов (что-то вроде современного *амплитудного* вибрато), т. е., это просто синоним строфической невмы (типа *tristropa*, *distropa*). С точки зрения Рускони, тремула может означать ноту в квиллизме (орнаментальной невме), которая гипотетически исполнялась с «дрожанием» (лат. *tremulus*) в голосе, т. е. с применением *частотного* вибрато [23, 77]. В последнем случае уточнение *varius* может относиться к изменению не громкости, а высоты «задержанного» звука. Мне близка точка зрения Р. Монтеросо, который смотрит на проблему в следующем контексте: Гвидо описывает рациональные отношения длительностей — двойное, полуторное и т. д., но также и иррациональное, в промежутке между двойным и половинным. Четко не определенная длительность и называется *varius tenor* [11, 20].

¹⁰⁷ Французские комментаторы «Микролога» (Colette-Jolivet; [22, 64]) обращают внимание на «волнистую черту» (*trait ondulé*) над буквотами в знаменитом тонарии из аббатства св. Бенигна в Дижоне (ок. 1000 года) с двойной — невменной и сквозной буквенной — нотацией (ныне в библиотеке университета Монпелье, сигнатура RISM: F-MOf H 159). Признаки наподобие тильды над *i*, *g* можно видеть, например, в интроите «Repleatur os meum» (f. 25v):



Тильды над (разными) буквотами в этом тонарии — возможный французский аналог «прямой черточки» (*virgula plana*), описываемой Гвидо.

aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur, atque respondeant nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquiertia. [-166-] [-167-]

Proponatque sibi musicus quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus quibus pedibus faciat versum, nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringat, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. Quam rationabilitatem etsi saepe non comprehendamus, rationabile tamen creditur id quo mens, in qua est ratio, delectatur. Sed haec et huiusmodi melius colloquendo quam vix scribendo monstrantur.

[-168-] Item ut more versuum distinctiones aequales sint, et aliquotiens eaedem repetitae aut aliqua vel parva mutatione variatae, et cum perpulchrae fuerint duplicatae, habentes partes non nimis diversas, et quae aliquotiens eaedem transformantur per modos, aut similes intensae et remissae inveniuntur.

чтобы невмы (а они могут возникать из повторения одного и того же звука, а могут из соединения двух и более звуков) всегда соотносились по количеству звуков или по протяженности теноров, чтобы равные [по количеству] отвечали равным, двойные или тройные — одинарным, а также находились в полуторном или сверхтретнем отношении друг к другу¹⁰⁸.

Музыкант должен решить, какие разделы [формы] из названных брать для данного распева, подобно тому как поэт решает, какими стопами писать стихи. Впрочем, музыкант не связывает себя строгостью правила до такой степени [как поэт], поскольку музыкальное искусство в организации звуков всегда придерживается [принципа] разумной изменчивости. Хотя этот разумный подход мы зачастую не осознаём, разумным полагается то, чем наслаждается дух, в котором есть разумное начало. Но подобные вещи лучше показывать в ходе беседы, чем кое-как описывать.

Отделы — на манер стихов — бывают одинаковыми и иногда могут повторяться или немного изменяться [при повторении], и особенно красивые могут прозвучать дважды. Отделы могут содержать части не слишком различные — в некоторых интервалы преобразуются или остаются теми же из-за более высокого или низкого проведения¹⁰⁹.

¹⁰⁸ По мысли Гвидо, «пропорциональность» мелодии должна быть обеспечена в том числе и ритмом, и формой. Конечно, в реальной практике григорианского хора «правильные», т. е. кратные и сверхчастичные, отношения (2:1, 3:1, 3:2, 4:3) между количеством нот в разделах и уж подавно между (не нотуемыми) длительностями «теноров» не соблюдались, но сама идея баланса ритмических длительностей (так сказать, гармония ритма), как и формальных разделов мелодии (так сказать, гармония формы), вполне понятна и коррелирует с авторским требованием сбалансированной мелодии (гармонии звуковысотной).

После слова *sesquiertia* Смитс ван Васберге добавляет схему, иллюстрирующую тривиальные числовые отношения для октавы, квинты, кварты и целого тона (SvW; [25, 166]). Рускони приводит аргументы в пользу того, что схема не вписывается в специфический контекст 15-й главы, и возможно, является позднейшим добавлением [23, LXXXII]. Присоединяюсь к его мнению и эту тривиальную схему исключаю.

¹⁰⁹ В результате диатонической транспозиции (в оригинале — *transformatio*) интервалака в производной фразе может измениться или остаться неизменной.

[-169-] Item ut reciprocata neuma eadem via qua venerat redeat, ac per eadem vestigia. Item ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem altera inclinata e regione opponat respondendo a gravibus, sicut fit cum in puteo nos imaginem nostram contra exspectamus.

Item aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas. Variabuntur hae vel [-170-] omnes neumae, cum alias ab eadem voce incipient, alias a dissimili secundum laxationis et acuminis varias qualitates.

Item ut ad principalem vocem, id est finalem, vel si quam affinem eius pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant, et eadem aliquando sicut et vox neumas omnes aut perplures distinctiones finiat, aliquando et incipiat, qualia apud Ambrosium si curiosus sis, invenire [-171-] licebit.

Ответная невма может вернуться тем же путем, каким пришла [первая], след в след¹¹⁰. Или же, какой скачок делает одна невма обходным путем или прямым ходом¹¹¹ сверху вниз, такой же в противоположном направлении делает другая, отвечая [первой ходом] снизу вверх, как бывает, когда мы в колодце видим свое зеркальное отражение¹¹².

Иногда один слог служит поводом для одной или нескольких невм, а иногда одна невма распределяется на несколько слогов¹¹³. Отдельные или все невмы изменяются, когда они начинаются то с одного и того же звука, то с другого, в зависимости от разных качеств нисхождения или восхождения¹¹⁴.

Почти все отделы стремятся к главному звуку, то есть финалису (или вместо него выбирается родственный ему¹¹⁵), и тем же звуком все невмы и большинство отделов иногда заканчиваются, а иногда им и начинаются¹¹⁶ (пытливый может найти такое у Амвросия [Медиоланского]¹¹⁷).

¹¹⁰ Возможно, имеется в виду ракоход.

¹¹¹ Гипотетический перевод для не вполне понятного (*saliendo*) *ambitum vel lineam*.

¹¹² Буквально «противоположное», имеется в виду инверсия мелодической фразы.

¹¹³ Мотив может выполнять роль строительного элемента, на основе которого вырастает фраза, а фраза, в свою очередь, может распадаться на отдельные мотивы. Трактовкой этого сложного места я обязан Келвину Бауэру [16, 165]. Во французском и итальянском переводах (соответственно, Colette-Jolivet [22, 68] и Rusconi [25, 79, fn. 117]) «слог» в этом пассаже понимается в обычном «лингвистическом» значении, как единица речи, и тогда непонятно, почему уже в следующем предложении Гвидо возвращается к «музыкальному слогу».

¹¹⁴ Т. е. от нисходящей или восходящей последовательности интервалов. Напомню, что «качество» (*qualitas*) — не оценочная, а чисто композиционная категория (см. мой комментарий 36).

¹¹⁵ Конфиналис (например, *a* в I тоне).

¹¹⁶ Второй раз Гвидо требует «протональной» синхронизации окончаний и даже начал музыкальных фраз распева (ср. главу 9).

¹¹⁷ О синхронизации начальных и конечных тонов в амвросианском распеве современной науке ничего неизвестно. Возможно, Гвидо имеет в виду не весь — местами очень затейливый — миланский репертуар, а просто структурированные амвросианские гимны, типа «Aeterne regum conditor», «Deus creator omnium», «Jam surgit hora tertia» и «Veni redemptor gentium», которые приписывал Амвросию еще Августин. Но даже там все отделы («дистинкции») оканчиваются на тоне финалиса только в «Aeterne regum conditor» (в остальных — значительный разброс), не говоря уже о несовпадении во фразах начальных и конечных звуковысот.

Sunt vero quasi prosaici cantus qui haec minus observant, in quibus non est curae, si aliae maiores, aliae minores partes et distinctiones per loca sine discretionem inveniuntur more prosarum.

Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus in quibus cavendum est ne superfluae continuentur neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum. Sicut enim lyrici [-172-] poetae nunc hos nunc alios iunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas neumas componant. Rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est sit similitudo dissimilis, more praedulcis Ambrosii.

Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae [-173-] loco sint pedum et distinctiones loco sint versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, alia iambico more decurrit, et distinctionem nunc tetrametram nunc pentametram, alias quasi hexametram cernas, et multa alia ad hunc modum.

Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum [-174-] atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis aut brevis in longis obscenitatem paret, quod tamen raro opus erit curare.

Есть, однако, как бы «прозаические» распевы, которые это правило не очень соблюдают. Никому нет дела, что в них — на манер прозы — одни части по размеру больше, а другие меньше, и отделы — в разных [по высоте] местах без разбора¹¹⁸.

Поэтическими я называю распевы, которые мы часто поем, как бы скандируя строки по стопам. Так бывает, когда мы поем именно поэтические тексты, в [распеве] которых нужно следить, чтобы не преобладали одни только двухсложные невмы, без добавления трехсложных и четырехсложных. Как лирические поэты соединяют друг с другом то одни стопы, то другие, так и [музыканты,] создающие распев, разумно сочетают отличные и разные невмы. Разумен подход тогда, когда в невмах и в отделах достигается умеренная изменчивость, при этом невмы согласуются с невмами, а отделы с отделами всегда с некоторой долей подобия, то есть, выходит «подобие несхожего», как у сладчайшего Амвросия.

Сходство стихов и распевов и правда велико: невмы находятся на месте стоп, отделы — строк, одна невма подобна дактилю, другая спондею, третья ямбу, и в отделах наблюдается то тетраметр, то пентаметр, а в иных — как бы гекзаметр, и многое другое [организовано] подобным же образом.

Также [нужно следить за тем], чтобы части и отделы музыки и текста заканчивались одновременно¹¹⁹ и долгий тенор не попадал неуместно на какие-нибудь короткие слоги, или короткий — на длинные, о чем, правда, редко приходится беспокоиться.

¹¹⁸ В прозаическом тексте величина синтаксических единиц («частей»), как и высота конечных и начальных звуков предложений («отделов») не регламентированы.

¹¹⁹ Цитата из Mus. ench. 19. *Neumae* во множественном числе здесь и в следующем параграфе надо понимать обобщенно, совокупность невм = «музыкальное произведение», или просто «музыка».

Item ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumae, in tranquillis iocundae, in prosperis exultantes et reliqua.

Item saepe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, [-175-] quia saepe aut maiori impulsu aut minori efferimus, adeo ut eiusdem saepe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur.

Item ut in modum currentis equi semper in finem distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassae perveniant. Spissim autem et raro prout oportet, notae compositae huius saepe rei poterunt indicium dare.

Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus [-176-] modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur. Pro quo¹²³ liquescenti voci punctum quasi maculando

Также выразительная мелодия должна подражать событиям [в тексте], так что [тексты] печального содержания должны быть выражены серьезными невмами, спокойного — веселыми, радостного — ликующими и т. д.¹²⁰

Также зачастую мы придаем звукам тупое и острое ударение, так как зачастую мы выдыхаем сильнее или слабее, из-за чего зачастую кажется, что один и тот же повторяемый звук повышается или понижается¹²¹.

Также звуки [в мелодии] на подходе к месту передышки в конце отделов всегда становятся более разреженными и, подобно бегущей лошади, как бы устало и тяжело останавливаются. Часто на это указывают ноты, записанные — по необходимости — тесно или разреженно¹²².

Звуки во многих местах ликвесцируют, т. е. перетекают [один в другой], как в тексте, когда первоначальный звук интервала плавно переходит в другой и как бы не заканчивается¹²⁴. Для этого

¹²⁰ Сокращенный пересказ аналогичного фрагмента из Mus. ench. 19. Словосочетания «серьезные невмы», «веселые невмы» и «ликующие невмы» указывают не на свойства фраз-невм, а на этос музыкального произведения (распева) в целом. Соответствующий аффект обеспечивает «сила» того или иного лада (о ней см. в «Микрологе» главу 14).

¹²¹ Речь идет, конечно, не о разметке (молитвословного) текста, а о дополнительных знаках (признаках) буквенной нотации подобно уже упомянутой «тремуре» и «пятнышку» (см. ниже) для обозначения ликвесценции.

¹²² В конце музыкальных фраз, как можно судить по заметкам Гвидо, темп замедлялся. Поскольку ритмических длительностей, а также исполнительских помет (типа *accelerando* или *rallentando*) в григорианике не было, визуальным индикатором агогики служила тесная или разреженная нотация. «Место передышки» — (невывисанная) пауза в конце отдела.

¹²³ Pro quo] рого *SvW*. Часть ранних рукописей дает pro quo, которое кажется здесь предпочтительней.

¹²⁴ Ликвесценция в григорианском хорале — тема, которая дискутируется в средневековой музыковедческой литературе уже более ста лет. Чаще всего ликвесцентные невмы объясняют необходимостью унифицировать (хоровой / ансамблевой) распев «проблемных» мест молитвословного текста (столкновение определенных согласных, слогораздел, различие германского и итальянского чтения латыни и т. д.). Однако есть группа ученых, которые «перетекание» трактуют в чисто музыкальном смысле — как *glissando* от одного звука к другому. Кроме «Микролога», к теме ликвесценции Гвидо обращается еще один раз, в «Прологе к антифонарию»: «А как звуки перетекают (*liquescant*) один в другой — слитны они или раздельны, какие из них поются протяжно, дрожат или берутся внезапно (*morosae vel tremulae, vel subitaneae*) <...>, все это в ходе непринужденной беседы [с учителем] показывается в начертаниях самих невм, если, конечно, они составлены, как положено, с прилежанием». В обоих случаях Гвидо дает слишком мало контекста, чтобы интерпретировать его замечания однозначно.

supponimus hoc modo:

GD F Ga a G

Ad te le-va-vi

[-177-] Si eam plenius vis proferre non liquefaciens nihil nocet, saepe autem magis placet. Et omnia quae diximus, nec nimis raro nec nimis continue facias, sed cum discretione. [-178-]

Capitulum XVI. De multiplici varietate sonorum et neumarum

Illud vero non debet mirum videri cur tanta copia tam diversorum cantuum tam paucis formata sit vocibus, quae voces non nisi sex modis, ut diximus, sibi iungantur tam per elevationem quam per depositionem, cum et de paucis litteris, etsi non per plures conficiantur syllabae, potest [-179-] enim colligi numerus syllabarum. Infinita tamen partium pluralitas concrevit ex syllabis, et in metris de paucis pedibus quam plura sunt genera metrorum, et unius generis metrum plurimis varietatibus invenitur diversum, ut hexametrum. Quod quomodo fiat videant grammatici; nos si possumus, videamus quibus modis distantes ab invicem neumas constituere valeamus.

к ликвесцируемому звуку мы подставляем точку в виде пятнышка, следующим образом¹²⁵:



Если хочешь дать этот звук в полный голос, без ликвесценции, [музыке] это никак не навредит, зачастую именно так выходит приятней. И вообще, всё, о чем мы здесь говорили, не делай ни слишком редко, ни беспрестанно, но [выполняй] обдуманно и с толком.

Глава 16. Многообразие звуков и неум

Не следует удивляться, что великое множество столь различных мелодий образуется столь немногими звуками. Эти звуки в восхождении и нисхождении сочетаются, как мы сказали, лишь шестью интервалами, так же как из немногих букв — пусть и не в таком множестве слогов — может получиться слоговая гармония¹²⁶. При этом из слогов выросло бесконечное множество слов, и в поэзии из немногих стоп — многие поэтические роды, и разнообразные стихи одного рода (например, гекзаметра) обнаруживаются во многих вариантах. Как это бывает, пусть рассматривают грамматика. Мы же по возможности рассмотрим, чем отличаются друг от друга разные неумы.

¹²⁵ «Оригинал» нижеследующего примера в буквенной нотации мы даем так, как он представлен в издании Смитса ван Васберге SvW [25, 176]. Именно так — в буквенной нотации — пример преимущественно передается в ранних рукописях «Микролога» (например, F1, MC, P1, RV). Реже встречается запись в невменной нотации (D, M2). Однако, ни буква D, ни соответствующая неума никакого «пятнышка» в качестве признака в рукописях «Микролога» не содержат. Н. Филлипс предполагает, что Гвидо мог описывать беневентанскую невменную традицию [31, 397, fn. 225]; см. там же графемы в примере 28 [ibid, 406]. Неиздача в том, что в сохранившихся рукописях этой традиции точкой помечена только в о с х о д я щ и а я двухзвучная неума (*epiphonus*; см.: Paléographie musicale 15, p. 160, № 293), в то время как в примере, который приводит Гвидо, нотруется н и с х о д я щ и й двухзвучный ход (*cephalicus*). Рускони в своем издании для наглядности добавляет точку над D [23, 38].

¹²⁶ Музыкальных слогов, по мнению Гвидо, больше, чем слогов в обычной речи.

Igitur motus vocum, qui sex modis fieri dictus est, fit arsis et thesis, [-180-] id est elevatio et depositio; quorum gemino motu, id est arsis et thesis, omnis neuma formatur praeter repressas aut simplices. Deinde arsis et thesis tum sibimet iunguntur, ut arsis arsi et thesis thesi; tum altera alteri, ut arsis thesi et thesis arsi coniungitur; ipsaque coniunctio tum fit ex similibus, tum ex dissimilibus.

Dissimilitudo autem erit si ex praedictis motibus alius alio plures [-181-] paucioresve habeat voces, aut magis coniunctas vel disiunctas. Dissimiliter deinde vel similiter facta coniunctione motus motui tum erit praepositus, id est in superioribus positus; tum suppositus; tum appositus, id est cum in eadem voce unius finis erit alteriusque principium; tum interpositus, id est quando unus motus infra alium positus et minus est gravis et minus acutus; tum commixtus, id est partim interpositus partimque suppositus aut praepositus aut appositus. Rursusque hae positiones [-182-] dirimi possunt secundum laxationis et acuminis, augmenti et detrimenti modorumque varias qualitates. Neumae quoque per omnes

Движение звуков [в мелодии], которое возникает при помощи шести, как было сказано, интервалов¹²⁷, — это арсис и тезис, то есть восхождение и нисхождение. Из них в совместном движении, т. е. арсиса и тезиса, образуется всякая невма — без учета повторяющихся или одиночных [звуков]¹²⁸. Далее, арсис и тезис сочетаются таким образом, что арсис следует за арсисом, а тезис за тезисом, либо первый сочетается со вторым так, что тезис следует за арсисом, а арсис за тезисом. Их соединение, таким образом, возникает то из подобных, то из различных [движений].

Различие возникнет, если в одном из описанных движений звуков будет больше, а в другом меньше, либо [в одном] соединенных или разъединенных звуков больше, [чем в другом]. Далее, в результате подобного или различного соединения первый ход может быть выше второго (то есть располагаться в верхней области) или ниже него, или первый будет приставлен ко второму (когда второй начинается с того же звука, которым заканчивается первый), или вставлен (когда один ход расположен внутри другого и в восхождении и нисхождении меньше него), или ход будет смешанным (отчасти вставным, отчасти расположенным снизу или сверху, или приставленным). Кроме того,

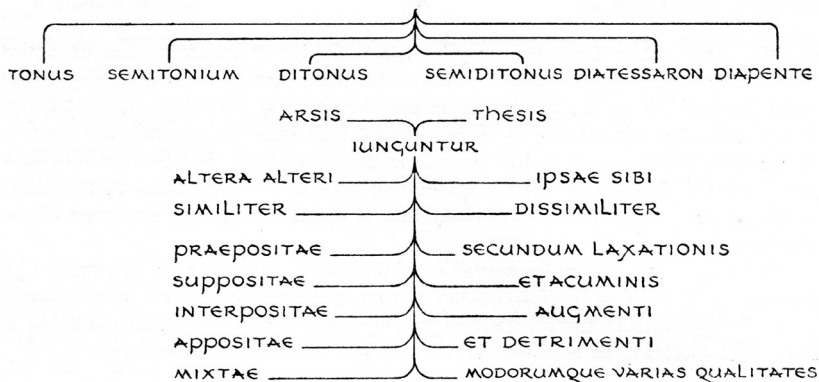
¹²⁷ См. главу 4. Понятие движения (*motus*), которое вводится здесь, — важная категория Гвидоновой науки. Движение характерно не только для музыки (где оно реализуется в последовательности интервалов), но и для устной речи, и для любого текста вообще (см. главу 17).

¹²⁸ Поскольку повторяющиеся звуки очевидно не образуют «движения», в мелодическую фразу («невму») Гвидо их не включает. При этом десятки примеров в практике григорианской монодии содержат фразы с двумя, тремя и более унисонами. Более того, повторяющиеся унисоны есть и в собственных Гвидоновых цитатах, см., например, XIX.1 (двойной унисон на слоге so-), XIX.8 и XIX.9 (двойные унисоны на -ho и -um). Ближе к практике Брат Петр, который в своем анализе мелодики различает простые и сложные (музыкальные) слоги: простые те, где ступень не повторяется (*e-f, f-e*), а сложные те, где такой повтор есть (*e-e-f, f-e-e*). См. подробнее в моем издании: [4, 56, 62–63]. Что такое [*vox simplex*] («простой звук»), не совсем понятно. Переводчики интерпретируют это словосочетание как синоним термина *neuma simplex* («простая невма»), под которым понималась невма как знак нотации одиночного звука [28, *Sp. 684*], например, последнего звука каденции.

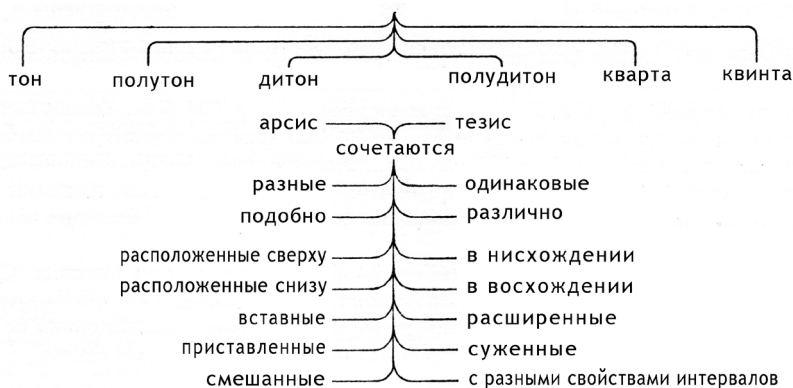
eosdem modos poterunt variari et distinctiones aliquando. De qua re et descriptionem subiecimus quo facilior per oculos via sit. [-184-]

ходы могут различаться по положению из-за нисхождений и восхождений, расширений и сужений¹²⁹ и различных свойств интервалов. Также и невмы (а иногда и отдели) могут меняться всеми теми же способами. Прилагаю схему, облегчающую обзор этого материала¹³⁰:

Musica motus est vocum



Музыка — это движение звуков¹³¹



¹²⁹ С большим или меньшим количеством звуков в мелодическом ходе.

¹³⁰ Схема «музыкального движения», которую Смитс ван Васберге дает в упрощенной черно-белой форме (SvW; [25, 184]), выполнена в ряде рукописей «Микролога» как цветная и технически замысловатая миниатюра (например, в МС, К, VI; см. также ил. 2 на цветной вкладке). На мой взгляд, изучение и сравнение вариантов этой схемы само по себе может представлять интерес.

¹³¹ Как справедливо отмечает Рускони [23, 81], это единственное четкое определение музыки в «Микрологе».

[-186-] *Capitulum XVII. Quod ad cantum redigitur omne quod dicitur*

His breviter intimatis aliud tibi planissimum dabimus argumentum utillimum visu, licet hactenus inauditum. Quo cum omnium omnino [-187-] melorum causa claruerit, poteris tuo usui adhibere quae probaveris commoda et nihilominus respuere quae videbuntur obscoena. Perpende igitur quia sicut scribitur omne quod dicitur, ita ad cantum redigitur omne quod scribitur. Canitur igitur omne quod dicitur, scriptura autem litteris figuratur.

Sed ne in longum nostra regula producat, ex hisdem litteris quinque tantum vocales sumamus sine quibus nulla alia littera, sed nec syllaba [-188-] sonare probatur earumque permaxime casus conficitur, quotienscumque suavis concordia in diversis partibus invenitur, sicut persaepe videmus tam consonos et sibimet alterutrum respondententes versus in metris, ut quamdam quasi symphoniam grammaticae admireris. Cui si musica simili responsione iungatur, duplici modulatione dupliciter delecteris.

Has itaque quinque vocales sumamus, forsitan cum tantum concordiae tribuunt verbis, non minus concinentiae praestabunt et neumis. Supponantur itaque perordinem litteris monochordi, et quia quinque tantum sunt, tamdiu repetantur donec unicuiquesono sua subscribatur

Глава 17. Все, что проговаривается, можно распеть

Кратко поведав о движении звуков, предлагаю тебе еще один простейший и полезнейший для рассмотрения метод, хотя и несслыханный до сих пор. При том что он полностью раскрывает основы мелоса, сам решай, что из него может пойти тебе на пользу, а что можно отвергнуть как негодное. Итак, обдумай: как можно записать всё, что говорится, так можно распеть всё, что записано. Отсюда следует: всё, что говорится, поется, а на письме выражается буквами.

Но не будем долго расписывать наши правила. Из букв [алфавита] возьмем только пять гласных, без которых не звучит никакая другая буква и ни один слог. Именно благодаря гласным в разных членах [предложения] всякий раз возникает приятная гармония. Эту гармонию мы постоянно наблюдаем в поэзии с ее благозвучными и перекликающимися строками, которую мы воспринимаем с восторгом как некую грамматическую симфонию¹³². Если к симфонии [текста] столь же согласно присоединится музыка, то от двойной мелодии мы испытаем наслаждение вдвойне¹³³.

Итак, возьмем пять гласных [а е і о u]: раз они настолько способствуют гармонии в словах, пусть они сообщат меньшее благозвучие и невмам. Будем подкладывать их под буквы монохорда по порядку и, поскольку гласных только пять, будем их повторять,

¹³² Соблазнительно трактовать этот пассаж как описание рифмованной силлаботоники (versus consoni et sibimet respondententes), как в поздних секвенциях и гимнах.

¹³³ «Двойная мелодия» (*modulatio duplex*) в этом контексте явно не двухголосие, а «симфония» текста и музыки.

vocalis, hoc modo:
XVII.1

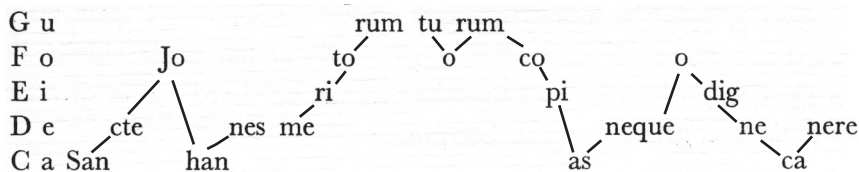
подписывая под каждым звуком его гласный, вот так¹³⁴:



[-189-] In qua descriptione id modo perpende, quia cum his quinque litteris omnis locutio moveatur, moveri quoque et quinque voces ad se invicem ut diximus, non negetur. Quod cum ita sit, sumamus modo aliquam locutionem, eiusque syllabas illis sonis adhibitis decantemus, quos earumdem syllabarum vocales subscriptae monstraverint, hoc modo:

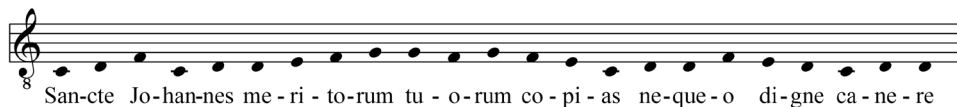
Глядя на эту схему, тут же обдумай вот что: поскольку всякий текст приводится в движение с помощью этих пяти букв, нельзя отрицать, как мы сказали¹³⁵, что и пять звуков приводятся во взаимное движение [ими же]¹³⁶. Поскольку это именно так, возьмем сейчас некий текст и распоем его слоги на звуки, которые [на схеме выше] приписаны к гласным в слогах [распеваемого текста], вот так¹³⁷:

XVII.2



[-190-]

XVII.3



¹³⁴ Словосочетание *sua vocalis* («свой гласный») читатель может истолковать в том смысле, что к звукам одного высотного класса привязана одна и та же буква. В действительности звуки одного высотного класса (например, *A, a* и *a'*) в «музыкальной фонетике» Гвидо получают разные гласные (e, o, a).

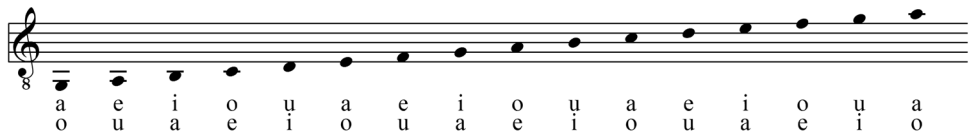
¹³⁵ По поводу «нельзя отрицать» см. силлогизм в начале этой главы.

¹³⁶ Интересно использование глагола *move* в метафорическом смысле. Гласные, «приводящие в движение» текст, превращают «мертвые» буквы в «живой» поток речи, придают словам и словосочетаниям смысл.

¹³⁷ Нотация в примере XVII.2 аналогична нотации в *Mus. ench.* (например, [30, 16–18]), с той лишь разницей, что вместо дасийных графем в качестве ключей использованы латинские буквы *C, D, E, F, G*. Автором «некоего текста» является, видимо, сам Гвидо Аретинский. Интересно, что Св. Иоанн, к которому обращена молитва, — то же лицо, что в прославленном гимне «*Ut queant laxis*», который Гвидо использовал для разучивания незнакомых распевов [9, 33]. Есть даже некоторое содержательное сходство («Святый Иоанне, твои премногие заслуги я не могу воспеть достойно»).

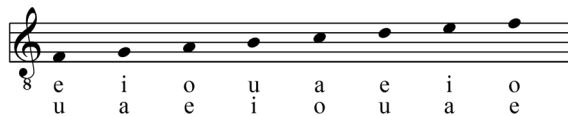
Quod itaque de hac oratione factum est, et de omnibus posse fieri nulli dubium est. Sed ne gravis tibi imponatur necessitas quod ad hunc modum vix cuilibet symphoniae minus quinque accidant voces et ipsas quinque transgredi saepe ad votum non suppetat: ut tibi paulo liberius liceat evagari alium item versum subiunge vocalium, sed ita sit diversus ut a tertio loco prioris incipiat, hoc modo: [-191-]

XVII.4



Ubi cum duobus ubique sub sonis, in quibus quinque habeantur vocales, cum videlicet cuique sono et una subsit et altera, satis tibi liberior facultas accedit et productiori et contractiori pro libitu motu incedere¹³⁹. Unde et hoc nunc videamus qualem symphoniam huic rhythmio suae vocales attulerint. [-192-]

XVII.5



То, что мы сделали с этим текстом, несомненно можно делать и со всеми другими. В редком произведении выпадает менее пяти [разновысотных] звуков, которые предписывает наш метод, а выйти за пределы этих пяти, чего зачастую хочется, невозможно. Чтобы не обременять себя этим ограничением и двигаться чуть свободнее в сторону, добавь другую строку из гласных так, чтобы ее начало [а] попало на третью ступень вышеприведенного [звукоряда], вот так¹³⁸:

Наличие повсюду двух [рядов] с пятью гласными под звуками — а именно так, что под каждый звук попадает то один гласный, то другой — дает тебе достаточную свободу [выбора], возможность двигаться как угодно просторно или тесно¹⁴⁰. С учетом [двойной привязки] рассмотрим теперь, какую симфонию привнесят в следующее стихотворение его гласные¹⁴¹:

¹³⁸ В новой строке первая буква ряда гласных («а») должна попасть на третью ступень звукоряда (В). Смысл добавления второго способа привязки гласных к высотам в том, чтобы дать музыканту большую свободу выбора. Встретившийся в тексте гласный «е» (извлеченный, например, из слова *sed*) он может спеть как *F*, а может терцией выше (*a*) или квартой ниже (*C*).

¹³⁹ Пунктуация изменена. В издании SvW [25]: *Ubi cum duobus ubique subsonis in quibus quinque habeantur vocales, cum videlicet cuique sono et una, subsit et altera, satis <...>*.

¹⁴⁰ Благодаря выбору, который предоставляет расширенная схема привязки, сочинитель может с большой долей свободы формировать рельеф мелодии: решать, двигаться ли ему скачками («просторно») или поступенно («тесно»). Кроме «просторного» и «тесного» движения, в мелодии участвуют и унисоны (что ясно по нижеследующему примеру), которые сам автор «Микролога» ранее обозначил как не образующие мелодического движения.

¹⁴¹ «Linguam refrenans» — вторая строфа из популярного «амвросианского» гимна «Jam lucis orto sidere». Общепринятая мелодия гимна другая (не та, что выходит по «методу Гвидо») и принадлежит IV тону.

XVII.6

8 Lin-guam re - fre - nans tem - pe - ret ne li - tis hor - ror in - so - net,
8 vi - sum fo - ven - do con - te - gat ne va - ni - ta - tes hau - ri - at.

[-193-] In sola enim ultima parte hoc argumentum reliquimus, ut melum suo tetrardo conveniens redderemus. Cum itaque suis tantum vocalibus quidam aptam sibi adeo vindicent cantilenam, non est dubium quin fiat aptissima, si in multis exercitatus de pluribus potiora tantum sibi que aptius respondentia eligas, hiantia suppleas, compressa resolvas, producta nimium contrahas, ac nimis contracta distendas, ut unum quod [-194-] accuratum opus efficias.

Illud praeterea scire te volo quod in morem puri argenti cunctus cantus quo magis utitur, coloratur, et quod modo displicet, per usum quasi lima politum postea collaudatur, ac pro diversitate gentium ac mentium, quod huic displicet ab illo amplectitur, et hunc oblectant nunc consona, ille magis probat diversa; iste continuationem

Только в [клаузуле] последней части мы отступили от своего метода, чтобы мелодия пришла к обычному для тетрарда звуку [G]¹⁴². И так, хотя распев, для которого [по нашему методу] требуются только гласные, уже пригоден, совершенно пригодным он несомненно станет тогда, когда, набравшись опыта во многих вещах, ты научишься выбирать из нескольких более предпочтительные и пригодные решения, зияния заполнять, тесные участки располагать свободнее, протяженные значительно сокращать, а слишком сжатые расширять, — [все это нужно,] чтобы композиция стала цельной и тщательно отделанной¹⁴³.

Кроме того, хочу, чтобы ты знал: подобно чистому серебру, всякая музыка, чем больше она используется, тем больше окрашивается¹⁴⁴. И то, что сейчас не нравится, благодаря использованию, словно отделанное напильником, потом восхваляется. И из-за различия народов и мнений то, что одному не нравится, другой одобряет¹⁴⁵:

¹⁴² Эта оговорка очень интересна с той точки зрения, что провозглашенная Гвидо импровизационная «свобода» все же ограничивается правилом лада. При распеве последнего слова *hauriat* гласный «а» в слове *hau* согласно схеме должен быть привязан к высоте G (высокие *s* и *e* не в счет), в то время как для стандартной клаузулы VII тона (которому принадлежит вновь созданная мелодия) необходим прилежащий внизу к финалису (субфинальный) тон F. Поэтому приходится «отступить от метода» и привязать к нужной высоте гласный «и».

¹⁴³ Чтобы результат «матричного» сочинения был «совершенно пригодным», недостаточно механически вывести мелодию «по методу» из слогов текста, нужна еще ее профессиональная отделка. Сплошь поступенные шаги невозможны, как невозможны и одни только скачки. Имеющиеся «тесные» ходы надо разбавлять скачками, а «зияния», наоборот, заполнять поступенными шагами и т. п., в общем, добиваться в звуковысотной композиции гармонии в самом высоком философском смысле.

¹⁴⁴ Это сравнение сомнительно, потому что изделия из серебра от использования человеком не просто «окрашиваются», а неприятно чернеют и нуждаются в чистке.

¹⁴⁵ Чрезвычайное разнообразие музыкальных пристрастий Гвидо уже отмечал в обсуждении этоса ладов (Misc. 14).

et mollitiem secundum suae mentis lasciviam quaerit, ille utpote gravis, sobriis cantibus demulcetur; alius vero ut amens in compositis et anfractis [-195-] vexationibus pascitur; et unusquisque eum cantum sonorius multo pronuntiat, quem secundum suae mentis insitam qualitatem probat.

Quae omnia si dictis argumentis assiduo exercitio inhaeris, ignorare non poteris. Immo et argumentis utendum est donec ex parte cognoscimus, ut ad plenitudinem scientiae perveniamus. Sed quia haec in longum prosequi proposita brevitatis non exposcit, praesertim cum ex his perplura valeant colligi, de canendo ista sufficiant. Iam nunc diaphoniae praecepta breviter exsequamur. [-196-]

Capitulum XVIII. De diaphonia, id est organi praecepto

Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam nos organum vocamus, [-197-] cum disiunctae ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonanter concordant. Qua quidam ita utuntur, ut canenti semper

одного улаждают благозвучия, другой ценит различия [в звуках], один — легкомысленный — ищет связности и мягкости, другого — серьезного — ласкают строгие напевы, третий, как безумный, испытывает удовольствие от мучительно сложных и извилистых движений¹⁴⁶. И всякий утверждает, что именно та музыка, которая ему по душе, звучит намного лучше.

Все это тебе пригодится, если будешь усердно упражняться, опираясь на наши наставления. Впрочем, следует пользоваться наставлениями пока ты постиг дело лишь отчасти, для того чтобы [с их помощью] перейти к полноте знания. Но поскольку обещанная краткость [изложения]¹⁴⁷ не требует, чтобы мы долго распространялись об этом [знании] (тем более, что из наших наставлений можно [уже] делать премногие выводы), будем считать, что об [одноголосном] пении сказано достаточно. Теперь же кратко изложим правила диафонии.

Глава 18. Диафония, то есть правила органа

Диафония значит «разъединение звуков». Мы называем ее органом¹⁴⁸, поскольку разъединенные звуки, согласуясь, звучат по-разному и, будучи разнозвучными, согласуются¹⁴⁹. Пользуются ею так,

¹⁴⁶ Нельзя удержаться от сравнения с некоторыми снобами, которые восхищаются умопомрачительными сложностями авангардной музыки XX–XXI веков.

¹⁴⁷ См. обещание в Прологе.

¹⁴⁸ В действительности слово *organum* у Гвидо имеет два значения: (1) техника многоголосной композиции и (2) производный голос, который следует за главным (содержащим мелодию хора). Первое значение я передаю как «органум», а второе — как «органальный голос».

¹⁴⁹ Придаточное предложение можно объяснить так: «диафония» и «органум» обозначают одно и то же музыкальное явление, хотя первое слово указывает на разногласие и беспорядок, а второе (если его ассоциировать с *organicus* или *organizare*), наоборот, на согласие и порядок. *Dissonantia* (и однокоренные) в данном контексте имеет значение «разновысотного звучания», т. е. это просто латинская калька греч. *διαφωνία*, как и у Боэция в главе о практическом применении монохорда (Boet. Mus. IV, 18.3). «Диссонанс» в привычном нам смысле (резкое и неприятное для слуха созвучие) здесь очевидно не подходит.

quarta chorda succedat, ut *A* ad *D* ubi si organum per acutum *a* duplices, ut sit *A-D-a*, resonabit *A* ad *D* diatessaron, ad *a* diapason; *D* vero ad utrumque *A a*, diatessaron et diapente; *a* acutum ad graviores diapente [-198-] et diapason. Et quia hae tres species tanta se ad organum societate ac ideo suavitate permiscent, ut superius vocum similitudines fecisse monstratae sunt symphoniae, id est aptae vocum copulationes dicuntur, cum symphonia et de omni cantu dicatur. Dictae autem diaphoniae hoc est exemplum:

что певчего всегда внизу сопровождает четвертая ступень¹⁵⁰, например, *A* по отношению к *D*, и если органальный голос ты удвоишь вверху *a* высоким, то от *A* до *D* прозвучит кварта, [от *A*] до *a* — октава. *D* по отношению к *A* и *a*, соответственно, кварта и квинта, *a* высокое к [*D* и *A*] низким — квинта и октава. И поскольку эти три вида интервалов в органуме, смешиваясь, дают такую общность и сладость благодаря показанному выше подобию звуков¹⁵¹, они называются симфониями, то есть пригодными сочетаниями [разно-высотных] звуков, хотя словом «симфония» называется и всякое музыкальное произведение¹⁵². Вот пример названной диафонии:

[-201-] Potes et cantum cum organo et organum quantum libuerit duplicare per diapason; ubicumque enim eius concordia

Можно и кантус с органальным голосом или [только] органальный голос сколь угодно удваивать в октаву¹⁵³ —

¹⁵⁰ Слово «певчий» (*canens, cantor*) в контексте Гвидонова учения о диафонии означает исполнителя главного голоса диафонии. Исполнитель производного голоса именуется «подпевалой» (*succentus*) или «ведомым» (*subsecutor*; букв. «последователь»).

¹⁵¹ См. главу 6.

¹⁵² О «симфонии» в узком смысле см. комментарий 45.

¹⁵³ Для обозначения главного голоса диафонии Гвидо в очередной раз задействует слово *cantus*, которое в его трактатах имеет много значений (распев, мелодия, пение, музыка; см.: [9, 23]). Чтобы выделить описываемое специфическое значение, я использую морфологическую передачу «кантус». В приведенном примере кантус (*f-g-a-f-g-a-g...*) дублирован органальным голосом в нижнюю кварту (*c-d-e-c-d-e-d...*), а органальный, в свою очередь, дублирован в верхнюю октаву (*c¹-d¹-e¹-c¹-d¹-e¹-d¹...*). См. также пример октавных удвоений в Миср. 5.

fuerit, dicta symphoniarum aptatio non cessabit.

Cum itaque iam satis vocum patefacta sit duplicatio, gravem a canente succentum, more quo nos utimur, explicemus. Superior nempe diaphoniae modus durus est, noster vero mollis, ad quem semitonium et diapente non admittimus, tonum vero et ditonum et semiditonum cum diatessaron recipimus, sed semiditonum in his infimatum, diatessaron [-202-] vero obtinet principatum. His itaque quattuor concordis diaphonia cantum subsequitur.

Troporum vero alii apti, alii aptiores, alii aptissimi existunt. Apti sunt qui per solam diatessaron quartis a se vocibus organum reddunt, ut deuterus in *B* et in *E*; aptiores sunt qui non solum quartis, sed tertiis et secundis per tonum et semiditonum, licet raro respondent, ut protus in *A* et *D*. Aptissimi vero, qui saepissime suaviusque id faciunt, ut tetrardus et tritus in *C* et *F* et *G*.

где бы ни возникло октавное согласие, там не замедлят явиться и названные, пригодные [для диафонии], симфонии¹⁵⁴.

Поскольку теперь удвоение голосов в достаточной мере объяснено, рассмотрим, как устроен по нашему обычаю нижний, вторящий кантусу голос¹⁵⁵. Вышеописанный вид диафонии жесткий, у нас же используется мягкий — в нем мы не допускаем полутон и квинту, а тон, дитон, полудитон и кварту принимаем; из них полудитон — самый низкий [по качеству], а кварта — главный интервал. Таким образом, кантус в диафонии внизу сопровождают эти четыре конкорда¹⁵⁶.

Из тропов одни [для диафонии] подходящие, другие более подходящие, а третьи самые подходящие. Подходящие те, что дают только [нижнюю] кварту органального голоса, как девтер на *B* и *E*¹⁵⁷. Более подходящие те, что отвечают [кантусу] не только в кварту, но и в терцию (через полудитон, хотя и редко) и в секунду (через целый тон), как прот на *A* и *D*. Самые подходящие те, что звучат в органальном голосе

¹⁵⁴ Боюсь, это утверждение сформулировано неуклюже. Возможно, Гвидо хотел в очередной раз заявить об идеальной пригодности интервала октавы и только, но вышло, что «пригодным» становится конкорд, если один из его звуков возник в результате удвоения в октаву. Например, октавное удвоение органального голоса, образующее с кантусом (разрешенный) целый тон, приведет к появлению малой септимы, которую точно нельзя считать «пригодной».

¹⁵⁵ При отсутствии нотных памятников итальянского органума XI века (который, с большой вероятностью, был импровизированным) приходится гадать, что Гвидо вкладывает в «наш обычай» (*mos quo nos utimur*). Не исключено, что «Микролог» описывает практику многоголосия «по месту работы» автора, т. е. в кафедральном соборе Ареццо. Эту точку зрения («local usage», «local custom» etc.) развивает Сара Фуллер [20, 59–60].

¹⁵⁶ Кварты, обе терции и большая секунда. Парадоксально, что в число «конкордов» попал целый тон, а квинта оказалась за бортом, что нельзя объяснить даже стандартными (для всех теоретиков Средневековья) «пифагорейскими» аргументами — числовое отношение целого тона 9/8 гораздо хуже отношения квинты 3/2.

¹⁵⁷ В главах 18 и 19 Гвидо возвращается к любимой теме родственных «видов сочетаний звуков» (*modi vocum*, см.: *Micrologus*, 7, 8), т. е. типовых интервальных паттернов. При этом родственную пару ступеней автор именуется терминами самих ладов (тропов), как бы в манере *pars pro toto*. «Протом» названы финалис и конфиналис прота, *D* и *A*, «девтором» — *E* и *B* (нижнее си), «тритором» — *F* и *C*, «тетрардом» — *G*.

Haec enim tono et ditono et diatessaron obsequuntur.

[-203-] Quorum a trito, in quem vel finis distinctionum advenerit, vel qui proximus ipsi finalitati suberit subsecutor numquam tamen descendere debet nisi illo inferiores voces cantor admiserit. A trito enim infimo aut infimis proxime substituto deponi organum numquam licet. Cum vero inferiores voces admiserit congruo loco, et per diatessaron organum deponatur; moxque ut illa distinctionis gravitas ita deseritur ut repeti [-204-] non speretur, quem prius habuerat locum subsecutor repetat, ut finali voci si in se devenerit commaneat, et si super se e vicino decenter occurrat.

Qui occursus tono melius fit, ditono non adeo, semiditono numquam. Ad¹⁶¹ diatessaron vero vix fit occursus, cum gravis magis placet illo loco succentus;

чаще всего и приятней других, а именно тетрад и трит на *C*, *F* и *G*. Эти [ступени] обслуживают тон, дитон и кварту¹⁵⁸.

Ниже трита [*C* и *F*], на который приходится окончание отделов, или на ближайшую внизу от финалиса ступень, ведомый не должен опускаться никогда, если только сам певчий не допустит более низкие, чем трит, звуки. Ибо органальному голосу никогда не позволяется опускаться ниже трита или ближайшего от него вниз. Если же кантус (в подобающем месте) допускает более низкие звуки, то органальный голос опускается на кварту. И как только заход в область низких звуков внутри отдела совершился и повторного захода не ожидается, ведомый должен вернуться на прежнее место¹⁵⁹ — оставаться на звуке финалиса, если он к нему [уже] прибыл, или, если финалис находится над ним, правильно идти ему навстречу¹⁶⁰.

Для оккурса лучше подходит тон, не очень — дитон, полудитон — никогда¹⁶². Изредка случается оккурс к кварте, поскольку низкий второй голос в таком месте

¹⁵⁸ Все перечисленные звукоступени оцениваются с точки зрения их применения в органальном голосе. Хуже всех *B* (*E*), потому что кантус на *D* (*G*) и *C* (*F*) с ним не сочетается, т. е. полудитон *B/D* (*E/G*) и полутон *B/C* (*E/F*) исключены. Правда, в следующем же предложении о паре «прота» *A–D* выясняется, что полудитон *A/C* (*D/F*) изредка разрешен. Остается непонятным, чем запрещенный полудитон *B/D* (*E/G*) хуже разрешенного полудитона *A/C* (*D/F*). Лучше всех ступень *C* (и родственные *F*, *G*), поскольку над ней кроме кварты возможны также дитон (*C/E*) и целый тон (*C/D*).

¹⁵⁹ Эта инструкция непонятна без нотного примера. Возможно, ее иллюстрирует пример XIX.7.

¹⁶⁰ Глагол *occurro* («сталкиваться»; «встречаться») и образованные от него существительные *occurrus* и *occurisio* («столкновение»; «встреча») здесь и дальше Гвидо использует как термины для описания каденции (клаузулы) в органуме. В. А. Федотов при первом вхождении переводит *occurrus* [13, 108] как «ход навстречу», но далее оставляет без перевода, например, «...сопровождение в кварту больше нравится, чем *occurrus*» [там же, 110]. Чтобы не заменять одно латинское слово (*occurrus*) другим («каденция» или «клаузула»), будем далее пользоваться неологизмом «оккурс».

¹⁶¹ Ad] *A SvW*. Чтение *ad* кажется мне более предпочтительным, и оно зафиксировано в 26 рукописях, в том числе, ранних **F1**, **RV**, **K**, **M5**.

¹⁶² В пенульгитме каденции органальный голос строит внизу кантуса тон и дитон, но не полудитон.

quod tamen ne in ultima symphoniae distinctione eveniat est cavendum.

[-205-] Saepe autem cum inferiores trito voces cantor admiserit, organum suspensum tenemus in trito; tunc vero opus est ut cantor in inferioribus distinctionem non faciat, sed discurrentibus sub celeritate vocibus praestolanti trito redeundo subveniat, et suum et illius laborem facta in superioribus distinctione repellat.

Item cum occursus fit tono diutinus fit tenor finis, ut ei et partim subsequatur et partim concinatur; cum vero ditono diutior, ut saepe per intermissam vocem dum vel parva sit subsecutio, etiam toni non desit [-206-] occursio. Quod quia tunc fit cum harmonia finitur deuterо. Si cantus non speratur ultra ad tritum descendere, utile tunc erit proto vim organi occupare, subsequentibus subsequi, finique per tonum decenter occurrere.

звучит лучше. Однако в заключительном отделе произведения [оккурса с квартой] следует избегать¹⁶³.

Часто бывает, когда певчий допускает звуки ниже трита, мы удерживаем на трите подвешенный органум. Тут надо, чтобы певчий не заканчивал отдел внизу трита, но, быстро пробежавшись по [низким] звукам, вернулся к выжидающему триту и, не напрягая себя и подпеваалу, закончил отдел в высоких звуках¹⁶⁴.

Когда оккурс делается через тон, конечный звук становится продолжительным, поскольку к нему сначала прибавляется нижний звук, а потом звучит тот же самый¹⁶⁵. Если через дитон — [то конечный звук] еще дольше, потому что часто в промежутке между дитоном [и конечным звуком] (пусть ненадолго) возникает тон¹⁶⁶. Так бывает, когда музыка заканчивается на девтере [E]¹⁶⁷. Если известно, что кантус не опускается до трита [C], полезно в качестве органального голоса взять прот [D], следуя под [кантусом], сопровождать его и к финалису [D] сделать достойный оккурс через тон [C/D — D/D]¹⁶⁸.

¹⁶³ Обычный финалис описываемой Гвидо диафонии — унисон. Финалис, гармонизованный нижней квартой, используется редко, хотя и звучит хорошо.

¹⁶⁴ Описывается вид техники органума: в то время как кантус высотно меняется, органальный голос задерживается («подвешивается» как на бельевой веревке) на одной высоте, выполняя таким образом функцию педали. Подвешенный органум иллюстрирует нотный пример XIX.9. В отечественном музыкознании распространен перевод *organum suspensum* как «парящий органум» [15, стлб. 78; 13, 108], что звучит хотя и красиво, но не совсем верно. Органальный голос (в терминологии Гвидо — *organum*) как раз не «парит», а «подвешивается» на одной высоте (*suspensum*), в то время как голос, ведущий мелодию хорала, «парит».

¹⁶⁵ См. нотные примеры XIX.4, XIX.6 и другие.

¹⁶⁶ В антепенультине дитон, в пенультине целый тон, в ультине унисон (см. пример XIX.1).

¹⁶⁷ Это утверждение без нотного примера непонятно.

¹⁶⁸ Нотного примера, иллюстрирующего этот пассаж, нет, так что указанные в скобках высоты сугубо гипотетические.

Item cum plus diatessaron seiungi non liceat, opus est, cum plus se cantor intenderit, subsecutor ascendat, ut videlicet *C* sequatur *F*, et *D* *G*, et *E* *a* et reliqua. Denique praeter *b* quadratam singulis vocibus diatessaron subest, unde in quibus distinctionibus illa fuerit, *G* vim organi possidebit. [-207-] Quod cum fit, si aut cantus ad *F* descendat, aut in *G* distinctionem faciat, ad *G* et *a* congruis locis *F* subsequitur; si in *G* vero cantus non terminet, *F* cum cantu vim organi amittit. Cum vero *b* mollis versatur in cantu, *F* organalis erit.

Cum ergo tritus adeo diaphoniae obtineat principatum ut aptissimum supra caeteros obtineat locum, videmus eum a Gregorio non immerito plus caeteris vocibus adamatum. Ei enim multa melorum principia et plurimas [-208-] repercussiones dedit, ut saepe si de eius cantu triti *F* et *C* subtrahas, prope medietatem tulisse videaris.

Diaphoniae praecepta donata sunt, quae si exemplis probes, perfecte cognosces. [-209-]

Поскольку для сопровождения [кантуса] пользоваться интервалами шире кварты не позволяется, нужно [строить диафонию так]: если певчий поднимается все выше, [с ним в кварту] восходит и ведомый, например, звук *F* сопровождается звуком *C*, *G* — *D*, *a* — *E* и т. д. Кварта вообще подходит к любым звукам [кантуса] за исключением *b* квадратного: если в каких-то отделах такой звук появляется, в качестве органального голоса берется *G*¹⁶⁹. Если [затем] кантус нисходит к *F* или заканчивает отдел на *G*, подходящим для сопровождения *G* и *a* будет *F*¹⁷⁰. Если же кантус на *G* не заканчивает, то *F* перестает быть органальным к кантусу. Когда же в кантусе встречается *b* мягкое, органальным будет *F*.

Поскольку трит в диафонии держит первенство и как наиболее подходящий занимает место выше всех других, св. Григорий, как видим, горячо любил его и по праву ставил выше других звуков. Он начинал им многие мелодии и многократно его повторял¹⁷¹. Если вычесть из григорианского пения [ступени] трита *F* и *C*, то окажется, что они составляли чуть ли не половину [всех звуков]¹⁷².

Наставления в диафонии даны. Теперь надо окончательно усвоить ее на примерах.

¹⁶⁹ Во избежание тритона *F/h* (в нашей нотации).

¹⁷⁰ Антепенультима *f/a*, пенультима *f/g*, ультима *g/g* (в нашей нотации). Описанный контекст можно проиллюстрировать примером XIX.10.

¹⁷¹ Рускони переводит слово оригинала *repercussiones* терминологически (*ripercussioni*). Коллега полагает, что речь может идти о так называемых «строфических» невмах — *distropha* и *tristropha* (знаки выглядят как две или три запятые, поднятые над базовой линией шрифта), которые сигнализировали звуковысотный повтор одного и того же слога [23, 84]. Все же я склонен думать, что здесь не специальное, а обычное словоупотребление, которое Гвидо ясно продемонстрировал в главах 15 (*eiusdem soni repercussio*) и 16 (*voces repercussae*).

¹⁷² Утверждение о якобы особом значении высот *F* и *C* (вплоть до ссылки на авторитет Григория Великого) повторяется в «Стихотворных правилах» (§ 51). Хотя это утверждение непосредственным восприятием григорианской монодии, как минимум, не подтверждается, нельзя отрицать, что особое положение именно этих высотных классов стало для Гвидо решающим в его новациях линейной нотации: напомним, что для направляющей линии на *F* он предлагал красный цвет, для направляющей *C* — желтый, см., например, §§ 59–61 и там же мои комментарии [10, 27].

Capitulum XIX. Dictae diaphoniae per exempla probatio

Igitur a trito non deponimus organum, sive in eo sive in sequentibus finiatur, hoc modo:

Глава 19. Показ той же диафонии на примерах¹⁷³

Итак, органальный голос мы не опускаем ниже трита [C], независимо от того, заканчивается [отдел] на нем [трите], либо на следующих звуках, таким образом¹⁷⁴:

XIX.1



Ecce finis in trito C¹⁷⁵. [-210-]

[В примере выше] последний звук — на трите C.

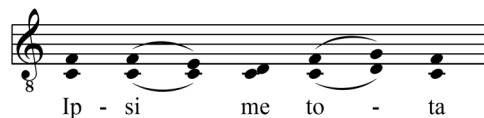
XIX.2



Ecce alia distinctio in trito F in quo et quartis vocibus per diatessaron subsequimur, et diatessaron succentus plusquam occursus placet. Ecce alia eiusdem modi:

[В примере выше] — другой отдел [того же антифона] с окончанием на трите F. В нем мы следуем в нижнюю кварту [к кантусу]. Кварту лучше использовать для подпевания¹⁷⁶, чем в качестве [последнего звука] оккурса. А вот другой отдел того же типа:

XIX.3



¹⁷³ В ряде рукописей глава 19 не выделена, поскольку текст в ней является естественным продолжением предшествующего повествования. В этой главе некоторые предложения оригинала приходится переставлять местами, поскольку текстовые пояснения не всегда скоординированы с нотными примерами. Смитс ван Васберге не стал исправлять эту путаницу в своем издании SvW [25, 209–214].

¹⁷⁴ Этот и три последующих примера взяты из антифона «Ipsi soli».

¹⁷⁵ В трех позднейших (XII век) рукописях «Микролога» фраза продолжается следующим пояснением: *...a quo non deponimus organum quia non habet sub se tonum vel ditonum quibus fit occursus, sed habet semiditonus, per quem non fit occursus* («...ниже которого органальный голос не идет, потому что под C нет тона или дитона, с помощью которых делается оккурс, но есть полудитон, через который оккурс не делается»). В. А. Федотов в своем переводе включил это пояснение в основной текст [13, 110].

¹⁷⁶ Т. е. в качестве органального голоса.

Ecce alia distinctio in proto *D*, in qua et toni occursum ad finem patet.

А вот отдел на проте *D*, в котором — оккурс с целым тоном в конце:

XIX.4

De - vo - ti - o - ne com - mit - to

[-211-] Item

То же:

XIX.5

Ho - mo e - rat in Ihe - ru - sa - lem

aut ita

или так¹⁷⁷:

XIX.6

Ihe - ru - sa - lem

Ecce distinctio in deutero *E* in qua ditoni occursum vel simplex vel per intermissas patet. Distinctio in proto *A*:

[В двух примерах выше] — отдел [с окончанием] на девтере *E*, в котором дитоновый оккурс совершается напрямую или с промежуточными [целыми тонами]. А вот — отдел на проте *A*¹⁷⁸:

XIX.7

Ve - ni ad do - cen - dum nos
vi - am pru - den - ti - ae.

In hac distinctione inferiores trito *C*, qui fini [-212-] proxime subest *D*, voces admissae sunt, et locus prior finita gravitate repetitus est. Et in hac similiter:

В этом отделе допускаются звуки ниже трита *C* (ближайшего вниз от финалиса *D*), и после завершения обхода низких звуков прежнее место [*C*] возвращается. И похожим образом¹⁷⁹:

¹⁷⁷ Вариант гармонизации отдела из того же антифона «Номо erat», с параллельными большими секундами.

¹⁷⁸ Две заключительные фразы (два «отдела») антифона II тона «O sapientia».

¹⁷⁹ В данном и следующем примере — две разные гармонизации антифона «Sexta hora», выполнявшего функцию настройки на VI тон (мелодия-модель, или «невма» в одном из значений).

XIX.8

Sex - ta ho - ra se - dit su - per
pu - te - um

Ecce ut ascendit organum ne in ultima distinctione succineret cavens. Ecce quomodo admittente cantore graves voces organum suspensum tenemus in trito *F*: [-213-]

[В примере выше], притом что органальный голос поднимается, он в последнем звуке отдела избегает опускаться под звук кантуса¹⁸⁰. Либо вот так, когда певчий допускает низкие звуки¹⁸¹, мы держим подвешенный органальный голос в трите на *F*¹⁸²:

XIX.9

Sex - ta ho - ra se - dit su - per
pu - te - um

Ecce ut *F* ad *G* et *a* in finem subsequitur. В конце [фразы] нижний *F* сопровождается звуки [кантуса] *G* и *a*¹⁸³:

XIX.10

Vic - tor as - cen - dit cae - los un - de des - cen - de - rat

¹⁸⁰ Как говорилось в главе 18, в ульиме каденций на *F* и *C* предпочтителен унисон (а не кварта).

¹⁸¹ Т. е. опускается ниже финалиса.

¹⁸² Этот пример Гвидоной диафонии часто приводится как первый нотированный пример педали (или органного пункта).

¹⁸³ Нижеследующий пример — третья строфа секвенции «Rex omnipotens, die hodierna» (VII тона). Клаузула (*h*)-(c¹)-*a-g-f-g-g*, гармонизацию которой обсуждает Гвидо, используется в секвенции 17 раз!

Idem in plagali trito invenies usurpatum videlicet ut ad *c* et *d* ita *b* subsequatur, sicut ad *G* et *a* subsequitur *F*, hoc¹⁸⁴ modo:

То же употребление найдешь в плагальном трите: как *F* сопровождает звуки [кантуса] *G* и *a*, так *b* [круглое здесь] пусть сопровождает *c* и *d*, вот так.¹⁸⁵

XIX.11



[-214-] Curiosus itaque existas et in usum exercitando vertas, si symphoniam habeas satis tibi hae regulae diaphoniam dabunt.

Итак, будь пытлив и, упражняясь, обращай [наши наставления] себе на пользу. Если располагаешь симфонией, этих правил тебе для диафонии хватит¹⁸⁶.

De origine autem musicae artis quia rudem lectorem vidimus in primis tacuimus, quod iam exercitato magisque scienti in finem tribuimus. [-228-]

О происхождении музыкального искусства в начале [работы] мы умолчали, потому что читатель был необучен. В конце же, когда он стал более опытным и сведущим, отдадим ему должное.

Capitulum XX. Quomodo musica ex malleorum sonitu sit inventa

Глава 20. Каким образом музыка была изобретена от звучания молотков

Erant antiquitus instrumenta incerta et canentium multitudo, sed caeca; nullus enim hominum vocum differentias et symphoniae descriptionem poterat aliqua argumentatione colligere, neque posset

В древности были недостоверные инструменты и множество темных певцов¹⁸⁷. Ни один человек не мог сколько-нибудь обоснованно судить о различиях в звуках и описывать симфонию¹⁸⁸,

¹⁸⁴ hoc] hoco SvW.

¹⁸⁵ В примере, который дает Смитс ван Васберге, есть *b/d*, но нет *b/c* (SvW; [25, 213]). Описываемый Гвидо контекст (перенос вверх на кварту) такая редакция не иллюстрирует. Поэтому я беру вариант мелодии инвитаория (опять же с параллельными секундами) из других хороших и ранних рукописей — D (f. 86v) и M7 (f. 18r), в которых нужное чтение есть. Инвитаорий «Venite adoretus» распевался на многие мелодии, но конкретно ту, которую дает Гвидо («плагального трита»), найти не удалось.

¹⁸⁶ Под «симфонией» здесь понимается о д н о г о л о с н о е музыкальное произведение (о двух значениях слова «симфония» Гвидо говорит сам в начале главы 18).

¹⁸⁷ Вслед за К.-Ю. Заксом [32, 236] я понимаю эпитет *caeci* по отношению к певцам не буквально, а интерпретирую как «темные» в смысле «невежественные», «неученые». О темных певчих, которые, как мы хорошо знаем, были предметом постоянной заботы и досады Гвидо, см. убийственные пассажи в прологе «Микролога» (*Dolui de nostris cantoribus*), в начале «Стихотворных правил» (*Musicozum et cantorum magna est distantia*) [10, 14] и в начале «Пролога к антифонарию» (*Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores*) [6]. «Недостоверные» музыкальные инструменты (*instrumenta incerta*) противопоставляются открытому Пифагором «достоверному» монохорду.

¹⁸⁸ Без верификации звуковысотных различий (см. в этой главе ниже) нельзя достоверно судить о консонансе и диссонансе, составляющих сущность гармонии.

unquam [-229-] certum aliquid de hac arte cognoscere, nisi divina tandem bonitas, quod sequitur suo nutu disponeret.

Cum Pythagoras quidam magnus philosophus forte iter ageret, ventum est ad fabricam in qua super unam incudem quinque mallei feriebant, quorum suavem concordiam miratus philosophus accessit primumque in manuum varietate sperans vim soni ac modulationis existere, mutavit malleos. Quo facto sua vis quemque secuta est. Subtracto itaque uno qui dissonus erat a caeteris alios ponderavit, mirumque in modum divino [-230-] nutu primus XII, secundus IX, tertius VIII, quartus VI, nescio quibus ponderibus appendebant.

Cognovit itaque in numerorum proportione et collatione musicae versari scientiam. Erat enim ea constitutio in quattuor malleis, quae est modo in quattuor litteris *ADEa*. Denique si *A* habeat XII et *D* IX, sintque quattuor ternarii pro passu, habebit *A* in XII ternarios quattuor, [-231-] et *D* in IX ternarios tres. Ecce diatessaron. Rursus cum habeat *A* XII, si *E* teneat VIII, quaternarios passus tres habebit *A*, duos vero *E*, et diapente patet. Sint iterum XII in *A* et VI in alteram *a*, senarius medietas est duodenarii, sicut *a* acuta alterius *A* medietate colligitur. Adest ergo diapason. Ita ipsa *A* ad *D* diatessaron, ad *E* diapente,

и не смог бы узнать хоть что-то достоверное о музыкальном искусстве, если бы, наконец, божественная благодать не изволила явить себя в следующем [событии]¹⁸⁹.

Как-то, прогуливаясь, великий философ Пифагор подошел к кузнице, в которой пять молотков ударяли по одной наковальне. Философ, очарованный их приятной гармонией, приблизился и поначалу подумал, что качество звука и мелодия зависят от различия рук [кузнецов], и поменял молотки [местами]. Но и после этой перемены свойственное каждому [звуку] качество осталось. Тогда, исключив один молоток, который не согласовывался с остальными, он взвесил прочие, и чудесным образом, по промыслу божьему, первый весил 12, второй 9, третий 8, четвертый 6 (уж не знаю, в каких мерах веса).

Так он познал, что музыкальная наука заключается в отношениях и сопоставлениях чисел. [Числовое] основание в четырех молотках как раз и было тем же, что в четырех нотах *A*, *D*, *E*, *a*. В самом деле, если *A* соответствует 12, а *D* — 9, и берется четыре отрезка по три¹⁹⁰, то у *A* с его числом 12 будет четыре по три, а у *D* с его 9 — три по три, отсюда кварта¹⁹¹. Далее, поскольку *A* соответствует 12, а *E* — 8, то у *A* будет три отрезка по четыре, а у *E* два, отсюда квинта¹⁹². И опять же, если в *A* 12, а в другой *a* 6, а шесть — половина от двенадцати, то и высокая *a* понимается как половина от другого [низкого] *A*,

¹⁸⁹ Ср. *Micrologus* 14.18–19. Далее следует знаменитая история об открытии Пифагором числовых отношений музыкальных интервалов, которую Гвидо конспективно пересказывает по Боэцию (*Boetius Mus.* I, 10; см. также мои комментарии к этой главе).

¹⁹⁰ По поводу слова *passus* в контексте деления монохорда см. комментарий 25 (к *Micrologus* 3).

¹⁹¹ $12:9 = 4:3$ (отношение кварты).

¹⁹² $12:8 = 3:2$ (отношение квинты).

alteri vero *a* diapason reddit. *D* quoque ad *E* tonum, ad [-232-] utrumque *A a* diatessaron et diapente sonat. Et *E* etiam ad *D* tonum, utriusque *A a* diapente vel diatessaron mandat; *a* vero acuta cum *A* diapason, cum *D* diapente, cum *E* diatessaron sonat. Quae cuncta in supradictis numeris curiosus perscrutator inveniet.

[-233-] Hinc enim incipiens Boetius panditor huius artis, multam miramque et difficillimam huius artis cum numerorum proportione concordiam demonstravit.

Quid plura? Per supradictas species voces ordinans monochordum primus ille Pythagoras composuit, in quo quia non est lascivia sed diligenter aperta artis notitia, sapientibus in commune placuit, atque usque in hunc diem ars paulatim crescendo convaluit, ipso doctore semper humanas tenebras illustrante, cuius summa sapientia per cuncta viget saecula. Amen.

отсюда октава¹⁹³. Таким образом, от *A* до *D* — кварта, до *E* — квинта, до другого *a* — октава. От *D* до *E* образуется целый тон, от *D* до *A* и от *D* до *a* — кварта и квинта [соответственно]. От *E* до *D* тон, от *E* до *A* и *a* — квинта и кварта. Верхнее *a* с [нижним] *A* звучит в октаву, с *D* — в квинту, с *E* — в кварту. Пытливый исследователь найдет все эти [интервалы] в вышеназванных числах.

Начав отсюда, Боэций, провозвестник музыкального искусства¹⁹⁴, показал [далее] с помощью числовых отношений великую, чудесную и сложнейшую гармонию этого искусства.

Что еще сказать... Организовав звуки в соответствии с названными интервалами, Пифагор впервые сделал монохорд, которым, поскольку тот предназначался не для развлечения, а для досконального и ясного познания искусства, он угодил всем знатокам¹⁹⁵. Это искусство, понемногу возрастая, в наши дни окрепло через просвещение сумрака человеческих душ Учителем, высшая премудрость которого пребывает вовеки¹⁹⁶. Аминь.

¹⁹³ 12:6 = 2:1 (отношение октавы).

¹⁹⁴ Редкий для Боэция эпитет *panditor* Гвидо, вероятно, заимствовал из Mus. ench. 19: *Pandit multa musicae rationis miracula praestantissimus auctor Boetius* («Многие чудеса музыкальной теории возвестил / обнаружил выдающийся писатель Боэций»).

¹⁹⁵ Словосочетание *in quo* грамматически позволяет отнести пассаж и к монохорду, и к его изобретателю. М. Хермесдорф [26, 125] и У. Бабб [27, 83] относят его к монохорду, но у А. Рускони: «Его труд (этого слова в оригинале нет. — С. Л.), поскольку он был нацелен не на удовольствие, а точно представлял ясное изложение этого искусства, был одобрен всеми мудрецами» [23, 61].

¹⁹⁶ Под Учителем подразумевается не вышеупомянутый Пифагор, а Господь Бог.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИНТЕРПОЛЯЦИЯ О ДИЕСЕ

Гвидо Аретинский в «Микрологе» систематически описывает только диатонические интервалы (горизонтальные и вертикальные), которые были употребительны в церковно-певческой практике его времени, в стенах его аретинского храма. Тем удивительней, что внутри главы 10, посвященной «исправлениям плохой мелодии», в восьми средневековых рукописях «Микролога» естественно и гладко — без каких-либо оговорок — разместился небольшой текст о диесе. Древнейшие рукописи с интерполяцией, ныне находящиеся во Флоренции (F1) и Карлсруэ (K), датируются самое позднее 1100 годом.

Со времен античности диеса (греч. *δίεσις*, лат. *diesis*) известна как микроинтервал, присущий энармонике. Поскольку никакой энармоники в григорианском хорале не было и быть не могло, логично ожидать, что интерполятор просто воспроизведет соответствующие пассажи из «Музыки» Боэция, что называется, без последствий¹. Однако, связи с Боэцием не обнаруживается — речь здесь не идет о микрохроматике как роде интервальной системы². Диеса не образует отдельной «структурной» ступени тетра хорда, но используется в н у т р и диатоники как микроинтервал, который в определенном — весьма ограниченном — мелодическом контексте можно петь в м е с т о двух «обычных» малых полутонов *F–E* и *C–B*. Аффект диесы (украшение? обострение полутонового тяготения?), увы, не обсуждается. Диеса, по словам автора, составляет примерно половину полутона (по-нашему, четвертитон), так же как полутона равен примерно половине целого тона. В числах диеса соответствует отношению 28/27 — микроинтервалу, известному нам по делению тетра хорда (во всех трех мелодических родах) у Архита³.

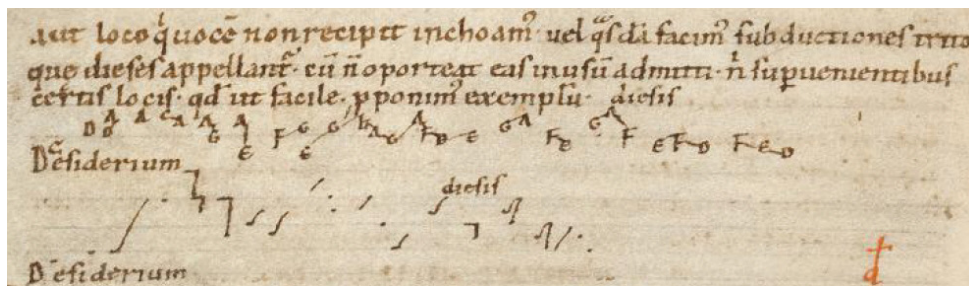
Какую-либо специфическую графему для диесы автор не описывает, хотя мог бы взять дельту с подписной йотой (*δ*) — особый знак для диесы, которым широко пользовался Боэций⁴. В трех рукописях, содержащих интерполяцию, в соответствующих местах просто надписано слово *diesis* наподобие «наших» текстовых обозначений агогики и динамики. В рукописи из Карлсруэ (K, f.62v) авторский пример диесы (верс «*Desiderium animae*» градуала «*Posuisti, Domine, super caput eius*», I тона) дан в буквенной и в невменной нотации; слово *diesis* выписано дважды и относится к интервалу *f–e*:

¹ Boet. Mus. I, 21; I, 23; III, 5; III, 8 et passim. Передаваемое в догвидоновых трактатах учение об античных родах мелоса, об устройстве Полной системы (включая всю громоздкую греческую терминологию латиницей) «по Боэцию», — типичный *hommage*, характерный для трактатов IX–X веков.

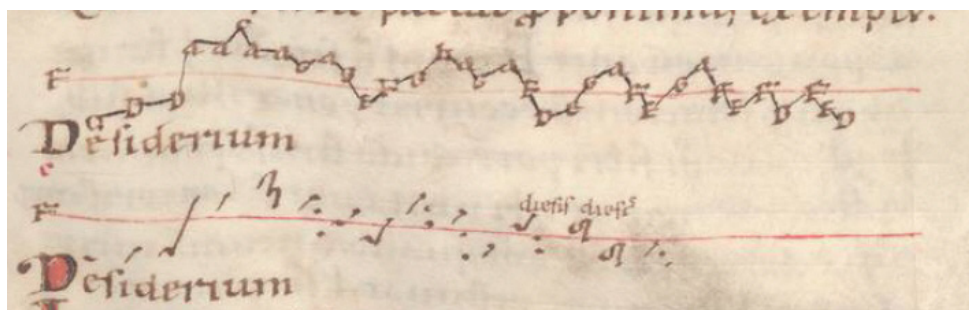
² О микрохроматике см. в «Гармонии» Ю. Н. Холопова [14, 172–174].

³ См.: Boet. Mus. V, 17.

⁴ См. схемы деления монохорда в IV книге (195, 201, 207 et passim).



В венской рукописи (V1, f.38r) пример нотирован аналогично, с добавлением красной ключевой линейки *F*. Как и в предыдущей иллюстрации, слово *diesis* относится к *f-e*:



Ниже я даю оригинал интерполяции в редакции Смитса ван Васберге, в том виде, как он опубликован внутри критического аппарата к «Микрологу» (SvW; [25, 134–136]). Абзацы для удобства обзора и реферирования снабжены редактором буквами (a)... (n). Чтобы показать, насколько гладко интерполяция интегрирована в главу 10, оставляю (курсивом) некоторое количество аутентичного текста Гвидо до и после нее.

Dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subrepat, cum aut de benedimensis vocibus parum quid demunt gravantes, vel adiciunt intendentes, quod pravae voces hominum faciunt; aut cum ad praedictam rationem plus iusto intendentes vel remittentes, neutam cuiuslibet modi aut in alium modum pervertimus, aut in loco qui vocem non recipit, inchoamus, (a) vel quasdam facimus subductiones trito,

Неблагозвучие же вкрадывается в пение через фальшь, когда люди неверным голосом из соразмерности звуков немножко изымают при нисхождении или прибавляют при восхождении. Когда по указанной причине мы больше, чем положено, повышаем или понижаем, мы либо превращаем невму одного лада в невму другого лада, либо берем звук в неприемлемом месте, (a) либо, слегка понижая звук трита [F или C],

quae dieses appellatur, cum non oportet eas in usum admittere nisi supervenientibus certis locis.

(b) Quod ut facile pateat proponimus exemplum:



(c) In nullo enim sono valet fieri excerpto tertio et sexto, nam si reperiatur in alio penitus emendanda est; non solum autem ipsa, sed et radix ex qua inutiliter processit, eradicanda est.

(d) Notandum quod quia a quibusdam semitonii loco admittitur, ideo harmoniam in modum plaustris vergentis per petrosam semitam conficiunt. Ideo autem plus quam omnium artium musicae sunt regulae dissolutae, quia dum nusquam aliqui potuerunt se ad semitam admittere, in modum pleni fluminis cui dum non sufficit proprius alveus per compita diffunditur.

мы производим так называемые диесы, которые надлежит использовать только при движении сверху, в определенных местах [звукоряда]⁵.

(b) Для разъяснения приведем пример⁶:

(c) Ни в каком другом звуке кроме третьего [C] и шестого [F] диеса невозможна⁷. Если она появится в другом месте, ее совершенно необходимо исправить — и не только ее саму, но и корень, из которого она непотребно возникла, следует выкорчевать.

(d) Отметим, что поскольку некоторые допускают ее вместо полутона, они тем самым в гармонии как бы сворачивают воз на каменистую тропу. Оттого и правила в музыке выходят более расплывчатые, чем во всех [прочих] искусствах, что иные люди, которые никак не могут попасть на [правильную] тропу, ведут себя наподобие полноводной реки — когда ей недостает своего русла, она разливается по протокам.

⁵ Ключевым здесь является слово *subductio*, буквально «отнимание», «вычитание», которое интерполятор понимает в смысле высотного понижения [18, 114]. Интересно, что интерполятор нашел «свое» слово и не воспользовался лексикой Гвидо с тем же самым значением (например, в той же главе 10 — *ragum gravantes vel intendentes*). Также важно причастие *superveniens* (буквально «приходящий сверху»): движение сверху вниз (*F-E*, но не *E-F*) я понимаю как установленное автором ограничение на использование диесы.

⁶ Ход *e-g-h* в части рукописей (как и в *Graduale triplex* [21, 477–478]) нотирован *e-g-b*. В моей транскрипции, ориентирующейся на рукописи K и VI, дана версия с *b* квадратным (наше *h*); звездочками обозначены местоположения диес.

⁷ Гвидо в «Микрологе» принципиально использовал термин *tritus* для обозначения звукоступени *F* и родственной ей *C* (см., например, в конце главы 18). Латинскими порядковыми числительными для ступеней звукоряда (*vox prima, secunda, tertia* etc.) он начал пользоваться в позднейших трактатах (см., например, §§ 37–38 «Стихотворных правил», в издании [10, 21–22]), которые автор к моменту составления своей интерполяции, надо полагать, уже освоил.

(e) Itaque ipsi omni loco quo semitonia acceverunt, elegerunt aliam semitam scilicet metuentes artum ingredi specum, ne magnitudo qua praecellunt corporis artetur, aut minori latitudine aut breviori altitudine tegminis.

(f) Ubi autem non quaerunt penitus effugere, diesi usi sunt, imitantes nimirum illos qui, dum metuunt vim algoris, vim faciunt impingentes semet ante os camini.

(g) Igitur haec diesis, quae sicut supra diximus locum semitonii sumit, nusquam sumenda est nisi isto modo, cum tritus canitur et tetrardus producendus est in proto iterumque deponendus est in semitipso, vel in eodem trito vel etiam magis infimo.

(h) Tunc tritus qui praeest tetrardo protove, subducendus est modicum; quae subductio appellatur diesis et medietas sequentis semitonii, sicut semitonium est medietas sequentis toni.

(i) Metitur autem hoc modo: Cum a *G* ad finem feceris novem passus, reperisque *a*, tunc ab *a* ad finem partire per septem et in termino primae partis reperies primam diesim inter *B* et *c*.

(k) Moxque secundus et tertius passus erunt vacui, quartus vero tertii diesis obtinebit locum, qui similiter erit inter *bb* et *cc*.

(e) Итак, во всяком месте, где являются полутоны, они выбирают другую тропу во избежание попадания в узкую расщелину, где излишние размеры [их] тела ограничивала бы недостаточно просторная или чрезмерно короткая одежда.

(f) В тех случаях, когда они никак не могут избегнуть [узкого интервала], они используют диесу, явно подражая тем, кто, спасаясь от сильного мороза, прибегает к другой силе, бросаясь к самому жерлу очага.

(g) Таким образом, эту диесу (которая, как было сказано выше, занимает место полутона) дозволено брать не иначе как следующим образом: когда поется трит [*F*] и тетрард [*G*] нужно привести вверх к проту [*A*], а затем опуститься к той же [высоте] — к тому же триту или к более низкой⁸.

(h) Теперь трит, находящийся перед тетрардом и протом, нужно слегка понизить. Такое понижение называется диесой — она образует половину следующего [по величине] полутона, так же как полутон — половину следующего [по величине] тона.

(i) Размер диесы устанавливается так: разделив струну от *G* до конца на 9 частей, возьми один отрезок и получишь *a*. Теперь дели струну от *a* до конца на 7 частей и на границе первой части получишь первую диесу между *B* и *c*.⁹

(k) Второй и третий шаги пропустим, а на четвертом будет место третьей диесы¹⁰, таким же образом, между *bb* и *cc*.

⁸ Судя по описанию, имеется в виду следующий ход: *F-G-A-F-E* (между *F* и *E* — диеса).

⁹ Описывается построение пониженной ступени *c* путем откладывания «суженного» полудитона (7/6) вверх от *a*. Диеса образуется между *bi* и этим пониженным *c*. Она равна остатку от вычитания тона (9/8) из «суженного» полудитона (7/6), то есть $7/6 : 9/8 = 28/27$. Полученный микроинтервал (~ 63 цента) примерно на треть меньше малого полутона, или лиммы, и вполне годится для воспроизведения голоса.

¹⁰ Расчет «второй» (по порядку восхождения) диесы *e-f* см. дальше.

(l) Modo simili a *d* passus fiant totidem ad finem, moxque secundae patebit locus, supradicto ordine, quae erit inter *e* et *f*.

(m) Tunc revertens ad primam diesin divide ad finem per quattuor, et primus item passus terminabit inter *e* et *f*, secundus inter *bb* et *cc*, reliqui vacant.

(n) Admonemus vero lectorem ne existimet nos desipere, eoquod primo omisimus ista scribere. Nos enim paratos habebit post finem operis ex istis respondere sibi; nunc ad cepta revertamur.

Sunt etiam nonnulli, qui ubi debuerant semitonium¹² admittere, opponunt tonum. *Quod ut exemplo pateat, in communionem* Diffusa est gratia, multi propterea, quod erat incipiendum in *F* uno tono deponunt cum ante *F* tonus non sit <...>

(l) Тем же способом разделим целиком струну *d* на [такие же] отрезки, и тотчас же, как и в ряду выше, местом второй диесы будет [интервал] между *e* и *f*.

(m) А теперь, вернувшись к первой диесе, подели струну целиком на 4, и первый отрезок закончится между *e* и *f*, второй между *bb* и *cc*, остальные неважны¹¹.

(n) Пусть читатель не считает за легкомыслие то, что мы не стали писать про это [т. е. про диесы] вначале. Он получит готовые ответы [на все свои вопросы] по окончании нашего труда. Теперь же вернемся к тому, с чего начали.

Есть также люди, которые там, где допускается лишь полутон, вместо него поют тон¹³. Например, в коммунии Diffusa est gratia, [фразу] propterea многие, вместо того чтобы, как положено, начать с *F*, начинают тоном ниже, хотя перед *F* нет тона <...>

Index cantuum

Номер возле инципитата распева указывает главу в «Микрологе»

Ad te levavi (интроит) 15

Desiderium animae (верс градуала «Posuisti, Domine») 10 (интерполяция)

Diffusa est gratia (коммунио) 10

Homo erat in Jerusalem (антифон) 19

Ipsi soli (антифон) 19

Linguam refrenans temperet (из гимна «Jam lucis orto sidere») 17

Miserere mei Deus (антифон) 18

Primum quaerite (антифон-модель) 13

Sancte Johannes 17

¹¹ Излагается альтернативный способ построения пониженных ступеней *f* и *cc*. Отрезок между построенным ранее пониженным *c* и концом струны следует поделить на 4 части. Конец первой части даст пониженный вариант ступени *f*, а конец второй части — пониженный вариант *cc*.

¹² semitonium] semiditonum SvW. Судя по дальнейшему тексту Гвидо, речь идет о транспозиции на «ложный» целый тон, поэтому по двум рукописям даю здесь «полутон».

¹³ Далее в части рукописей следует еще один короткий абзац, помеченный редактором буквой «o». Поскольку он не относится к диесе и к тому же, вероятно, испорчен [18, 124], я его опускаю.

- Sexta hora sedit (антифон-модель) 19
 Summi regis archangele Michael (секвенция) 5
 Tertia dies est (антифон-модель) 11
 Veni ad docendum nos (из антифона «O sapientia») 19
 Venite adoremus (инвитаорий) 19
 Victor ascendit caelos (строфа из секвенции «Rex omnipotens») 19

Сокращения

1. Цитированные рукописи «Микролога»

	сигнатура <i>RISM</i>	происхождение, примечания
D	D-DS 1988	Аббатство св. Иакова (Льеж), начало XII в. Ныне в Дармштадте
F1	I-Fn Conv. soppr. F.III.565	Лацио (Италия), 2-я половина XI в. Ныне во Флоренции
K	D-KA 504	Бамберг (Германия), ок. 1100. Ныне в Карлсруэ
M2	D-Mbs Clm 19421	Монастырь Тегернзе (Германия), XII в. Ныне в Мюнхене
M5	D-Mbs Clm 14523	Монастырь св. Эммерама (Регенсбург), середина XI в. Ныне в Мюнхене
M7	D-Mbs Clm 14965a	Монастырь св. Эммерама (Регенсбург), ок. 1100. Ныне в Мюнхене
MC	I-MC 318	Монтекассино (Италия), 2-я половина XI в.
P1	F-Pn lat. 7211	Юго-восточная Франция, ок. 1100. Ныне в Париже
RV	I-Rv B 81	Рим, 2-я половина XI в.
V1	A-Wn cvp 51	Южная Германия, XII в. Ныне в Вене
W2	D-W Guelf. 334	Монастырь свв. Ульриха и Афры (Аугсбург), са. 1100. Ныне в Вольфенбюттеле (Германия)

2. Прочие сокращения

- Boet. Mus. Бозций А. М. С. Основы музыки [1]
 Colette-Jolivet Gui d'Arezzo. Micrologus [22]
 GS Scriptores ecclesiastici <...> ed. M. Gerbert [34]
 Micr. Micrologus
 Mus. ench. Musica enchiridiadis [30, 1–59].
 Rusconi Guido d'Arezzo. Le opere [23]
 SvW Guidonis Aretini Micrologus [25]

Использованная литература

1. Боэций А. М. С. Основы музыки / подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С. Н. Лебедева. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. 428 с.
2. Брат Михаил. Диалог о музыке. Новое издание и комментированный русский перевод С. Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 1 (март 2021). С. 8–35. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.001>.
3. Брат Михаил. Диалог о музыке. Новое издание и комментированный русский перевод С. Н. Лебедева (Окончание) // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 2 (июнь 2021). С. 8–33. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.001>.
4. Брат Петр. Музыкальное искусство / подгот. текста, вступит. ст., пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. Том 10. Выпуск 2 (июнь 2019). С. 24–73. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.001>.
5. Гвидо Аретинский. Микролог: Главы 7–9 / пер. с лат., примеч., вступит. ст. Ю. В. Пушкиной // Старинная музыка. 2005. № 1–2. С. 39–48.
6. Гвидо Аретинский. Пролог к антифонарию / пер. и коммент. С. Н. Лебедева // Музыкальная академия. 2023. № 1. 2023. С. 66–79. <https://doi.org/10.34690/290>.
7. *Лебедев С. Н.* Двое неизвестных и великий Гвидо // Научный вестник Московской консерватории. Том 10. Выпуск 2 (июнь 2019). С. 9–23. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.01>.
8. *Лебедев С. Н.* Μουσικός-musicus-музыкант. Очерк музыкальной терминологии Боэция // Научный вестник Московской консерватории. Том 2. Выпуск 2 (июнь 2011). С. 52–65. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2011.05.2.06>.
9. *Лебедев С. Н.* Послание Гвидо: знакомый текст о незнакомом распеве // Научный вестник Московской консерватории. Том 6. Выпуск 1 (март 2015). С. 120–145. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2015.20.1.08>.
10. *Лебедев С. Н.* Стихотворный трактат Гвидо Аретинского // Научный вестник Московской консерватории. Том 9. Выпуск 1 (март 2018). С. 8–33. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.32.1.01>.
11. *Монтероссо Р.* О некоторых ритмико-метрических проблемах в «Микрологе» Гвидо Аретинского // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире / ред.-сост. И. А. Барсова. М.: Московская гос. консерватория, 1997. С. 17–22 (Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сборник 17).
12. *Пушкина Ю. В.* Трактат Гвидо Аретинского «Микролог» в контексте музыкальной культуры Высокого Средневековья: Дисс. <...> канд. иск. М., 2009. 292 с.
13. *Федотов В. А.* Начало западноевропейской полифонии: Теория и практика раннего многоголосия. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 1985. 151 с.
14. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. 2-е изд. СПб.: Лань, 2003. 542 с.
15. *Холопов Ю. Н.* Органный пункт // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стлб. 77–78.
16. *Bower C.* Review of: Hucbald, Guido and John on music: three medieval treatises <...> // Journal of the American Musicological Society. Vol. 35. No. 1 (Spring, 1982). P. 157–167. <https://doi.org/10.2307/831290>.

17. *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini* / edidit J. Smits van Waesberghe. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1957. 176 p.
18. *Ferreira M. P.* Sing it right: Micrologus X, expanded edition // *Io mi son giovinetta. Studi in ricordo di Leandra Scappaticci* / a cura di L. Castelain, E. Condello e A. Manfredi. Roma: Treccani, 2021. P. 99–132.
19. *Frutolfi Breviarium de musica et tonarius* / hrsg. von C. Vivell. Wien: Hölder, 1919. 188 S.
20. *Fuller S.* Theoretical Foundations of Early Organum Theory // *Acta Musicologica*. Vol. 53. Fasc. 1 (Jan. — Jun., 1981). P. 52–84. <https://doi.org/10.2307/932569>.
21. *Graduale triplex seu Graduale Romanum <...> ornatum neumis <...>* Tournai: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979. 918 p.
22. *Gui d'Arezzo*. Micrologus / traduction et commentaires par M.-N. Colette et J. C. Jolivet. Paris: Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1993. 107 p.
23. *Guido d'Arezzo*. Le opere. Testo latino e italiano / introduzione, traduzione e commento a cura di A. Rusconi. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2008. LXXXVI, 190 p.
24. *Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michahalem* / a critical text and translation <...> by D. Pesce. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1999. VII, 616 p. (Musicological Studies, 73).
25. *Guidonis Aretini Micrologus* / edidit Jos. Smits van Waesberghe. [s.l.]: American Institute of Musicology, 1955. 243 p. (Corpus scriptorum de musica, 4).
26. *Hermesdorff M.* Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae d.i. kurze Abhandlung Guidos über die Regeln der musikalischen Kunst. Trier: Commissions-Verlag der J. B. Grach's Buchhandlung, 1876. 126 S.
27. *Hucbald, Guido and John on Music: Three Medieval Treatises* / trans. by W. Babb, ed. by C. V. Palisca. New Haven; London: Yale University Press, 1978. XIV, 211 p.
28. *Lexicon musicum Latinum medii aevi* / hrsg. von M. Bernhard. Bd. 2. 19 Faszikel: tractus — Z. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2016. VIII, 93 S.
29. *Musica enchiriadis lateinisch und deutsch* / übersetzt und hrsg. von P. Weber. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016. 148 S.
30. *Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis <...>* / edidit H. Schmid. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1981. XIV, 306 p.
31. *Phillips N.* Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert // *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000. S. 293–624 (= Geschichte der Musiktheorie. Bd. 4).
32. *Sachs K.-J.* Tradition und Innovation bei Guido von Arezzo // *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*. Veröffentlichung der Kongressakten zum Freiburger Symposium des Mediävistenverbandes (1987) / hrsg. von W. Erzgräber. Sigmaringen: J. Thorbecke, 1989. S. 233–244.
33. *Smits van Waesberghe J.* The Musical Notation of Guido of Arezzo // *Musica Disciplina*. Vol. 5 (1951). P. 15–53. <https://www.jstor.org/stable/20531824>.
34. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* / edidit M. Gerbert. Vol. I–III. St. Blasien: Typis San Blasianis, 1784. 350, 394, 416 p.

Получено: 14 октября 2022 года

Принято к публикации: 5 апреля 2023 года

Об авторе:

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

References

1. Lebedev, Sergey N., ed. 2019. Boethius, Anicius Manlius Severinus. *De Institutione Musica*. Text preparation, translation from Latin and commentary by Sergey N. Lebedev. 2nd rev. and enlarged ed. Moscow: Moscow Conservatory Publishing. (In Russian).
2. Lebedev, Sergey N., ed. 2021. “[Fratris Michaelis] Dialogus de Musica. New Edition and Russian Translation with Commentary by Sergey Lebedev.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 1 (March): 8–35. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.001>.
3. Lebedev, Sergey N., ed. 2021. “[Fratris Michaelis] Dialogus de Musica. New Edition and Russian Translation with Commentary by Sergey Lebedev (The End).” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 2 (June): 8–33. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.001>.
4. Lebedev, Sergey N., ed. 2019. “Petrus Frater. Ars musicae,” text preparation, translation from Latin and commentary by Sergey N. Lebedev. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 10, no. 2 (June): 24–73. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.001>.
5. Pushkina, Yulia V., ed. 2005. “Gvido Aretinskiy. Mikrolog: Glavy 7–9 [Guido of Arezzo. Micrologus: Chapters 7–9],” translation from Latin, notes, and introductory article by Yulia V. Pushkina. *Starinnaya muzyka* [Early Music] 2005, nos. 1–2, 39–48. (In Russian).
6. Lebedev, Sergey N., ed. 2023. “Guido of Arezzo. Prolog k antifonariyu [Prologus in Antiphonarium],” translation and commentary by Sergey N. Lebedev. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 1/2023, 66–79. (In Russian). <https://doi.org/10.34690/290>.
7. Lebedev, Sergey N. 2019. “Two Unknowns and the Great Guido.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 10, no. 2 (June): 9–23. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.01>.
8. Lebedev, Sergey N. 2011. “Μουσικός — musicus — musician. An Essay about the Music Terminology of Boethius.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 2, no. 2 (June): 52–65. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2011.05.2.06>.
9. Lebedev, Sergey N. 2015. “Epistola by Guido: A Familiar Text on an Unfamiliar Cantus.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 6, no. 1 (March): 120–45. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2015.20.1.08>.
10. Lebedev, Sergey N. 2018. “Guido d’Arezzo. Regulae rhythmicae.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 9, no. 1 (March): 8–33. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.32.1.01>.

11. Monterosso, Raffaello. 1997. "O nekotorykh ritmiko-metricheskikh problemakh v 'Mikrologe' Gvido Aretinskogo [On Some Rhythmic-Metrical Problems in Guido of Arezzo's 'Micrologus']." In *Ars notandi. Notatsiya v menyayushchemsya mire* [Ars Notandi. Notation in a Changing World], Academic Papers of Tchaikovsky Moscow State Conservatory 17, compiled and edited by Inna A. Barsova, 17–22. Moscow: Moscow State Conservatory. (In Russian).
12. Pushkina, Yulia V. 2009. "Traktat Gvido Aretinskogo 'Mikrolog' v kontekste muzykal'noy kul'tury Vysokogo Srednevekov'ya [Treatise by Guido of Arezzo 'Micrologus' in the Context of the Musical Culture of the High Middle Ages]." Ph.D. diss., Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
13. Fedotov, Vladimir A. 1985. *Nachalo zapadnoevropeyskoy polifonii: Teoriya i praktika rannego mnogogolosiya* [The Beginning of Western European Many-Part Music: Theory and Practice of Early Polyphony]. Vladivostok: Far Eastern Federal University Publishing. (In Russian).
14. Kholopov, Yuri N. 2003. *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. Theoretical Course]. 2nd rev. ed. Saint Petersburg: Lan'. (In Russian).
15. Kholopov, Yuri N. 1978. "Organnyy Punkt [Pedal Point]." *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], ed. by Yuri V. Keldysh, vol. 4, 77–78. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian).
16. Bower, Calvin M. 1982. "Review of: Hucbald, Guido and John on music: three medieval treatises <...>." *Journal of the American Musicological Society* 35, no. 1: 157–67. <https://doi.org/10.2307/831290>.
17. Smits van Waesberghe, Joseph Maria, ed. 1957. *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
18. Ferreira, Manuel Pedro. 2021. "Sing it right: Micrologus X, expanded edition." In *Io mi son giovinetta. Studi in ricordo di Leandra Scappaticci*, ed. by Louis Castelain, Emma Condello, and Antonio Manfredi, 99–132. Roma: Treccani.
19. Vivell, Cölestin, ed. 1919. *Frutolfi Breviarium de musica et tonarius*. Wien: Hölder.
20. Fuller, Sarah. 1981. "Theoretical Foundations of Early Organum Theory." *Acta Musicologica* 53, no. 1: 52–84. <https://doi.org/10.2307/932569>.
21. *Graduale triplex seu Graduale Romanum <...> ornatum neumis <...>* 1979. Tournai: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
22. Colette, Marie-Noël, and Jean-Christophe Jolivet, eds. 1993. *Gui d'Arezzo. Micrologus*. Paris: Institut de pédagogie musicale et chorégraphique.
23. Rusconi, Angelo, ed. 2008. *Guido d'Arezzo. Le opere. Testo latino e italiano*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
24. Pesce, Dolores, trans. 1999. *Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michahalem*. Musicological Studies 73. Ottawa: The Institute of Medieval Music, 1999.
25. Smits van Waesberghe, Joseph Maria, ed. 1955. *Guidonis Aretini Micrologus. Corpus scriptorum de musica* 4. [s.l.]: American Institute of Musicology.
26. Hermesdorff, Michael. 1876. *Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae d.i. kurze Abhandlung Guidos über die Regeln der musikalischen Kunst*. Trier: Commissions-Verlag der J. B. Grach's Buchhandlung.

27. Palisca, Claude Victor, ed. 1978. *Hucbald, Guido and John on Music: Three Medieval Treatises*. Translated by Warren Babb. New Haven; London: Yale University Press.
28. Bernhard, Michael, ed. 2016. *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, vol. 2, issue 19. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften.
29. Weber, Petra, ed. 2016. *Musica enchiriadis lateinisch und deutsch*. Paderborn: Wilhelm Fink.
30. Schmid, Hans, ed. 1981. *Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis* <...>. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften.
31. Phillips, Nancy. 2000. "Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert." In *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, 293–624. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
32. Sachs, Klaus-Jürgen. 1989. "Tradition und Innovation bei Guido von Arezzo." *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, Veröffentlichung der Kongressakten zum Freiburger Symposium des Mediävistenverbandes (1987), ed. by Willi Erzgräber, 233–44. Sigmaringen: J. Thorbecke.
33. Smits van Waesberghe, Joseph Maria. 1951. "The Musical Notation of Guido of Arezzo." *Musica Disciplina* 5: 15–53. <https://www.jstor.org/stable/20531824>.
34. Gerbert, Martin, ed. 1784. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. 3 vols. St. Blasien: Typis San Blasianis.

Received: October 14, 2022

Accepted: April 5, 2023

Author's information:

Sergey N. Lebedev — Ph.D., Associate Professor at the Department of Interdisciplinary Musicological Studies, Leading Research Fellow at the Center of Methodological Studies in Historical Musicology, Moscow State Tchaikovsky Conservatory



Научная статья

УДК 78.036(47+57)"19"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.02>

Пролетарская музыка и модернизм в контексте пореволюционной деятельности Н. А. Рославца

Акихиса Ямамото

Государственный институт искусствознания,
Козицкий пер., д. 5, Москва 125375, Российская Федерация
akixisay@gmail.com✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4927-7820>

Аннотация: Статья посвящается общественной и творческой деятельности композитора Н. А. Рославца после Октябрьской революции в области пролетарской музыки. Сопоставление художественного творчества композитора с его жизненными событиями показывает, что создавать музыку для масс он начал существенно позже, чем приступил к общественной работе (в 1922 и в 1917 годах соответственно). Публичные манифестации творческих намерений Рославца свидетельствуют о том, что он занялся пролетарской музыкой в попытке противостоять агитационному музыкальному творчеству для пролетариата начала 1920-х годов. Анализ его музыки демонстрирует при этом, что Рославец использовал собственный индивидуальный стиль и в своей пролетарской музыке. В результате автор статьи делает три вывода: во-первых, участие Рославца в пролетарской музыке не являлось компромиссом, а позиционировалось им как новое идейно-эстетическое направление творчества; во-вторых, пролетарская музыка Рославца заметно отличается от музыки других пролетарских композиторов — прежде всего, приверженностью собственной атональной технике и ее неожиданными сопоставлениями с тональными средствами; и наконец, феномен пролетарской музыки в интерпретации Рославца не выглядит противоположностью модернизма, а является своеобразным изводом его идейных и художественных оснований.

Ключевые слова: XX век, русская музыка, Н. А. Рославец, пролетарская музыка, Пролеткульт, Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ), Ассоциация современной музыки (АСМ), творческая биография

Для цитирования: Ямамото А. Пролетарская музыка и модернизм в контексте пореволюционной деятельности Н. А. Рославца // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 2 (июнь 2023). С. 284–305. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.02>.

Research Article

Proletarian Music and Modernism in the Context of N. A. Roslavets' Post-Revolutionary Activities

Akihisa Yamamoto

State Institute for Art Studies,

5 Kozitsky Lane, Moscow 125375, Russian Federation

akixisay@gmail.com✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4927-7820>

Abstract: The article focuses on N. A. Roslavets' social and creative activities after the October Revolution in the sphere of proletarian music. A comparison between the composer's creative work and the events of his biography shows that his musical works for the proletarian masses (from about 1922) began markedly later than his social work (from 1917). Public manifestations of Roslavets' creative intentions indicate that he engaged in proletarian music to counteract the agitational music-making for the proletariat of the early 1920s. An analysis of his music demonstrates, however, that Roslavets used his unconventional style in his proletarian music as well. As a result, the author draws three conclusions. First, Roslavets' participation in proletarian music was not a compromise but was positioned by him as a new ideological and aesthetic direction of creativity. Second, Roslavets' proletarian music differs markedly from that of other "proletarian composers," above all in his enduring commitment to his atonal technique and its unexpected juxtaposition with tonal means. Finally, the phenomenon of proletarian music in Roslavets' interpretation does not look like the opposite of modernism but is a derivation of its ideological and artistic foundations.

Keywords: 20th century, Russian music, N. A. Roslavets, proletarian music, Proletkult, Russian Association of Proletarian Musicians (RAPM), Association for Contemporary Music (ACM), artistic biography

For citation: Yamamoto, Akihisa. "Proletarian Music and Modernism in the Context of N. A. Roslavets' Post-Revolutionary Activities." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 2 (June): 284–305. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/moscons.v.2023.53.2.02>.

Один из заметных представителей русского модернизма начала XX века, Николай Андреевич Рославец (1880/81–1944) сегодня уверенно причисляется к так называемому русскому музыкальному авангарду [17]. Как известно, в начале своей композиторской деятельности он изобрел собственный метод сочинения, который назвал «новой системой организации звуков».

Но до сих пор в творчестве Рославца остается немало белых пятен, в особенности в той области, которую мы называем здесь *пролетарской музыкой*. Несмотря на ее значительный объем, составляющий одну треть наследия композитора, она очень мало изучена. В настоящей работе мы попытаемся рассмотреть традиционно игнорируемый исследователями аспект пореволюционной деятельности модерниста Рославца, чтобы через ее призму осознать некоторые специфические черты музыкальной ситуации раннесоветского времени.

Прежде всего необходимо прояснить понятие *пролетарской музыки*. Оно активно использовалось примерно до 1932 года¹, когда было стремительно отеснено концепцией *социалистического реализма*, диктат которой распространился и на композиторское творчество. Спор о том, какой должна быть пролетарская музыка, так и остался неразрешенным, и никаких конкретных выводов из него не последовало.

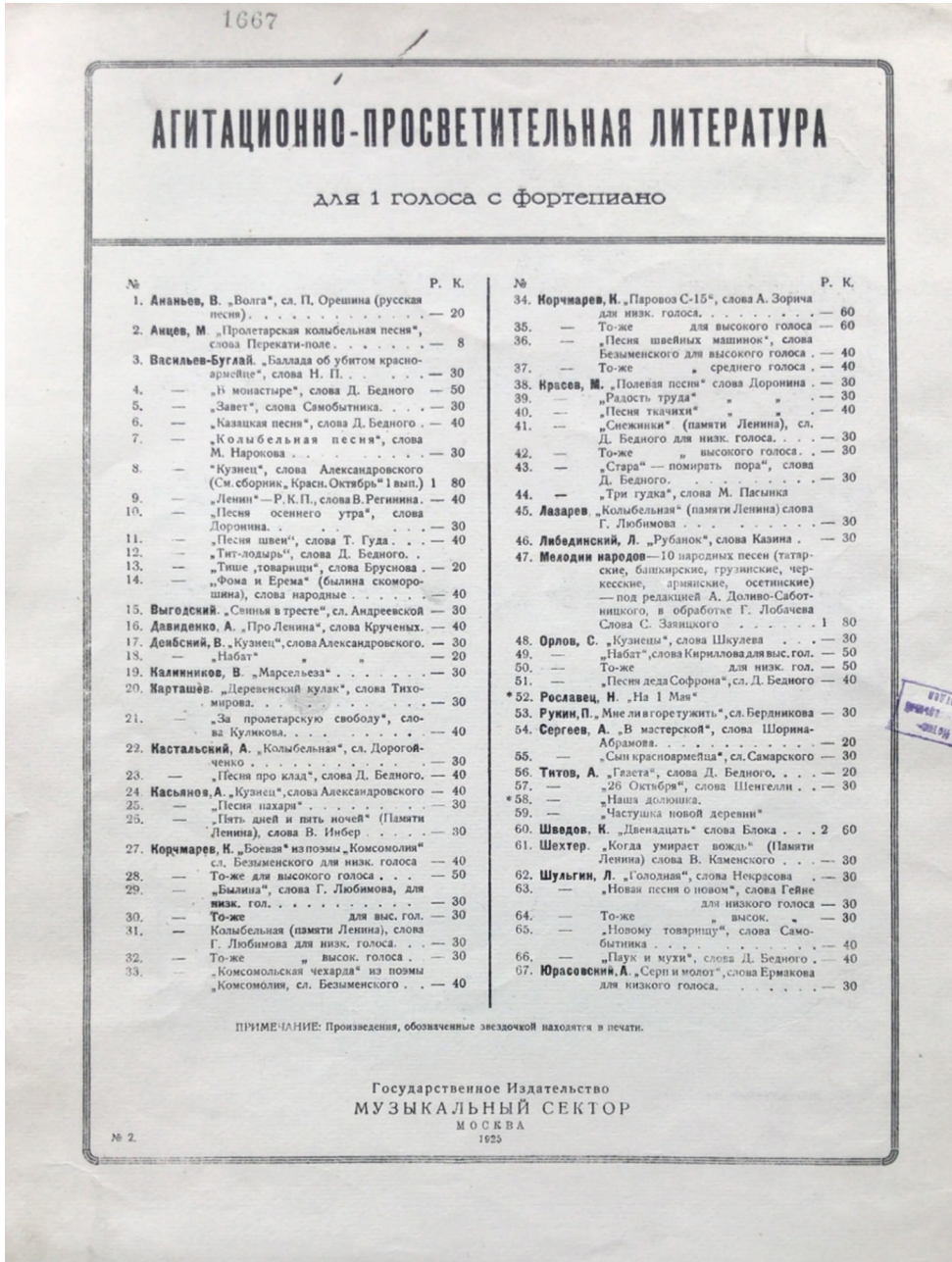
Поэтому определить пролетарскую музыку как одно из понятий, на которые опиралось музыкальное творчество после Октябрьской революции, трудно было не только современникам, но и позднейшим исследователям. Однако черты сходства произведений, написанных для пролетарских масс, кажется, в некоторой степени позволяют установить общие критерии этого понятия. В данной работе мы условно определяем пролетарскую музыку как ряд музыкальных сочинений, созданных в период с 1917 по 1932 год и отвечающих одному из двух следующих условий: либо к пролетарской тематике отсылают их названия и тексты, либо их атрибутирует подобным образом сопровождающая информация, содержащаяся на обложке или в рекламном разделе².

Проблемы создания и пропаганды пролетарской музыки впервые начали серьезно и широко дискутироваться в России после 1917 года. Большую роль в этом процессе сыграла организация Пролеткульт (Пролетарские культурно-просветительные организации). На конференциях Пролеткульта и в его журналах «Горн» и «Грядущее» обсуждалось, какую музыку следует «поставлять» пролетариату: [9], [13]. Композиторы-пролеткультовцы энергично искали образ музыки для «нового потребителя». К сожалению, от короткого периода активной деятельности Пролеткульта (с 1917 до начала 1920-х годов) осталось не так много музыкальных произведений. Однако весьма важно отметить, что в работе организации активно участвовали представители дореволюционной музыкальной культуры и многие их ученики, которые продолжили свою деятельность и после падения Пролеткульта. Хотя невозможно утверждать, что основополагающая политика организации и идеи музыкантов полностью совпадали, выводы, сделанные музыкальной общественностью в это время в ходе дискуссий, повлияли на ход развития музыки в стране. Оглядываясь назад и оценивая большое значение Пролеткульта в пореволюционный период, Рославец в 1924 году перечисляет имена ведущих композиторов-пролеткультовцев: это — А. Д. Кастальский, Г. Г. Лобачев, А. В. Никольский, Б. Б. Красин, П. Д. Крылов, А. М. Дианов, Вик. С. Калинин — и сам Н. А. Рославец [19, 186].

Влияние Пролеткульта резко снизилось примерно в 1920 году в результате критики организации В. И. Лениным [7], [15], [25]. После потери ею политического авторитета концепция пролетарской музыки была продолжена новыми учреждениями — Агитационно-просветительным отделом Музсектора Госиздата и возникшей вслед за ним Всероссийской Ассоциацией пролетарских музыкантов

¹ Самый наглядный пример — журнал РАПМ «За пролетарскую музыку» (1930–1932).

² Определение «пролетарская музыка» может быть заменено на «революционную» или «агитационную музыку» (о «революционной» и «агитационной» музыкальной продукции см.: [3, 21–22]).



Илл. 1. Задняя обложка нот песни Н. А. Рославца «Последнее чудо (9-ое января)» для голоса с фортепиано из цикла «Песни о 1905-м годе». М.: Музсектор Госиздата, 1925

Figure 1. The back cover of the sheet music of the song "The Last Miracle (January 9th)" by N. A. Roslavets for voice and piano from the cycle "Songs about 1905." Moscow: Music sector of the State Publishing House, 1925

(ВАПМ, также АПМ или РАПМ). Музсектор в двадцатые годы издавал серию нот-тетрадок «Агитационно-просветительная литература»³. Одной из главных целей деятельности РАПМ было решение вопроса о том, какую музыку следует создавать для широких масс, то есть пролетариата как господствующего класса [1, 6].

Оценка пролетарской музыки сегодняшними учеными по большей части очень низка⁴; творчеству композиторов целого направления без каких-либо оговорок огульно отказывается в художественной ценности и состоятельности. Подобная точка зрения типична, поскольку наследует советской традиции неприятия деятельности Пролеткульта. Одним из немногих исключений является британский исследователь Нил Эдмундс, но даже в его книге «The Soviet Proletarian Music Movement» (2000) [26], где впервые серьезно исследована работа Пролеткульта, композиторское творчество его членов, кроме футуристической «Симфонии гудков» А. М. Аврамова, не рассматривается. Таким образом, до сих пор не были основательно изучены ни сама пролетарская музыка, ни деятельность создававших ее музыкантов и организаций.

Это касается и Рославца как автора пролетарской музыки: она осталась полностью в тени его авангардного творчества, ставшего предметом исчерпывающих исследований как на Западе, так и в России. Между тем работа композитора в области массовой музыки и публичные высказывания на эту тему занимали важное место в его жизни пореволюционного периода. Однако биографический нарратив Рославца традиционно сводится к следующим тезисам: учился в Московской консерватории, но в противовес традиционным композиторским приемам выработал свои собственные подходы к творчеству — «новую систему организации звуков», технику «синтетаккорда». После Октябрьской революции основал Ассоциацию современной музыки (АСМ) и вошел в ее руководство вместе с В. В. Держановским, Н. Я. Мясковским, Л. Л. Сабанеевым, А. М. Аврамовым и другими. Рославца жестко критиковали противостоявшие ему музыканты — в особенности деятели РАПМ⁵. Начиная с 1930 года его имя не упоминалось в советской музыкальной прессе и было фактически забыто до периода перестройки [27]. Разумеется, это всего лишь краткое изложение важнейших вех жизни композитора, содержащееся в статьях энциклопедического характера. Но показательно, что в них не придается никакого значения его пореволюционной работе, связанной с пролетарской музыкой.

³ Нотная продукция Музсектора Госиздата в серии «Агитационно-просветительная литература» не вполне изучена до сих пор. Как пишет А. Н. Сохор, серия была начата в 1921 году и выходила по крайней мере до 1927 года [23, 112].

⁴ Например, Е. С. Власова пишет: «Соответственно, “агитационной”, или “революционной”, музыке [оба определения соответствуют понятию пролетарской музыки. — А. Я.] была противопоставлена “художественная”. <...> К тому же вокруг “агитационной” музыкальной продукции по большей части группировались сочинители весьма скромных дарований, нередко просто графоманы» [3, 20–21].

⁵ По мнению М. Н. Лобановой, критика Рославца в 1920-х годах базировалась на типичных для РАПМ обвинениях в «индивидуализме», «отрыве от действительности», «классовой чуждости» [12, 85–98]. Эти тезисы особенно охотно развивали в отношении него Л. Лебединский [11], Л. Л. Калтат [8] и В. Белый [2].

Мы попытаемся прояснить отношение Рославца к пролетарской музыке с трех позиций, оценив направления его общественной деятельности сразу после Октября, охарактеризовав изменения жанрового состава его творчества и проанализировав его взгляды на пролетарскую музыку, выраженные в публичных выступлениях. Изучая эти три аспекта социальной, музыкальной и публицистической деятельности композитора, мы сможем более объективно судить о причинах его обращения к пролетарской музыке в начале 1920-х годов.

* * *

Рославец встретил Февральскую революцию под Москвой, после чего с женой Натальей Алексеевной переехал в город Елец, где супруги вели обширную культурно-просветительскую и общественную работу [12, 47]. В 1917–1918 годах Николай Андреевич «некоторое время занимал пост первого председателя Совета рабочих, крестьянских, солдатских депутатов, а затем пост комиссара по Народному просвещению в Ельце и уезде. <...> Под его руководством состоялось открытие общедоступных библиотек-читален, курсов для подготовки работников по внешкольному образованию, организовались пролетарские праздники, студии рабочих хоров, создавалась народная театральная студия. В сентябре 1918 года подотдел искусств Наркомпроса открыл первую периодическую выставку картин и этюдов. Для работы в деревне был организован подвижной кинематограф» [14, 13]. Он работал директором и преподавателем теории композиции и класса скрипки Елецкой музыкальной школы, открытой им самим⁶. Его жена была «членом Елецкого исполкома, выполняла обязанности редактора местной “Советской газеты” и комиссара печати» [14, 12].

В начале 1919 года, как можно судить по архивным материалам, Рославец вернулся в Москву и некоторое время курсировал между Москвой и Ельцом. Состоял в Московском союзе композиторов, был секретарем Контрольной комиссии при Наркомвнуделе, членом Московского Совета, председателем правления Московского губернского отдела Всерабиса, членом ЦК и заведующим культотделом Всерабиса. В контексте данной статьи важно отметить, что в 1919 году он уже работал в Московском Пролеткульте заведующим репертуарно-издательской секцией музыкального отдела.

В мае 1920 года он переехал в Харьков и, согласно позже написанной им автобиографии, через год стал ректором, а также профессором кафедры свободного сочинения и специальной инструментовки Харьковской музыкальной академии. Одновременно композитор заведовал отделом художественного образования Главпрофобра Наркомпроса Украины [12, 49–50]⁷. Как сообщает М. Н. Лобанова со ссылкой на «Краткую автобиографию» композитора, после воспаления легких и последовавшего затем тяжелого нервного расстройства Рославец вышел из партии [12, 50]. Сосредоточившись исключительно на музыкальной деятельности,

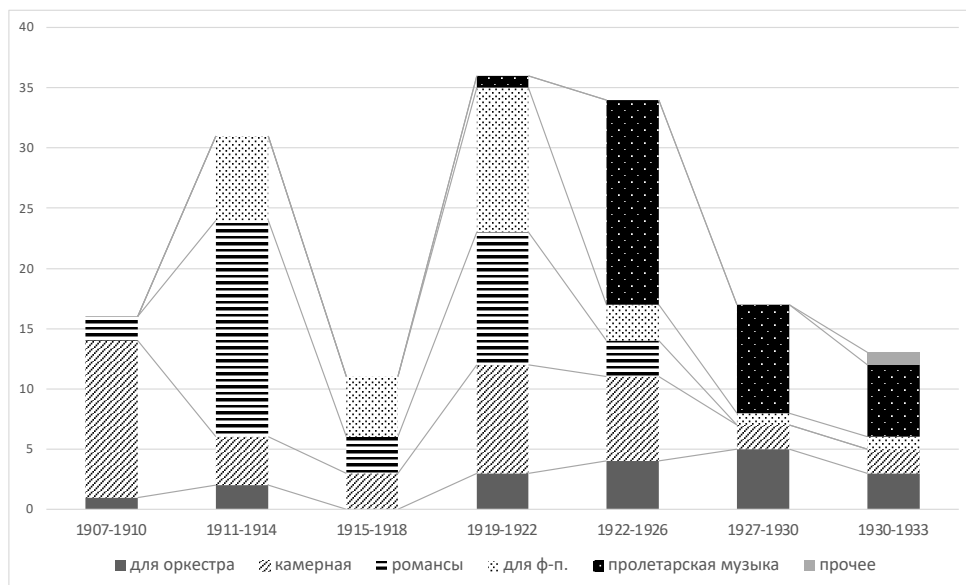
⁶ В РГАЛИ (ф. 2659, оп. 1) хранится программа вечера Елецкой музыкальной школы Н. А. Рославца (ед. хр. 91), а также его трудовой список и расчетные книжки (ед. хр. 95).

⁷ Трудовой список и расчетные книжки Н. А. Рославца // РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 4 об.

как будет видно из приведенного ниже графика, он активно сочинял. Этот период его жизни вызывает немало вопросов.

Вернувшись в Москву в 1923 году, он вновь занимает серьезные позиции: становится политредактором Главного репертуарного комитета при Главлите Наркомпроса, потом заведующим политическим отделом в Госиздате. Его здоровье, как видно, восстановилось достаточно для того, чтобы снова активно работать на музыкальном фронте столицы. По следам своей деятельности заведующего репертуарно-издательской секцией музыкального отдела Московского Пролеткульта он приступил к работе над репертуаром и изданием книг о музыке и нот в новых организациях. Его жена «работала секретарем отдела по борьбе с контрреволюцией и должностными преступлениями, начальником отдела и членом Коллегии МЧК» [14, 12] — самого страшного карательного учреждения тех лет.

Таким образом, жизненный путь Рославца после 1917 года можно отчасти отследить по документам. Его зигзаги (работа в политических учреждениях, уход в отставку и возвращение на политическую службу), скорее всего, объяснимы тем, что композитор не мог определиться со своим отношением к общественной деятельности при новом режиме. Но в контексте данной работы, рассматривающей связь Рославца с движением пролетарской музыки, важнее всего тот факт, что вскоре после революционных событий композитор взялся за работу над музыкальным просвещением масс. Естественно предположить, что образовательная деятельность в той или иной степени определила новый этап его творчества.



Илл. 2. Количественное соотношение различных жанров в творчестве Н. А. Рославца в разные годы

Figure 2. The quantitative ratio of various genres in the work of N. A. Roslavets of different years

Мы находим подтверждение этому, наблюдая за количественными метаморфозами жанрового состава его творчества (см. ил. 2). Анализ динамики деятельности Рославца делает очевидными следующие факты: творческая работа Рославца была прервана сразу после 1917 года и замещена политической и общественной деятельностью в Ельце. К сочинительству он вернулся примерно в 1919 году. На тот момент жанровая иерархия его творчества по сравнению с дореволюционным периодом практически не изменилась, но через несколько лет пролетарская музыка стала занимать значимое место в его композиторской деятельности.

Как отмечалось выше, в первые годы революции Рославец, активно участвуя в революционных и общественных преобразованиях в Ельце, стал меньше заниматься творчеством, и, естественно, количество его произведений в это время значительно сократилось по сравнению с предыдущими периодами. Кроме того, на спад творческой активности Рославца в сильнейшей степени повлияли общие для всей страны невзгоды, вызванные Первой мировой войной, революцией, Гражданской войной⁸. Если в 1915 году он написал семь произведений, то в 1916 — всего два, а в 1916 и 1917 годах — по одному. Сам композитор охарактеризовал это время как «грозы и бури революции» и вспоминал⁹:

Для неокрепшей, не успевшей пустить глубокие корни русской музыкальной культуры Октябрь был настоящим и полным разгромом. Вихрь 1917 года разметал ее экономические подпорки, а с ними вместе и питавшую ее среду — тот культурно-музыкальный слой русского общества, существование которого было связано с ликвидированными революцией социально-экономическими устоями [21, 3].

У нас у всех на памяти это «чистое место», оставшееся от русской музыки в результате ее столкновения с революцией. Русские композиторы умолкли: организованная музыкально-общественная жизнь страны замерла, а на ее место воцарилась полная анархия, вскоре впрочем принявшая своеобразную форму знаменитой «халтуры» [19, 182].

С 1919 года, когда композитор стал занимать важные посты в культурных организациях и учреждениях в Москве, возобновилась его композиторская деятельность. Интересно отметить, что по крайней мере до 1922 года жанровый состав творчества Рославца не менялся по сравнению с дореволюционным: сочинения для фортепиано, камерно-инструментальная музыка, романсы на тексты современных поэтов остались главными жанрами, на которые приходится примерно 90% произведений композитора тех лет. Так, после революции он написал цикл романсов «Пламенный круг» на слова Ф. Сологуба (1919), «Cinq préludes» для фортепиано (1919–1922), «Раздумье» для виолончели и фортепиано (1921), Четвертую скрипичную сонату (1920) и другие сочинения. Будучи членом Пролеткульта и делая карьеру в музыкальных учреждениях Москвы, он уже и до 1922 года наблюдал попытки композиторов снабдить народные массы специально

⁸ О тяжелой жизни музыкантов после революции см.: [3, 10].

⁹ Цитаты здесь и далее приводятся с сохранением оригинальной орфографии и пунктуации.

предназначенной для них пролетарской музыкой, — однако по каким-то причинам не присоединялся к этому течению.

Ситуация неожиданно изменилась в 1923 году, когда доля романсов, фортепианных и камерных сочинений в творчестве Рославца значительно снизилась, а на смену им пришли «пролетарские жанры». Прежде чем обсудить вопрос, почему он в течение нескольких лет после 1917 года не писал музыку для пролетариата, необходимость которой тогда энергично обсуждалась — например, в журналах Пролеткульта, — мы должны остановиться на взглядах Рославца на пролетарскую музыку, чтобы определить его позицию в этом отношении.

* * *

В дополнение к историческим фактам, представленным выше, из публикаций самого композитора становится ясно, что он присоединился к пролетарскому музыкальному движению только с 1923 года¹⁰ — активно излагая свои идеи в прессе, осуждая «халтуру» пролетарских композиторов, выражая желание улучшить состояние пролетарской культуры, и наконец, сочиняя в ее русле собственные произведения в том же стиле, что и «художественную музыку». Причина этого, быть может, заключается в образовании РАПМ в 1923 году: в журнале «Музыкальная новь» члены ассоциации начали решительно заявлять идеи о новой музыке для пролетариата [24], поэтому Рославцу было необходимо высказывать свои противоположные мнения. Например, в автобиографии «Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве», опубликованной в 1924 году, он пишет:

Конечно, я не «пролетарский композитор» в том смысле, что не пишу «для масс» скверной музыки в стиле Бортнянского или Галуппи. Наоборот, я настолько «обуржуазился», что считаю русского пролетария — законного наследника своей предшествовавшей ему культуры — достойным лучшей музыкальной участи, и поэтому именно для него я пишу мои симфонии, квартеты, трио, песни и прочие «головоломки», как их в блаженном невежестве называют упомянутые выше «критики», будучи твердо убежден, что я еще доживу до того времени, когда для пролетариата моя музыка будет также понятна и доступна, как она понятна и доступна сейчас лучшим представителям русской передовой музыкальной общественности. А там, кто знает, может быть, настанет момент, когда мое искусство пролетариат назовет своим... [20, 137–138].

Таким образом, композитор считает, что, во-первых, пролетариату необходима настоящая — по крайней мере, «не скверная» музыка; что, во-вторых, пролетарские музыканты погрязли в халтурной продукции; и что, в-третьих, он сам создает пролетарскую музыку, но в иной — некой «буржуазной» манере. Каждый из этих трех аргументов можно найти и в других его печатных выступлениях.

Так, в 1924 году в статье «Семь лет Октября в музыке» композитор описывает положение музыкальной общественности в пореволюционное время, когда

¹⁰ В 1920 году он опубликовал статью «Культ-работа Рабиса» в журнале «Вестник работников искусств», посвященную культурной деятельности Всерабиса [18], однако в ней не шла речь о музыке для пролетариата.

появлялась та самая «знаменитая “халтура”» [19, 182], с которой за подлинную пролетарскую музыку боролся Пролеткульт. Как уже упоминалось выше, в этой статье признается значимость Пролеткульта для становления новой музыкальной культуры после революции. В том же году Рославец посылает письмо председателю ЦК Всерабиса Ю. М. Славинскому и перечисляет цели, поставленные перед собой и достигнутые им полностью всего за три месяца работы. Здесь же он подчеркивает пошлость музыкальной халтуры, создаваемой для пролетарских масс, и необходимость замены ее высококачественными музыкальными произведениями, обозначая следующую задачу:

Создание Муз[ыкального] агитационного репертуара высокой художественности взамен той откровенной агит-макулатуры, культивировавшейся музсектором и давно ставшей «притчей во языцех»¹¹.

В следующем, 1925 году Рославец, обращаясь к замкнутым в своем искусстве профессионалам-композиторам, призывает проявлять «себя на общественной арене», осознавать свой долг и связанные с ним задачи [21].

Более жесткая и конкретная по своим выводам статья «О псевдо-пролетарской музыке» была опубликована им в 1926 году. Рославец продолжает проводить ту же линию, уделяя особое внимание несоответствию между содержанием и формой. Чрезвычайно характерно, что, в частности, здесь он сурово критикует композиторов РАПМ за «пошлую» пролетарскую музыку:

Три четверти из всего, что написано нашими пионерами «пролетарской музыки» — это примитивы в духе «военных маршей». <...> Тут, как и там, налицо элементарный маршеобразный ритм, традиционная «воинственная» мелодика, жалкая по звучности гармония, запутавшаяся в трех соснах «тоники», «доминанты» и «субдоминанты». Тут, как и там, музыкальная обыденность, а то и откровенная пошлость, возведенная в квадрат [22, 187].

Так он злобно бьет по больному месту пролетарских композиторов и укрепляет убедительность своих собственных аргументов. Естественно, что такая позиция Рославца находится в прямом противоречии с мнением редакции сборника (в связи с чем редакция в примечании указывает на ошибки автора статьи [16]) и с точкой зрения «пролетарских музыкантов», среди которых Л. Калтат со своей статьей «О подлинно буржуазной идеологии гр. Рославца» [8].

Таким образом, с определенного момента Рославец начинает осознавать необходимость работы в области пролетарской музыки. Его крайне критический настрой по отношению к существующей в этом жанре продукции привел к середине 1920-х годов к планомерным попыткам поправить ситуацию с помощью своих произведений. Каким же образом позиция Рославца отразилась в его музыке этого времени? Как он сам попытался разрешить указанные им проблемы пролетарской «пошлой» музыки?

¹¹ Письмо [Н. А. Рославца] Славинскому Ювеналу Митрофановичу от 28 декабря 1924 г. // РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 80а.

* * *

Согласно списку сочинений Рославца, составленному М. Лобановой, с 1917 по 1930 год композитор написал 31 произведение в жанрах пролетарской музыки, 12 из которых было издано Музсектором Госиздата, 3 — самим композитором, а остальные не изданы до сих пор. Мы рассмотрим здесь три характерных образца такой музыки: два из цикла «Песни революции», создававшегося с 1921 по 1925 год, и один из «Песни о 1905-м годе».

Прежде всего нужно отметить, что в этих сочинениях Рославец прибегает к технике синтетаккорда, которую разработал в 1910-х годах. Согласно ей, музыка сочиняется на основе определенной группы звуков и ее транспонирования различными способами. Например, «Quasi prélude» (1915) для фортепиано из «Двух сочинений» основано на семизвучной группе {D, Es, Eis, G, Gis, B, H} (прототип синтетаккорда), и каждый такт или каждые два такта эта группа транспонируется: {G, As, Ais, C, Cis, Es, E} (ч. 4 выше прототипа), {B, Ces, Cis, Es, E, Ges, G} (б. 3 ниже прототипа) и так далее:

1. Н. А. Рославец. «Quasi prélude» для фортепиано (1915)

Quasi Prelude

Trés modéré

{d, es, eis, g, gis, b, h} = прототип

{g, as, ais, c, cis, es, e} = ч.4 выше прототипа

{b, ces, cis, es, e, ges, g} = б.3 ниже прототипа

{f, ges, gis, b, h, des, d} = м.3 выше прототипа

{as, bes, h, des, d, fes, f} = тритон ниже (выше) прототипа

{des, eses, e, ges, g, bes, b} = м.2 ниже прототипа

{e, f, fisis, a, ais, c, cis} = б.2 выше прототипа

Полностью по системе синтетаккорда написана песня «Кузнец» для голоса и фортепиано на слова С. А. Обрадовича¹² (июнь 1921 года) — первая в хронологическом порядке из трех привлеченных нами для анализа. Синтетаккорд здесь — девятизвучный,

¹² Обрадович Сергей Александрович (1892–1956) — пролетарский поэт, член Пролеткульта, один из организаторов литературной группы «Кузница» (в 1920 году).

его первоначальный вид — {F, Fis, G, Gis, A, B, C, D, Dis}. Поскольку в дореволюционный период Рославец использовал шести-восьмизвучные синтетаккорды [27, 123–124], данный синтетаккорд из девяти нот выглядит экспериментальным:

2. Н. А. Рославец. «Кузнец» для голоса и фортепиано на слова С. А. Образовича
Пример из цикла «Песни революции»¹³

Molto risoluto; con forza.

Chord diagrams shown in the score:

- System 1: {f, fis, g, gis, a, h, c, d, dis}
- System 2: {b, h, c, cis (=des), d, e, f, g, gis}
- System 3: {f, fis, g, gis, a, h, c, d, dis}

¹³ РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Ед. хр. 53.

Песня «На Первое мая» на слова П. В. Орешина¹⁴, написанная в апреле 1925 года, представляет собой тональное сочинение, предельно простое для восприятия и исполнения, так как фортепианное сопровождение содержит октавные дублировки вокальной партии:

3. Н. А. Рославец. Песня «На Первое мая» для голоса и фортепиано на слова П. В. Орешина из цикла «Песни революции»¹⁵

Allegretto con spirito.
f

На лу - гу пер - во - май - ска - я пти - ца С зо - ло -
ты - ми кры - ла - ми во мгле. То - чит

И все же творческий путь Рославца не может быть описан как наикратчайшая прямая «от атональности к тональности». Одновременно с тональной музыкой он творил новый атональный язык для сочинений массам. Бросается в глаза интересная особенность пьесы для голоса и фортепиано «Последнее чудо (9-ое января)» (1925) на слова А. Андреева¹⁶. Пьеса начинается с до-минорного тяжелого марша (пример 4), но потом в процессе развития текста музыка становится атональной. В атональной средней части этой песни не используется техника синтетаккорда (в отличие от «Кузнеца»): здесь не обнаруживается никаких признаков звукорядов, характерных для его произведений дореволюционного периода (пример 5).

¹⁴ Орешин Петр Васильевич (1887–1938) — поэт, организатор секции крестьянских поэтов Московского Пролеткульта. Расстрелян по обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации; реабилитирован в 1956 году.

¹⁵ М.: Музсектор Госиздата, 1925.

¹⁶ Возможно, Андреев Александр Александрович (1887–1941) — петроградский живописец и сценограф, член Оргбюро Пролеткульта.

4.

Н. А. Рославец. «Последнее чудо (9-ое января)» для голоса и фортепиано
из цикла «Песни о 1905 годе»¹⁷, начало

297

Moderato *f*

Го - ре - ли гор - дость и тре - во - га

Moderato

3

В ду - ше бе - зум - но - го по па.

5

С глу - бо - кой ве - рой в ца - ря -

¹⁷ М.: Музсектор Госиздата, 1925.

6 *cresc.*

бо - га к ца - рю зе - мно - му

7

шла тол - па...

8

5.

Н. А. Рославец. «Последнее чудо (9-ое января)» для голоса и фортепиано
из цикла «Песни о 1905 годе» для голоса и фортепиано, середина

299

34

та - ет... Про-клять - я, сто - ны,

дет - ский плач... Свин -

цо - вой ми - лость - ю встре - ча - ет по -

37

кор - ность раб - ску - ю па -

38

лач...

mf cresc.

ff

Наши наблюдения, касающиеся общественной позиции Рославца, его публичных деклараций и собственно композиторской деятельности, могут лечь в основу постановки вопросов о причине его участия в движении пролетарской музыки, о сходстве и различии между творчеством Рославца и других пролетарских композиторов, а также о влиянии модернистской культуры на формирование пролетарской музыкальной культуры в Советской России 1920-х годов.

Как упоминалось выше, уже в первые годы после Октября Рославец достиг статуса деятеля в области пролетарской культуры: он был хорошо знаком с опытом создания массовой художественной продукции того времени, уже до 1920 года широко проверенным на практике Пролеткультом. При этом сам он в годы работы в организации не писал новой музыки для пролетариата. Возникает законный вопрос: возможно, эта задача вообще не была ему интересна и его последующий переход к сочинению пролетарской музыки был обусловлен уступкой социальному заказу и материальными обстоятельствами? (Утвердительно отвечает на это, например, Детлеф Гойови [6, 92].)

Наш ответ — нет. Нам представляется, что для неучастия композитора в создании пролетарской музыки в 1917–1921 годах есть другая причина, которая связана именно с тем отделением Пролеткульта, в котором Рославец работал. Московский Пролеткульт резко критиковал произведения композиторов, издававшиеся Петроградским Пролеткультом в 1918–1919 годах, и подчеркивал необходимость подождать некоторое время, чтобы создать лучшую пролетарскую музыку [5]. Естественно предположить, что в согласии с позицией Московского Пролеткульта о необходимости дожидаться

того времени, когда появятся композиторы, которые могли бы создать действительно достойную музыку для масс, а не поставлять новую музыку в спешном порядке, Рославец как его тогдашний член решил не начинать сразу работу над новым творчеством для пролетариата. Эта позиция подкрепляется тем, что позже Рославец неоднократно поддерживает мнение Московского пролеткульта о низком качестве «пролетарской музыки».

Позже Рославец, передумав, активно участвовал в создании новой музыки для пролетариата, особенно после 1924 года. Судя по упомянутым статьям композитора с критикой пролетарской музыки, причина этого заключается в том, что, вновь и вновь убеждаясь в низком профессиональном уровне пролетарских композиторов, он почувствовал себя вынужденным отказаться от позиции Московского Пролеткульта. Неудивительно, что у него возникло желание создавать массовый репертуар высокой художественности, в своем индивидуальном стиле и с использованием собственной ранее изобретенной композиционной техники. Это означало необходимость сочинения «целого ряда музык, <...> требующих разнообразнейших средств и способов музыкального выражения, от элементарных до высших» [22, 186]. Чтобы подтвердить убедительность своих аргументов, неоднократно звучавших как в частных, так и в публичных заявлениях, Рославец в самом деле должен был неутомимо слагать новые произведения в соответствии со своими высказываниями.

В свете этого трудно считать регрессом или компромиссом тот факт, что композитор в своих пролетарских опусах середины 1920-годов иногда не использовал синтетаккорд, а прибегал к тональной технике. Тональная система, которая с нашей «прогрессивистской» исторической точки зрения часто рассматривается как регрессивная по сравнению с новаторской «системой организации звуков» Рославца, могла применяться им как наилучший способ выражения различных настроений поэтических текстов в музыке. В эстетическом смысле для него это не было шагом назад.

Сравнивая произведения для масс Рославца с пролетарской музыкой других композиторов, мы можем явно услышать сходства и различия между ними. Сходств — три. Во-первых, все массовые сочинения Рославца, как и других пролетарских композиторов, написаны либо для голосов соло, либо для хора, так как именно вокально-хоровая музыка, наиболее доступная для восприятия и исполнения широким кругом людей, публиковалась Музсектором Госиздата как «агитационно-просветительная литература». Во-вторых, тексты этих сочинений Рославца, как правило, принадлежат так называемым пролетарским поэтам, стихотворения которых Пролеткульт рекомендовал для создания песен¹⁸, или поэтам, которых связывали с декабристским движением (Пушкин и Одоевский). В-третьих, тематика стихов обязательно относится к революционным движениям, быту рабочих и крестьян, Красной Партии, Комсомолу и т. п.¹⁹

¹⁸ В числе их оказался и чрезвычайно модный в России первой трети XX века бельгийский поэт и драматург Э. Верхарн — один из основателей литературного символизма, близкий пролеткультовскому движению своей критикой капиталистического устройства. О факте рекомендации текста Верхарна для создания пролетарских песен см.: [4, 57], [10, 206].

¹⁹ В «агитационно-просветительную литературу» вошли, например, следующие произведения: «Девятое января» (1925?) и «Красная молодежь» (1923) Д. Васильева-Буглая, «Первое мая» (1925) А. Любимова, «Две частушки» (1925) М. Красева, «Слава труду» (1923) Вручанина, «Гимн труда» (1923) А. Кастальского.

Однако, само собой разумеется, основным различием между творчеством для пролетарских масс Рославца и других композиторов является то, что Рославец использует свою собственную систему организации звуков, в результате чего пролетарская музыка композитора отличается определенной сложностью фактуры и звучания. Использование «разнообразнейших средств и способов музыкального выражения, от элементарных до высших» [22, 186] соответствует найденному им «художественному стилю». В результате его музыкальные произведения достигают высокого уровня выразительности и эмоциональности, не сравнимого с произведениями других авторов. Видимо, это было одной из целей Рославца, критиковавшего несоответствие между формой музыки и содержанием текста в произведениях для масс других авторов²⁰.

Тот факт, что в своем творчестве Рославец одновременно примыкал и к модернистскому, и к пролетарскому направлениям, сегодня представляется весьма противоречивым, но нам кажется, что расширение диапазона деятельности композитора было основано на его убеждении в своей способности выполнить задачу создания качественной пролетарской музыки, которую он формулировал в своих высказываниях. С другой же стороны, это заставляет предположить ограниченность наших устойчивых представлений о самом феномене пролетарской музыки.

Сложность произведений Рославца вызвала негативные отклики, однако уже сам факт их публикация доказывает, что условия для восприятия такой пролетарской музыки существовали еще до середины 1920-х годов. Это заставляет задуматься и о характеристиках той аудитории, которая в действительности оказывалась адресатом его сочинений. Но не будет большой натяжкой также связывать этот факт с высокой выразительностью его пролетарской музыки.

* * *

В свете всего вышесказанного можно констатировать: то обстоятельство, что Рославец, считавшийся левым модернистом, столь активно участвовал в пролетарском музыкальном движении и в общественной работе для масс, наглядно демонстрирует многогранность раннесоветской музыкальной культуры, неоднозначность ее сущностных свойств.

Основой традиционного музыкально-исторического дискурса является четкая дихотомия модернистской и пролетарской музыки. Но, думается, сейчас пришло время подробнее остановиться на фактах, которые невозможно интерпретировать без деконструкции этой дихотомии, и оценить их историческую значимость. В этом смысле рискованно однозначно противопоставлять пролетарскую музыку модернизму, опираясь на поверхностные характеристики их эстетических и идеологических противоречий, а также имеющих различий музыкальной продукции, как в случае с РАПМ и АСМ. Биография Рославца, рассмотренная в этой статье, весьма показательна. Пролетарское музыкальное движение, к которому принадлежал и он, следует судить не только по качеству музыки: мы должны также детально и без предубеждений изучить ее роль, принимая во внимание значение, которое ей придавали в тот период истории советской музыки.

²⁰ О специфике сочинений пролетарских композиторов см.: [28].

Использованная литература

1. Ассоциация пролетарских музыкантов // Правда. 1923. 26 августа. С. 6.
2. *Белый В. А.* «Левая» фраза о «музыкальной реакции» (по поводу статьи Н. Рославца «Назад к Бетховену») // Музыкальное образование. 1928. № 1. С. 43–47.
3. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 455 с.
4. Декларация, принятая пленумом Всероссийского ЦК Пролеткульта 19 декабря 1920 г. // Грядущее. 1921. № 4–6. С. 53–59.
5. *Дианов А. М.* Музыкальные отклики // Горн. 1919. № 2–3. С. 106. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/4281/pages/112> (дата обращения: 01.09.2022).
6. *Гойови Д.* Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. и общ. ред. Н. О. Власовой. М.: Композитор, 2006. 367 с.
7. *Горбунов В. В.* И. Ленин и Пролеткульт. М.: Издательство политической литературы, 1974. 237 с.
8. *Калтат Л. Л.* О подлинно-буржуазной идеологии гр. Рославца // Музыкальное образование. 1927. № 3–4. С. 33–37.
9. *Красин Б. Б.* Задачи музыкального отдела // Горн. 1918. № 1. С. 58–61.
10. *Лапина И. А.* Петроградский Пролеткульт. 1917–1932. СПб.: Астерион, 2013. 356 с.
11. *Лебединский Л. Н.* Беглым огнем // Музыкальная новь. 1924. № 8. С. 13–18.
12. *Лобанова М. Н.* Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб.: Петроглиф, 2011. 383 с.
13. *Любимов Г. П.* Народные оркестры и их значение в музыкальном просвещении масс // Горн. 1919. № 2–3. С. 99–105.
14. Народные университеты России в начале XX столетия // История Елецкого государственного университета имени И. А. Бунина. URL: http://files.elsu.ru/history/02_Eleckiy-narodnyy-universitet.pdf (дата обращения: 14.01.2022).
15. *Николаева Л. С.* Теория и практика Пролеткульта. 1917–1932: дис. ... канд. истор. наук: 07.07.02. М.: Московский гос. университет имени М. В. Ломоносова, 1997. 222 с.
16. О статье тов. Н. Рославца // На путях искусства: сб. статей / под ред. В. М. Блюменфельда, В. Ф. Плетнева и Н. Ф. Чужака. М.: Пролеткульт, 1926. С. 193–194.
17. *Пчёлкина Л. Р., Смирнов А. И.* Музыка и музыкальные технологии авангарда // Энциклопедия русского авангарда. URL: <https://rusavangard.ru/online/history/muzyka-i-muzykalnye-tekhnologii-avangarda/> (дата обращения: 08.04.2022).
18. *Рославец Н. А.* Культ-работа Рабиса // Вестник работников искусств. 1920. № 2–3. С. 46–48.
19. *Рославец Н. А.* Семь лет в Октября в музыке // Музыкальная культура. 1924. № 3. С. 179–189.
20. [*Рославец Н. А.*] Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. С. 132–138.
21. *Рославец Н. А.* Где русские композиторы? // Вестник работников искусств. 1925. № 4. С. 2–3.
22. *Рославец Н. А.* О псевдо-пролетарской музыке // На путях искусства: сб. статей / под ред. В. М. Блюменфельда, В. Ф. Плетнева и Н. Ф. Чужака. М.: Пролеткульт, 1926. С. 180–192.
23. *Сохор А. Н.* Русская советская песня. Л.: Советский композитор, 1959. 506 с.
24. *Шувалов Н.* О музыкальном наследстве, о «курсах» и издательстве // Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 10–14.
25. *Юдин М. В.* Деятельность Московского Пролеткульта в 1918–1925 гг.: дис. ... канд. историч. наук.: 07.00.02. М.: Московский педагогический университет, 2001. 233 с.

26. *Edmunds N.* The Soviet Proletarian Music Movement. Oxford: Peter Lang, 2000. 407 p.
27. *Ferenc A.* Roslavets, Nikolay Andreyevich // Grove Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/23861> (дата обращения: 14.01.2022).
28. *McKnight Ch. M.* “Nikolaj Roslavets: Music and Revolution.” Ph.D. diss. Ithaca, N. Y.: Cornell University, 1994. 562 p.
29. *Yamamoto A.* Music for the Proletariat: The Proletkul't's Musical Policies and Practice at the Early Soviet Union // The Annual Review of Musicology and Music Studies. 2020. No. 10. P. 107–118.

Получено: 27 ноября 2022 года

Принято к публикации: 21 марта 2022 года

Об авторе:

Акихиса Ямамото — магистр музыки, докторант Токийского университета искусств; аспирант Государственного института искусствознания

References

1. Pravda. 1923. “Assotsiatsiya proletarskikh muzykantov [The Association of Proletarian Musicians].” *Pravda*, August 26, 6. (In Russian).
2. Belyy, Viktor A. 1928. “«Levaya» fraza o «muzykal'noy reaktsii» (po povodu stat'i N. Roslavtsa «Nazad k Betkhovenu») [‘Leftist’ Phrase about ‘Musical Reaction’ (on the Article ‘Back to Beethoven’ by N. Roslavets)].” *Muzykal'noe obrazovanie* [Music Education], no. 1, 43–47. (In Russian).
3. Vlasova, Ekaterina S. 2010. *1948 god v sovetskoy muzyke* [1948 in the Soviet Music]. Moscow: Klassika-XXI. (In Russian).
4. Gryadushchee. 1921. “Deklaratsiya, prinyataya plenumom Vserossiyskogo Ts. K. Proletkul'ta 19 dekabrya 1920 g. [Plenary Declaration of the All-Russian Central Committee of Proletkult, December 19, 1920].” *Gryadushchee* [The Future], no. 4–6, 53–59. (In Russian).
5. Dianov, Anton M. 1919. “Muzykal'nye otkliki [Musical Responses].” *Gorn* [Furnace], no. 2–3, 106. Available at: <https://electro.nekrasovka.ru/books/4281/pages/112> (accessed September 1, 2022). (In Russian).
6. Gojowy, Detlef. 2006. *Novaya sovetskaya muzyka 20-kh godov* [The New Soviet Music of the Twenties], translated from German by Natalia O. Vlasova. Moscow: Kompozitor (In Russian).
7. Gorbunov, Vladimir V. 1974. *V. I. Lenin i Proletkul't* [Lenin and the Proletkult]. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury. (In Russian).
8. Kaltat, Lev L. 1927. “O podlinno-burzhuzaznoy ideologii gr. Roslavtsa [On the Truly Bourgeois Ideology of Mr. Roslavets].” *Muzykal'noe obrazovanie* [Music Education], no. 3–4, 33–37. (In Russian).
9. Krasin, Boris B. 1918. “Zadachi muzykal'nogo otdela [Tasks of the Music Department].” *Gorn* [Furnace], no. 1, 58–61. (In Russian).
10. Lapina, Irina A. 2013. *Petrogradskiy Proletkul't. 1917–1932* [Petrograd Proletkult. 1917–1932]. St. Petersburg: Asterion. (In Russian).
11. Lebedinskiy, Lev N. 1924. “Beglym ognem [With Rapid Fire].” *Muzykal'naya nov'* [Musical Virgin Soil], no. 8, 13–18. (In Russian).
12. Lobanova, Marina N. 2011. *Nikolay Andreevich Roslavets i kul'tura ego vremeni* [Nikolay Andreevich Roslavets and the Culture of His Time]. St. Petersburg: Petroglif. (In Russian).

13. Lyubimov, Grigoriy P. 1919. "Narodnye orkestiry i ikh znachenie v muzykal'nom prosveshchenii mass [Folk Orchestras and Their Importance in the Musical Education of the Masses]." *Gorn* [Furnace], no. 2–3, 99–105. (In Russian).
14. Anonymous. n. d. "Narodnye universitety Rossii v nachale XX stoletiya [People's Universities of Russia in the Early 20th Century]." *Istoriya Eletskego gosudarstvennogo universiteta imeni I. A. Bunina* [History of Bunin Elets State University]. Available at: http://files.elsu.ru/history/02_Eleckiy-narodnyy-universitet.pdf (accessed January 14, 2022). (In Russian).
15. Nikolaeva, Lyudmila S. 1997. "Teoriya i praktika Proletkul'ta. 1917–1932 [The Theory and Practice of the Proletcult. 1917–1932]." Ph. D. diss., Lomonosov Moscow State University. (In Russian).
16. Anonymous. 1926. "O stat'e tov. N. Roslavtsa [On the Paper by m-r N. Roslavets]." In *Na putyakh iskusstva* [On the Paths of Art], edited by Viktor M. Blumenfeld, Valerian F. Pletnev, and Nikolay F. Chuzhak. Moscow: Proletkul't, 1926, 193–194. (In Russian).
17. Pchelkina, Lyubov' R., and Andrey I. Smirnov. n. d. "Muzyka i muzykal'nye tekhnologii avangarda [Music and Musical Technologies of the Avant-garde]." *Entsiklopediya russkogo avangarda* [Encyclopedia of Russian Avant-garde]. Available at: <https://rusavangard.ru/online/history/muzyka-i-muzykalnye-tekhnologii-avangarda/> (accessed April 08, 2022). (In Russian).
18. Roslavets, Nikolay A. 1920. "Kul't-rabota Rabisa [Cultural Work of RABIS]." *Vestnik rabotnikov iskusstv* [Bulletin of Art Workers], no. 2–3, 46–48. (In Russian).
19. Roslavets, Nikolay A. 1924. "Sem' let Oktyabrya v muzyke [The 7th Anniversary of October in Music]." *Muzykal'naya kul'tura* [Music Culture], no. 3, 179–189. (In Russian).
20. Roslavets, Nikolay A. 1924. "Nik. A. Roslavets o sebe i svoem tvorchestve [N. A. Roslavets About Himself and His Work]." *Sovremennaya muzyka* [Modern Music], no. 5, 132–138. (In Russian).
21. Roslavets, Nikolay A. 1925. "Gde russkie kompozitory? [Where are the Russian Composers?]" *Vestnik rabotnikov iskusstv* [Bulletin of Art Workers], no. 4, 2–3. (In Russian).
22. Roslavets, Nikolay A. 1926. "O psevdoproletarskoy muzyke [On Pseudo-Proletarian Music]." In *Na putyakh iskusstva* [On the Paths of Art], edited by Viktor M. Blumenfeld, Valerian F. Pletnev, and Nikolay F. Chuzhak. Moscow: Proletkul't, 180–192. (In Russian).
23. Sokhor, Arnol'd N. 1959. *Russkaya sovetская pesnya* [Russian Soviet Song]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
24. Shuvalov, Nikolay. 1923. "O muzykal'nom nasledstve, o 'kursakh' i izdatel'stve [On Musical Heritage, on 'Courses' and Publishing]." *Muzykal'naya nov'* [Musical Virgin Soil], no. 2, 10–14. (In Russian).
25. Yudin, Mikhail V. 2001. "Deyatel'nost' Moskovskogo Proletkul'ta v 1918–1925 gg. [Activities of the Moscow Proletcult in 1918–1925]." Ph. D. diss., Moscow State Pedagogical University. (In Russian).
26. Edmunds, Neil. 2000. *The Soviet Proletarian Music Movement*. Oxford: Peter Lang.
27. Ferenc, Anna. n. d. "Roslavets, Nikolay Andreyevich." Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/23861> (accessed January 14, 2022).
28. McKnight, Charles M. 1994. "Nikolaj Roslavets: Music and Revolution." Ph. D. diss., Cornell University.
29. Yamamoto, Akihisa. 2020. "Music for the Proletariat: The Proletkul't's Musical Policies and Practice at the Early Soviet Union." *The Annual Review of Musicology and Music Studies* 10, 107–118.

Received: November 27, 2022

Accepted: March 21, 2023

Author's information:

Akihisa Yamamoto — Master of Music, Ph.D. student at Tokyo University of the Arts and at the State Institute for Art Studies (Moscow)



Research Article

UDC 82-293(47+57)"19"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.03>

In Between Perfectly Alive People and Symbolic Figures. Prokofiev in Search for a Plot in the 1920s — the First Half of the 1930s

Natalia P. Savkina

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
nsavkina@mail.ru ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8208-1454>

Abstract: S. Prokofiev's search for a plot reflects how broad his interests were: from biblical and cosmic themes to stories with symbolic characters from the world of music notation and ordinary objects. His creative concepts combine ancient mythologemes, connotations to classical plots with swift, captivating development of action, with marks of the detective genre, with sharp dialogue and baffling finale (the so-called "point-ending"). His interest in Margaret Mitchell's novel *Gone with the Wind* seems strange only at first glance. The novel's motives seamlessly blend into contexts of the Prokofiev's concept of theater. Situations, scenes, some characters and even anticipated main dramatic moments of the *Gone with the Wind* can be found in Prokofiev's theatrical works.

One of the archival findings of last years is the libretto titled *Chess*. Its plot originates from *Queen of Spades* and *The Gambler* and it accumulates themes of passion to win, sacrifice, madness and vengeance. Chess play itself forms the storyline in a great measure. In this way Prokofiev's concept anticipates Nabokov's novel *Luzhin's Defense*. Chess affects the structure of the whole and the nature of conflict drivers. It becomes symbol of life, which constructs itself on the principle of chess play. The main motives of the plot are highly associative, they have rich background and various approaches for staging. The fantastic sphere of *Chess* follows romantic tradition and is inseparable from everyday life. The libretto's draft suggests notable Prokofiev's dramaturgy methods: contrasting inclusions, repeated sharp striking phrases, extra-musical and extra-textual devices for the enrichment of vocal speech.

Keywords: S. Prokofiev, V. Nabokov, M. Mitchell, *The Gambler*, *Luzhin's Defense*, *Gone with the Wind*, plot in Prokofiev's concept of theater, mythologemes in Prokofiev's oeuvres, chess


Acknowledgements: Heartfelt thanks to Serge Prokofiev-junior for the permission to publish archival documents; to Svetlana A. Petukhova, Senior Research Fellow at the Music History Sector, the State Institute for Art Studies, Moscow

For citation: Savkina, Natalia P. "In Between Perfectly Alive People and Symbolic Figures. Prokofiev in Search for a Plot in the 1920s — the First Half of the 1930s." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 2 (June): 306–323. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.03>.

Научная статья

Между совершенно живыми людьми и символическими фигурами. Прокофьев в поисках сюжета в 1920-х — первой половине 1930-х годов

Наталья Павловна Савкина

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация
nsavkina@mail.ru , ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8208-1454>

Аннотация: Поиски сюжета С. Прокофьевым отражают широту его интересов: от библейских тем, космических мотивов — к историям с действующими условными фигурами из мира нотных знаков и предметов обыденности. Древние мифологемы, ассоциации с классическими сюжетами сочетаются в его замыслах с быстрым, увлекательным развитием действия, с приметам жанра детектива, с острым диалогом, яркими point-концовками.

Интерес композитора к роману М. Митчелл «Унесенные ветром» только на первый взгляд кажется удивительным. Мотивы романа органично включаются в контексты прокофьевского театра. Ситуации, сцены, отдельные персонажи, даже предполагаемые драматургические узлы «Унесенных ветром» встречаются в театральных сочинениях Прокофьева. Одна из архивных находок последних лет — набросок либретто под названием «Шахматы». Сюжет восходит к «Пиковой даме» и «Игроку», аккумулируя мотивы страсти к победе, жертвоприношения, безумия, возмездия. Фабула в значительной мере организована шахматной игрой, этим замысел Прокофьева предвосхищает роман В. Набокова «Защита Лужина». Шахматы воздействуют на структуру целого, определяют характер движущих сил конфликта, становятся символом жизни, строящей себя по принципам шахматной игры. Главные мотивы сюжета высокоассоциативны, имеют богатую «родословную» и изобилуют возможностями сценического воплощения. Фантастика «Шахмат» наследует романтической традиции, она неотделима от реальной, бытовой жизни. Набросок либретто предполагает характерные прокофьевские драматургические приемы: контрастные вкрапления, повторения коротких «ударных» фраз, внемузыкальные и внетекстовые приемы обогащения вокальной речи.

Ключевые слова: С. Прокофьев, В. Набоков, М. Митчелл, «Игрок», «Защита Лужина», «Унесенные ветром», сюжет в театре Прокофьева, мифологемы в творчестве Прокофьева, шахматы

Благодарности: Сердечная благодарность Сергею Святославовичу Прокофьеву за разрешение опубликовать архивные материалы; старшему научному сотруднику сектора истории музыки Государственного института искусствознания Светлане Анатольевне Петуховой

Для цитирования: Савкина Н. П. Между совершенно живыми людьми и символическими фигурами. Прокофьев в поисках сюжета в 1920-х — первой половине 1930-х годов // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 2 (июнь 2023). С. 306–323. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.03>.

While living abroad, as well as throughout his entire career, Prokofiev was searching for plots for his theater works. The echoes of these searches are scattered in the composer's letters and his Diary, and can be even deduced from his literary taste.

Prokofiev asked himself:

...Should I head for the depth of my skills or rather for the width of space? Scriabin or Stravinsky? The answer is: both, merged into one! [7, II, 231]¹

This dichotomy is certainly simplified. So he headed inwards as if it were outwards; straight into the depths of the human soul, like into the vastness of Earth and Heaven.

He referred to ancient times, mythology, space... He was debating between religious poems and quotes from the Scripture. In 1914, he wrote about wanting to compose a panikhida (a memorial service): "austere, sorrowful and heartfelt" [7, I, 497–498].² In 1927, Prokofiev took an interest in apocalypse scenarios, and once wrote down psalm lyrics from *Christian Science Sentinel*.³ Warren Klein⁴, an acquaintance of Prokofiev and a proponent of scientism sent his poems to the composer ("Stilling of the Tempest", "Thine and Mine", and others). On December 8, 1929, Prokofiev replied:

My dear Mr. Klein <...>

I liked your verses very much and I often think that I have to write something for the church music. I am not sure yet whether I will take poems for this occasion or I will write music directly on the texts of the Bible.⁵

God, angels, and demons — he was able to comprehend it all. In his *Cantata on the 20th Anniversary of the October Revolution* some images of *The Fiery Angel* and the Chaldean invocation "They Are Seven" are sometimes resurrected — astonishing sounds, transcendental processes, uncontrollable elements.

Biblical themes fell into Prokofiev's field of view mainly as orders. An offer that nearly came to life was made by Ida Rubinstein. She had already had librettists: Paul Demasy⁶ and Paul Valéry.⁷ Prokofiev and his customer went through several stories: Judith, the Tower of Babel, Semiramis, Solomon's Temple.

One of the most promising projects was a ballet to the music of the *Scythian Suite*.

...There was A. Benoit, I played the Scythian Suite. Ida wants it to be staged like a ballet. I told Diaghilev about this long ago, but he turned a deaf ear [7, II, 314].⁸

...Benoit must invent a plot. Of course, Ida's role should be apotheosis [7, II, 332].⁹

¹ January 5, 1922.

² September 13, 1914.

³ Magazine published by the Christian Science Publishing Society, Boston. Prokofiev was a subscriber and especially enjoyed reading their testimonials of healing.

⁴ Warren Charles Klein, a Christian proponent of scientism, journalist, poet.

⁵ SPA_6998 (Goldsmiths locator: bd. XXII. P. 399). Published in Russian in: [12, 20].

⁶ Paul Demasy (1884–1974), a Belgian and French playwright.

⁷ Paul Valéry (1871–1945), a French poet, philosopher, and essayist.

⁸ April 16, 1925.

⁹ June 25, 1925.

However, when Prokofiev came to play the music, the diva was not at home. He left, leaving a note: “Fascinated by the welcome. I won’t come again” [7, II, 317].¹⁰

Suzanne Avivith, an actress, also chose biblical plots, and they all were particularly violent: “I was horrified; I had no idea the Bible talks about such terrible things” [7, II, 400].¹¹

The historical and mythological epic literature had attracted Prokofiev long before the *War and Peace*. At the beginning of 1924, after meeting Dmitry Merezhkovsky and Zinaida Gippius in Paris, he became interested in the philosophical and historical novels of Merezhkovsky; while reading *Babylon*, he was carried away by the myth of Gilgamesh.

That’s what an oratorio like Honegger’s could be written on — and how much more interesting it is! [7, II, 246]¹²

Having joined Christian Science, Prokofiev set his heart on seeking the light; he wanted something positive. By the way, in his interview ahead of the premiere of *The Gambler* in Brussels, the composer called his opera a comedy.¹³ But there weren’t any comedy stories just yet. Even before his departure from Russia he had envisaged Gogol’s story not as a comedy, perhaps, but as an opera with vivid genre scenes:

...And what a wonderful opera could be written after Gogol’s *Tale of How Ivan Ivanovich Quarreled with Ivan Nikiforovich*. The most striking poetry is born when you step away from the commonness. So, in the midst of this very commonness quarrel of two gentlemen, what wonderful pictures of Malorossiya could be sketched! [7, I, 589]¹⁴

He sketched such pictures more than twenty years later in *Semyon Kotko*.

Also in Russia, in March 1916, Prokofiev came up with a storyline for the opera: *Une fantaisie du Doctor Ox*, a novel by Jules Verne:

Yes sir, none other than Jules Verne. With all the ensembles, wailing, and running [7, I, 595].¹⁵

Julesvernism as a behavioral and plot creation model fascinated him throughout the whole life. A very dark and barely legible piece of paper has been found in the Serge Prokofiev Archive (SPA); it is titled “The Adventures of the Count. October 15 [?], 1929”.¹⁶ Here are a few decipherable phrases:

Steamship to China. Started shooting <...> O. Wilde — the idea of the picture <...>
Diver. Steamship at a depth of <...>

Each short phrase contains countless possibilities. From the time of the premieres in Sontsovka, he had been fascinated by “human drama with an indispensable duel” [6, 66].

¹⁰ April 29, 1925.

¹¹ May 11, 1926.

¹² March 20, 1924.

¹³ An abridged translation of this interview from French is published in: [1].

¹⁴ February 17, 1916.

¹⁵ March 5, 1916.

¹⁶ ID: SPA_6793 (Goldsmiths locator: bd. XXII. P. 168).

Pushkin was the most lamentable of ambitions that never came to life. In approaching a topic that can easily turn trite, Prokofiev always aimed to give an unusual angle, an unexpected turn of the plot. He would achieve it in 1941, opening his *War and Peace* with Bolkonsky's servants whispering, "The Young Prince's Fiancée", and releasing the great commander from his attributes of honor. That was his approach to Pushkin, which he had been conceiving since 1914.

...Pushkin writing a letter to Heeckeren, a historically accurate letter; what a fabulous scene! Tatyana's Letter to Onegin pales into insignificance beside it [7, I, 212].¹⁷

Prokofiev's efforts to bring the Pushkin theme to fruition would consistently draw a blank: this included *Eugene Onegin* for the Chamber Theater, *The Queen of Spades* (Mikhail Romm's dream), *Boris Godunov* for the theatre of Meyerhold, and an opera based on Bulgakov's *The Last Days* (Pushkin).¹⁸ Prokofiev's archives feature but a few newspaper clippings that aren't related to his own work, and each of them is exceptionally noteworthy. One is titled 'Murderer of Pushkin' and details the wellbeing of d'Anthès after leaving Russia. The key part of the article is a confession of Ivan Turgenev who claims to have committed three villainies in his life. One of them was failing to avoid shaking the hand of d'Anthès once upon a time in Paris, when he was introduced to Pushkin's murderer.¹⁹

The *outside* ideas include an opera about Sten'ka Razin (Fyodor Chaliapin) and Meyerhold's suggestions: an opera based on *The Government Inspector*, *The Bedbug*, which Shostakovich later composed a score for, and music for the stage adaptation of André Malraux's *Man's Fate* (*La Condition Humaine*).

Prokofiev made a synopsis of the novel for Meyerhold, in which there are motives that are consonant with the essential features of his own work. Malraux has a rare ear for a playwright; he differentiates the sound pattern of reality and transforms the sounds into various forces of dramatic action. In the novel, different types of speech coexist, different kinds of silence always strike. The picture of rebellion overwhelms; it is voiced with great temperament, from the very core of events. The sound palette of the scene is full of noises of mechanical and organic origins, screams of struggle and groans of dying, human voices and explosions of grenades. Guns, machine guns, large-caliber guns are fired from the railway and from the sea. The machine gun sounds differently depending on what a bullet hits: a wall, a living person, or a dead body... The writer has many gradations of sounds denoting suffering: groans, screams, wailing, howls of horror... There are a lot of screams, they are all different. It is unlikely that Prokofiev had more impressive samples when he was writing the sixth part of *Cantata on the 20th Anniversary of the October Revolution*. Although Malraux's ruthless realism and the truth in the guise of an aesthetic illusion in Prokofiev's music certainly differ.

Of course, the composer carefully examined the proposals coming from the USSR; he arranged his life in France, but he was longing to go home. Therefore, he was attentive to the initiatives of the Soviet officials or people close to power. A letter to the Moscow

¹⁷ January 17, 1913.

¹⁸ Prokofiev approached Bulgakov with a respective proposal on October 3, 1935.

¹⁹ SPA_3099 (Goldsmiths locator: bd. VII. P. 20).

Radio Center dated November 18, 1929 has been preserved; it is about the work that was discussed in Moscow:

...Confirming our conversation on the composition of an opera for the Radio Center, I inform you that this proposal is very interesting to me, and I will wait for a plot or a libretto plan from you so that we can conclude a contract or start work that will require one year, approximately.

With respect²⁰

Among other evidence of interest in proposals from the USSR is a meeting with Sergey Gorodetsky, the co-author of the ballet *Ala and Lolli*.²¹

He talks about libretti, captures me, I ask to send, I do not want any agitation, anti-religious attacks and I take the right to recarve [7, II, 735].²²

Three months later (February 11, 1930) the composer wrote to Gorodetsky:

...If you send the libretto in the very first days of March, then address it like this: care of H & J.²³ If later, then: Grand Edition Musical, since March 25th I will leave America for Paris.

I am writing to you from the borders of Mexico, in a train,²⁴ on the way to California.²⁵

In the documents of Prokofiev there are names of some Soviet writers: Lavrenyov, Leonov, Fadeev, Afinogenov. There were, of course, more of them; the composer sought a Soviet plot and a Soviet librettist in advance, before returning to the USSR; the first ones he found were, as is known, the classics of Marxism-Leninism.

Soviet subjects in Prokofiev's sphere of interests are a separate area; it suggested special authorial strategies, scenic models of action, images new for Prokofiev — and old theatrical canons long rejected by him. Maneuvering between the suddenly arisen requirements of the conjuncture and artistic factors presented a specific difficulty. A particular task was to move away from the stamps of revolutionary art, from the academically oriented socialist-realist canon that was taking shape in those years, from the semantic and stylistic standards. At the same time, it was necessary to hide his nature of *a formalist*. Revolutionary and Soviet plots demanded a democratic (in other words, simplified) style and language. Prokofiev agreed with this in advance, in the 1930s he even declared the intention to compose music separately for connoisseurs and separately for the general public. In the article "Soviet Listener and My Musical Creativity" Prokofiev wrote:

²⁰ Quoted after: [2, 169].

²¹ Gorodetsky, Sergey Mitrofanovich (1884–1967), a poet, translator, author of the libretto of the first Prokofiev's ballet *Ala and Lolli* (1915), rejected by Diaghilev.

²² November 18, 1929.

²³ Haensel & Jones were an American agency representing the interests of Prokofiev.

²⁴ Prokofiev toured the United States from December 24, 1929 to April 4, 1930.

²⁵ ID: SPA_7236 (Goldsmiths locator: Bd. XXIII. P. 157). It is yet unknown which libretto Gorodetsky proposed to Prokofiev.

If in the field of composition <...> I am led by a desire to make my art simpler, bringing it closer to the masses who want to know music, but are not yet prepared for this, then as a musician and teacher I pursue diametrically opposite goals: I seek to introduce young musicians to all the variety of musical language.²⁶

He was criticized for such statements, but in fact such a separation (of course, with complex forms of interaction between the “two kinds of music”) in his work has survived to the end.

...One more story cannot be ignored, although among the published materials of the composer there is no mention of it. Prokofiev's eldest son once said that his father had been reading Margaret Mitchell's novel *Gone with the Wind*, moreover: this book was on his desk. There were no books on that table without a reason. Incredible: Prokofiev and the mass culture, however, revered by many serious literary scholars for excellent literature. The composer turned to stories from popular culture, to women's oeuvre, when he saw the possibilities of interesting dramatic development, as in *Maddalena*. *Gone with the Wind* provides an excellent opera interpretation.

We do not know whether Prokofiev considered the novel about the war of the American North and South seriously, but the research interest is based on the fact that in full-blooded images and vivid dramatic situations of Mitchell's novel, one can often feel a kinship with the creative nature of Prokofiev's concept of theater. The temptation of an imaginary reconstruction is also irresistible because, as is known, Prokofiev's thematism roams freely between works.²⁷ Demonstrating the significant role of variability in the formation of the thematic composition of Prokofiev's works, these examples foster a respectful attitude towards the subjunctive mood. Mitchell's novel fits perfectly into Prokofiev's contexts, specifying the theme of the organic nature of this plot in the theater of the composer.

The picture of the world in *Gone with the Wind*, combining melodrama and historical romance, presupposes images, scenic situations, and musical genres traditional for the 19th century musical theater. Prokofiev wrote a similar opera, based on literary material of a completely different level, in the 1940s and it turned out to be more traditional. However, war and peace clash in the another opera of the composer, which marked an innovative turn in the development of musical theater — *Semyon Kotko*.

...Meyerhold dreamed of staging *Hamlet* all his life; he said jokingly that he had placed fragments from *Hamlet* in his performances of the last twenty years, and he hid them cunningly. Sometimes it seems that certain elements of *Gone with the Wind* are also dispersed in the theatrical works of Prokofiev; from time to time we recognize situations, scenes, characters, we can even assume the drama nodes...

²⁶ Cahiers de la Musique (Bruxelles). 1937. No. 3 (fevrier). P. 27–29. Published in Russian in: [8, 127]; the compiler of the collection makes a fair remark that the content of the article gives reason to date it in the second half of 1934.

²⁷ The melodious theme of the second part of the Second Violin Concerto — if the events of the winter of 1930 took a different turn — could enter the *Fiery Angel*, certifying its already audible divine nature. The theme of the *Knight's Dance* from *Romeo*, due to a change in the same external causes, could complement the sounds of Ruprecht's duel with Heinrich, etc.

In the masterpiece of mass literature of the American South, the features of the great epic literature are clear. In addition to a comparison with the work of Leo Tolstoy,²⁸ note the proximity to Faulkner's novels. The similarity of the plot moments is determined by the main theme and, accordingly, the popular story model: life ends unexpectedly, history is setting in suddenly and menacingly. People whose fate is crushed by the Great history, exiles from the lost paradise — is an image-formula with a respectable tradition, in particular, in Russian art. Mitchell also outlined a multi-figure composition with a differentiation of plans, reflecting the polyphony of society, which is typical of the historical epos as well as of Prokofiev.

Among the parallels and similarities, the first thing that comes to mind to the Russian reader is the stage constructions that remind of *War and Peace*. Mitchell's novel provides material for strong mass scenes; such is the episode of escapement from Atlanta against a background of a fire, in the midst of fire, among collapsing houses (a powerfully shot scene in the film by Victor Fleming and David Selznik, 1939). A situationally similar episode in the opera *War and Peace* gave the composer the opportunity to bring together in one scene forces that could converge only due to an exceptional situation and thus create a strong dramatic effect. Here are Muscovites, invaders, French theater actors, madmen, the emperor of France...

A huge field covered to the horizon with the wounded (Mitchell has a station square where the wounded lie under the scorching sun) — the picture is also well known.

Among the war episodes: a wounded soldier should have his leg taken away, he screams (an episode with Anatole in *War and Peace* by Tolstoy).

One of the most powerful scenes of the novel: exhausted with hard work, Melanie and Scarlett, sitting on the porch, see a soldier wandering from afar along the road. Prokofiev wrote this scene. Barely living, on the last leg, dragging himself to his own doorstep is the finale of *The Prodigal Son*.

The main character of the novel is naturally included in the context of Prokofiev's concept of theater — a woman who is unpredictable every single moment and who is not a model of virtue. In the foreign period, the postulates of Christian Science and the norms of Soviet aesthetics have not yet become guiding for Prokofiev; later his female characters began to be formed on the basis of notions of the ideal.

The constant arguing between Scarlett and Rhett is akin to the heavy, nervous dialogues between Polina and Alexei, Renata and Ruprecht — men and women forever at war. The situations containing a disguise and dressing up seem to have been created for Prokofiev: *the fake widow* Scarlett dances with the demonically dangerous Rhett Butler at the ball; Ashley's friends pretend to be drunk to hide his serious injury from the police.

Some characters and situations in Mitchell's book vividly resemble "something from Prokofiev": the rival sisters' quarrel; the colorful Mammy is much smarter than her status allows; good for nothing, but wonderfully funny maid Prissy lies constantly.

Everything related to music has the right to exist solely in the form of questions. What would be his musical style in this opera? In what language could it be written? I will note in brackets that this plot did not have the slightest chance to be

²⁸ Some literary historians report that during World War II, the most widely read books in Europe were *War and Peace* and *Gone with the Wind*.

staged in the USSR. However, this is not about the circumstances dictated by politics and ideology.

Prokofiev was fluent in English. But he, being the great master of truthful musical language, was uncomfortable writing music “not in Russian”; he has no works with texts in foreign languages, only rare isolated episodes interpreted as a method. In *War and Peace*, he created Russian epos. What epos would he create in *Gone with the Wind*?

The nature of the novel determines the priority of traditional genre models; among them, for example, the singing of slaves who return from O’Hara plantations in the evening after hard work. In the novel, this is a very poetic episode. And the big scene of the Confederate Ball — how would it be without it? Oh, how unwilling he was to write the ball scene in “War” — “with these waltzes, polonaises of yours”! Mitchell also has more than enough moments for music on stage or offstage (“Back, Claparede’s Division!”).

As is known, Prokofiev greatly appreciated ragtime, he even wrote that ragtime would eventually “enter the symphony like a minuet once” [7, II, 659].²⁹ He loved jazz very much and brought to Moscow from abroad a collection of choice jazz records. The intonations and rhythms of jazz are heard in some of his compositions, the sounds of marching bands can be traced in the Overture for the chamber orchestra, op. 42.

Until now nothing is known about Prokofiev’s attitude to the choral music of America, but the richness of this sphere, especially the music of the American South, opened up great prospects for the composer.

...The idea of ballets for Diaghilev appeared in 1925. Symbolic characters act in a symbolic scenario called *The Treble Clef and the Sardine-Can Key*³⁰ [7, II, 322].³¹ Everything is symbols here. The sardine can and the key symbolize prosaic existence. The treble clef, notes and pauses symbolize art. The story recounts of the impossibility to combine art with daily routines. It ends with the composer’s favorite dissonance: the art recoils from reality; in awe and sadness, the ordinary life accepts the divine beauty of the art and its unattainability.

I cautiously hinted that I had a plot where the characters were notes and pauses. Diaghilev declined the offer. “In ballet, after all, the most beautiful thing is the human body,” — he said, — “and I would not want any symbolic figures or constructive costumes” [7, II, 330–331].³²

Meanwhile, both Diaghilev and Prokofiev were certainly interested in symbolic figures. In their next ballet, the smooth moves of the dancers were already complemented by working mechanisms; spectators saw the performers as elements of the machines; the living seemed inanimate yet movable. In other well-known examples, deep human feelings were given conventional, almost abstract shapes, which were then turned into “perfectly alive people”, as Myaskovsky said admiring the characters of *The Fiery Angel* [9, 278].

Prokofiev also had an idea of a story where people were sometimes symbolic, whereas objects were acting as if they were alive.

²⁹ December 22, 1928.

³⁰ In Russian “clef” and “can-opener” are paronyms.

³¹ May 26, 1925.

³² June 21, 1925.

SKETCH

Prokofiev began working on his plot sketch for a ballet script *The Chess* on February 17, 1926, on his way from Providence to New York. The way episodes develop, the nature of stage action, the remarks intended for the characters, even the odd sounds the protagonist makes after the surgery — all of it hints at the operatic nature of the concept.³³

Not everything on the nine pages can be deciphered: the scenes and their variants are sometimes out of order, while the narration within the episodes now and then resembles a chaotic mosaic.

Dramatis personæ: Chess Player, Chess Player's Wife, Doctor, Son (in some episodes he is Chess Player's son, in others — the son of his archrival and antagonist referred to as "L.", "Kskr.",³⁴ and once as "Ch." (Russian "Ч"); however, Prokofiev checks himself and goes back to "L."). Then he introduces some other characters: Grandfather, guests, other chess players, medical professionals, etc. The composer also mentions characters who will not actually come into play: Daughter and her Fiancé. The malicious fiancé sounds like a good touch of operetta, a paraphrase of the figures of Blanche and Marquis.

Time and setting: right here, right now. Seven scenes.

Scene One. The Chess Player's team analyses the loss. Chess Player comes in. Fugato is planned for the end of the scene, and Chess Player says (Prokofiev's comment: "extended"): "I'd give it all..."

Scene Two. Chess Player and Doctor are making some kind of an arrangement. Professor writes down a price on a piece of paper.

Next scene: Surgery. A hand is holding a bespectacled head. Because of the glasses we know it's Chess Player's head.

After the surgery, Chess Player is wheeled out in a chair. He has a thick layer of bandages around his neck. Chessmen are set up in the same way as when Chess Player was checkmated. All of a sudden, Chess Player kicks the table up. Doctor is pleased: the patient cannot bear the thought of loss and will never lose again.

Celebration at Chess Player's. Guests. L. grunts angrily to the Doctor: "Are you sticking the knight inside the skull? Did you know I can stick a sharp knife into a stomach?" In the end, someone brings in Chess Player's fur coat and throws it on an armchair. A black knight jumps out of it. "Who are you?" — "I'm (joyfully) a black knight".

...Final scene. Railway station. A night train. Prokofiev had three potential endings in his mind.

Version one. Railway station. Chess Player and his Wife: she is taking him to a health center overnight, trying to keep his mental disorder under wraps. L. and Son with a doll. Chess Players is clueless about what is going on: "Why are we here? So many chessmen! What a convoluted gambit!" L. shoots Doctor dead. Son's monologue; he picks up Wife and they both leave. Chess Player: "Let us retreat to the very corner of the board". The train draws away. L. is triumphant at the murder.

³³ Information in the archive's catalogue: Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). F. 1929 (S. S. Prokofiev). L. 2. Stored item 100. P. 8. Ballet libretto sketches. Two versions.

³⁴ The natural guess turns out to be incorrect: the composer spoke of the great chess player with much respect; he and Lasker maintained a wonderful relationship throughout many years.

Version two. Doctor tells L. about his latest invention: “Now I can put in — pointing to L.’s head — a knight and two pawns. It’s much more powerful than just a knight. And it comes with a five-year warranty.” — L.: “How about three?” — Doctor: “Three would be without a warranty.” — L.: “Doesn’t matter”. (They leave.)

Version three. Doctor shares his latest invention. They drop into a café (during the conversation, a mannequin is set near the table). Chess Player is on his own. He sits down next to the mannequin, sets up a chessboard, and offers him a game. “Alekhine’s debut? It opens with a knight!”

To decipher the entire draft sketch would be a mammoth job. At the same time, Prokofiev’s text is brimming with associations; it exists as a complex of different context fields and is open to all kinds of correlations and associations. Anything that could have inspired the composer lives on in the ancestral memory, in the collective unconscious. Here, conceptual horizons and opportunities for the author are endless. That’s why *The Chess*-related materials are presented as comments to the draft, where many things aren’t quite clear, as comments on the sketch of an idea that wasn’t finalized.

A FEW NOTES ON GENESIS

Chess Player is looking for the key to constant winning. Similar to the dreams of alchemists, this dream is characterized by the romantic all-or-nothing mentality, with a willingness to pay any kind of price. The influence of *The Queen of Spades*, the key motifs of the opera, is quite obvious: obsession with a game, lunacy, sacrifices, retaliation. Chess Player is a successor of Hermann and Raskolnikov, as well as Julien Sorel, Eugène de Rastignac, along with all vain and self-entitled characters.

There’s also a lot in common with *The Gambler* — at the time, Prokofiev was working on the second edition of the opera. In *The Gambler*, which took a lot after *The Queen of Spades*, the protagonist’s obsession elevates him, to an extent, to the rank of Hermann’s successor. After Tchaikovsky, no other Russian composer devoted as much attention to the subject of obsession as Prokofiev. *The Chess* and *The Gambler* have a lot in common when it comes to specific characters and settings; the text includes musical playwriting techniques, typical of Prokofiev’s theater work. The impression is that the composer tried to translate the successful experience of *The Gambler* into chess realities, to give him another substantive content.

WORLD AS A GAME OF CHESS

Ever since *The Decameron*, we know full well that life is a game of chess that someone invisible is playing on us. The game packs an array of extreme real-life scenarios: going all-in, facing a disaster and time pressure. Chess can be the content or the allegorical key to understanding a piece of literature.

That’s the structure of *The Count of Monte Cristo*. The novel’s characters are good and evil figures in a game that is dealt by Fate. Fate is represented by almighty Dantès. He ponders different combinations, secretly masterminds an attack, then unleashes it unexpectedly, and checkmates — or suddenly becomes generous and cedes to his rival,

“failing to notice” a great opportunity on the chessboard, and sometimes — quickly mixing up all the chessmen together. “Dantès is a queened pawn.” And there is a certain Someone who is controlling Dantès in this game.³⁵

The pinnacle of development of such perspective on life is the novel titled *The Luzhin Defense*.

Author/Fate plays the attack, against which Luzhin seeks protection. The essence of Luzhin’s defense is in sacrifice and salvation. “A game of chess is the main semantic principle underpinning Nabokov’s text” [11].

Nabokov presents an inverted world: a chess paradise and the reality which torments Luzhin. The signs of madness — fantastic monsters — penetrate into the world of Prokofiev’s character from chess. Progressive madness unites both characters.

The changes in the protagonists’ status are quite telling. Nabokov’s Luzhin is a black knight. Prokofiev’s Chess Player starts the game not as a pawn but as a defeated chess piece; it had been checkmated, removed from the board and put into the box for captured chessmen. Luzhin makes a move that conflicts with the normal course of the game. Chess Player also does something unprecedented, that isn’t in line with the reality. As a result, he wins and turns into a triumphant king, and later — into a frantic knight. And he is thrown away once again: not into the box, but simply gotten rid of.

Every now and again, Prokofiev switches the action to the realm of the game, using chess terminology: “So many chessmen! What a convoluted gambit!”, “Let us retreat to the very corner of the board”, “Move the knight!”, “he castled”. It is unlikely that such expressions are capable of organizing integrity, but they cannot be missed — along with such entries as “ensemble: a5–a6–a7–a8, checkmate!”, and a closing phrase — oh, he had quite a knack for those! — “Alekhine’s debut? It opens with a knight!”

In Prokofiev’s sketch, the game of chess affects the structure of the plot, reveals the nature of the conflict’s driving forces, becomes, to a certain extent, its semantic principle, a symbol of life that has made itself dependent on chess. Life takes revenge on the protagonist — the originator and the victim of this dependency. Chess in this plot is the metacode of the world, both for the composer and for his character. Prokofiev created a story where the composition of the whole by means of allusions, of the finest elements of the chess Universe, of course, could not match the multi-dimensionality and adeptness of the great novel by Sirin. However, Prokofiev and Nabokov did cherish the similar concept. No wonder the composer grew so fond of Nabokov’s novel³⁶ that was published three years later: he had envisioned it with his Chess sketch!

³⁵ These observations were made by S. V. Sakun. See an incredibly interesting article [11].

³⁶ Oleg Sergeevich Prokofiev said his father had smuggled the novel into the USSR. Oleg also mentioned that the composer had burned that book, and perhaps other books and papers as well, in the fireplace at his dacha at Nikolina Gora in 1948, after the actions of Andrei Zhdanov and the arrest of Lina Prokofiev [5, 206].

ON THE CUT-OFF HEAD

The questionable idea of Doctor and Chess Player could be dealt with in terms of medical ethics. Russians, however, tend to perceive themselves in cosmic categories. In Bulgakov's works, mental and cosmic processes are absolutely identical. The decapitation in Prokofiev's *The Chess* looks strikingly similar to the famous fictional episode where the head of an ill-fated literary bureaucrat was cut off by a street-car, and this puts Chess Player on par with the mystical characters of Bulgakov's future novel (*The Master and Margarita*). Next come mythical motifs and Christian symbols: the heads of Osiris, Medusa, Orpheus, John the Baptist... The head motif was especially popular in the fantasy literature of the 20th century; *Frankenstein*, or *The Modern Prometheus* by Mary Shelley gave the topic a strong boost back in 1818. It was followed by Edward Mitchell's *The Man Without a Body* (1877); and *The Island of Doctor Moreau* by Herbert Wells (1896); Maurice Renard's *Doctor Lerne, Undergod* (1908); *Mr. Vivacious Style* by Carl Grunert (1908); Alexander Belyaev's *Professor Dowell's Head* (1925).

From Prokofiev's sketch: "The person who bought his genius for the price of a headache or other aches." This also evokes multiple associations: Pontius Pilate suffered from migraines, just like the author of the novel about him. And it relates to Prokofiev as well: he also had terrible headaches since young age. Christian Science lesson or a quick stroll usually helped. From January 19, 1945, when the composer fell in a store and hit the back of his head, the pain became especially severe and did not let go anymore.

THE SURGERY

The dreadful surgery that tears the plot like a fulmination is quite futuristic. It raises questions about an individual's right to change his nature, having godlike powers, and gives an outline of how one can transcend empirical existence.

This motif came to Prokofiev at a surprisingly appropriate time. In the 1920s, physiologists worked on incredibly bold and promising projects. In 1925, Sergey Brukhonenko, a Soviet doctor, pioneered the design of a heart and lung machine and succeeded in maintaining life in the head of a decapitated dog through life support. This laid the foundation for modern intensive care and transplantation techniques.

Bernard Shaw ironically admired Brukhonenko's achievements. He wrote to one of his correspondents:

Madam, I find Brukhonenko's experiment extremely interesting <...> I really feel the temptation to let my own head be cut off, so that I can henceforth dictate plays and books not being interfered with illnesses, not having to dress and undress, not having to eat and to do anything other than to produce dramatic and literary masterpieces <...> [4, 139].

Robert White, an American neurophysiologist, who conducted similar experiments and transplanted the head of a monkey in 1970, was severely criticized, as, indeed, were the Soviet scientists. White was accused of trying to populate the Earth with monsters and interfering in Divine Providence. Sergio Canavero, an Italian neurosurgeon, was planning to perform head transplantation (in 2018) on Valery Spiridonov who has muscular dystrophy.

Prokofiev's Chess Player undergoes a horrible surgery in order to be able to win every time — and goes mad. Besides just being the stuff of legends, insanity among great chess players is a significant issue.

KNIGHTS

Vengeance inflicted upon Chess Player in the form of insanity was embodied in the piece of a chess knight — an actable and brightly decorative character that becomes a participant in spectacular mise-en-scenes: a knight jumps out from under the fur coat, or several of them surround Chess Player. In mythology, black horses are deadly — they are shapeshifters: the devil, witches, evil creatures. In Prokofiev's sketch, the allusion to Horsemen of the Apocalypse is quite evident.

It seems like, in the 20th century, the role of the knight is to be a beautiful victim. *The Seventh Seal*, a movie by Ingmar Bergman, shows a medieval knight playing chess with Death, sacrificing himself to save the people he does not know. In Prokofiev's story, a chess knight is implanted in Chess Player's skull. He subsequently checkmates with the knight three times. Chess knights are haunting the protagonist like scary phantoms. Knights remind us of the genre of Prokofiev's sketch marked in the RGALI catalogue because it's easy to picture their choreographic representation. Perhaps the composer intended to create an opera with elements of ballet? The manner of the plot elaboration and the episode development rather hint at the operatic nature of the original idea. The composer may have conceived an opera with ballet elements or composed a ballet script in which the operatic basis began to come to the fore in the process of work.

FANTASY

Scenarios where evil fantasy was based on real-life events, on everyday activities were popular with romanticists, and Russian romanticists in particular. It was Hoffmannism of sorts.

...A “machine with a cocky face that laughs when hit at” pops up halfway between reality and fantasy. The machine was designed to mimic Doctor, to be his artificial double. Doctor is the Devil's envoy, with the machine being one of his guises. Conceived in a playful form, he offers plenty of opportunities on stage.

A contract with the Devil is a condition and an attribute of the transaction. The creepy doll comes with different semantic layers: the idea of making inanimate objects behave like living creatures, of a character manipulated by someone else's will, of how mechanistic and illusive the existence is.

COMPOSER AND STAGE DIRECTOR

Prokofiev was creating a play, and that idea reveals the peculiarities of his theater.

The composer enjoyed point endings, an important factor of changes in the musical theater of the early 20th century. He was very mindful of endings in general. In the scene preceding the surgery, Prokofiev wrote:

The end: galoshes? Perhaps not for Doctor?

Another note:

After the celebration, Chess Player sees his friend off, and as he's about to go to sleep — he suddenly catches sight of two chess knights, a black one and a white one. The knights sit around Chess Player. "It's stuffy in here". He jumps over with a knight. The scene is not so scary at first, but gets horrible towards the end.

Agrippa's scene in the first edition of *The Fiery Angel* shares similar dynamics: it, too, has a terrifying ending. Author's comment from the script for the piano:

Agrippa is on his own. He locks the door and closes window shutters. Then lights up two big candles in candelabra. He slides a wall apart. There is a group of black dogs with shining eyes. The group is flooded with a mysterious light.

And another comment a bit later:

Agrippa bows before the group of dogs.³⁷

Adding contrasting touches that energize the structure of a storyline is an important part of Prokofiev's thinking. He writes:

Act One needs more energy. Maybe throw in a friend who is worried about him <...> Perhaps, a photographer barges in and takes pictures for a magazine.

The composer comes up with stage settings and stage situations:

Chessmen attacking. A gentleman enters silently. He takes a seat in an armchair. As he approaches, the armchair moves away by itself.

This sketch is a rare opportunity to read the author's thoughts on future scenes, i. e. his musings on the nature of theater. After the surgery:

Perhaps it should end here to keep the mystery unsolved: whether or not he becomes cured. <...> The final scene will be more exciting if we maintain a feeling that something is about to happen all along.

...Prokofiev occasionally mentions specific pieces of music or provides characteristics of certain pieces: the song in the celebration scene (he was also planning to include the drinking song "Ob dir" in the end of the first scene of *The Fiery Angel*), the fugue in the same scene. Chess Player's male assistant reads in duplets, female assistant—in triplets. Page five has preliminary outlines of the rhythm (without pitch).

Prokofiev enjoyed repetitions of short, catchy phrases and prepared texts for them: "He snarled, he snarled...", "What a loss, what a huge loss..." The composer enhances the vocals by using unconventional types of vocal intonations, extra-musical and extra-textual techniques. When Chess Player is wheeled out after the surgery: "He makes a sharp sound, like a short growl of an animal". And after the triumph upon winning: "either a cough, or a dog barking". Remember the famous remark and "text" in the General's scene, end of Act Three of *The Gambler*: "(He wailed). Aw-ee, aw-ee, aw-ee!".

³⁷ A copy of the author's manuscript of the clavier of *The Fiery Angel* is stored in the SPA. Code: SPA_189-193 (Goldsmiths locator: Reel 2 / 101-200 / 023-100, Reel 2 / 201-300 / 001-016).

* * *

Game as a category has numerous representations: the game-related aspect of music, of Prokofiev's aesthetics. "Prokofiev as a player" is a broad subject. The composer, though not exactly a gambler, was nevertheless venturesome, and the idea of a hot-tempered player coming back to the USSR and betting on the red can be regarded as a possible option. That said, I personally think that, of all the reasons in favor of coming back, the interpretation of the category of evil in *Christian Science* was the most important.³⁸

Lastly, the topic of "Chess in the life of Prokofiev" is also incredibly interesting: that's where one can find the gods of chess. I was lucky enough to have discussed Prokofiev with one of them, Mikhail Moiseyevich Botvinnik. The grandmaster was featured in a TV documentary about the composer.³⁹ But that's a different story.

References

1. Rabinovich, G. (trans.). 1991. "Beseda s Prokofyevym [Conversation with Prokofiev]." In *Prokofyev o Prokofyev: stat'i, interv'yu* [Prokofiev on Prokofiev: articles, interviews], compiled, edited and commented by Viktor P. Varunts, Moscow: Sovetskiy kompozitor, 78–80. (In Russian).
2. Pol'dyaeva, Elena G. (publ.). 2005. *V muzykal'nom krugu russkogo zarubezh'ya. Pis'ma k Petru Suvchinskomu* [In the Musical Circle of the Russian Diaspora. Letters to Petr Suvchinsky], publication, accompanying texts, and commentary by Elena G. Pol'dyaeva, Berlin: Osteuropa-Förderung. (In Russian).
3. Gladkov, Aleksandr K. 1990. "Pyat' let s Meyerhol'dom [Five Years with Meyerhold]." In *Meyerhol'd* [Meyerhold], vol. 2, Moscow: STD RSFSR, 5–346. (In Russian).
4. Mudrak, S. A., and A. V. Mertsalov. 2016. "S. S. Bryukhonenko kak sozdatel' pervogo v mire apparata iskusstvennogo krovoobrashcheniya. 90 let so dnya pervogo ispol'zovaniya apparata iskusstvennogo krovoobrashcheniya [S. S. Bryukhonenko as the Creator of the World's First Heart-Lung Machine. 90 Years Since the First Use of the Heart-Lung Machine]." *Vestnik Soveta molodykh uchenykh i spetsialistov Chelyabinskoy oblasti* [Bulletin of the Council of Young Scientists and Specialists] 4, no. 2 (December 2016), 135–40. (In Russian).
5. Prokofiev, Oleg S. 1991. "Moy otets, ego muzyka i ya [My Father, His Music, and Me]." Published by Natalia P. Savkina. In *Sergey Prokofyev, 1891–1991: Dnevnik, pis'ma, besedy, vospominaniya* [Sergey Prokofiev, 1891–1991: Diary, Letters, Conversations, Memoirs], compiled by M. E. Tarakanov, 202–12. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
6. Prokofiev, Sergey S. 1982. *Avtobiografiya* [Autobiography], 2nd ed., enlarged. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
7. Prokofiev, Sergey S. 2002. *Dnevnik* [Diary], 2 vols. Vol. 1: 1907–1918. Vol. 2: 1919–1933. Paris: Serge Prokofiev Estate. (In Russian).

³⁸ I first proposed this idea in my *Prokofiev and Christian Science* paper, presented on February 8, 2003, at a seminar organized as part of Manchester Prokofiev Festival (UK). It was first published in: [12]. An extended version was published in Russian: [10].

³⁹ "A Simple-Minded Man with Grey Eyes" Documentary. Moscow: USSR GTRK, 1991. Written by N. P. Savkina, directed by Yu. L. Rashkin.

8. Prokofiev, Sergey S. 1991. "Sovetskiy slushatel' i moe muzykal'noe tvorchestvo [Soviet Listener and My Musical Work]." In *Prokofyev o Prokofyevе: stat'i, interv'yu* [Prokofiev on Prokofiev: articles, interviews], compiled, edited and commented by Viktor P. Varunts, Moscow: Sovetskiy kompozitor, 126–28. (In Russian).
9. Prokofiev, Sergey S., and Nikolay Ya. Myaskovsky. 1977. *Perepiska* [Correspondence]. Compiled and edited by M. G. Kozlova, N. R. Yatsenko; commentary by V. L. Kiselev; foreword and indexes by M. G. Kozlova. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
10. Savkina, Natalia P. 2007. "Khristianskaya nauka v zhizni S. S. Prokofyeva [Christian Science in S. S. Prokofiev's Life]." *Nauchnye chteniya pamyati A. I. Kandinskogo* [Scholarly Readings in Memory of A. I. Kandinsky], compiled and edited by E. G. Sorokina, I. A. Skvortsova. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 241–56. (In Russian).
11. Sakun, Sergey V. n. d. "Prevrashchenie Mednogo Vsadnika v figuru chernogo shakhmatnogo konya. (Ili vvedenie v problemu religiozno-philosofskogo vyskazyvaniya v romane V. Nabokova "Zashchita Luzhina.") [The transformation of the Bronze Horseman into a Piece of a Black Chess Knight. (Or an Introduction to the Problem of a Religious-Philosophical Statement in V. Nabokov's Novel 'Luzhin's Defense.')]." <http://sersak.chat.ru/Bronze%20Horseman.htm> (accessed January 5, 2023). (In Russian).
12. Savkina, Natalia P. "The Significance of Christian Science in Prokofiev's Life and Work." *Three Oranges Journal*, no. 10 (November), 19–24.

Received: February 12, 2023

Accepted: March 17, 2023

Author's information:

Natalia P. Savkina — Ph.D., Associate Professor at the Russian Music Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Использованная литература

1. Беседа с Прокофьевым / пер. с франц. Г. Рабиновича // Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / сост., текстологич. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Советский композитор, 1991. С. 78–80.
2. В музыкальном кругу русского зарубежья. Письма к Петру Сувчинскому / публ., сопровод. тексты и коммент. Е. Г. Польдяевой. Berlin: Osteuropa-Förderung, 2005. 463 с. (Zwischen Orient und Okzident; 7. Quellen und Studien zur russischen Musikgeschichte.)
3. *Гладков А. К.* Пять лет с Мейерхольдом // Мейерхольд: в 2 т. Т. II. М.: СТД РСФСР, 1990. С. 5–346.
4. *Мудрак С. А., Мерцалов А. В. С. С.* Брюхоненко как создатель первого в мире аппарата искусственного кровообращения. 90 лет со дня первого использования аппарата искусственного кровообращения // Вестник Совета молодых ученых и специалистов Челябинской области. 2016. № 4 (15). Т. 2 (декабрь). С. 135–140.

5. *Прокофьев О. С.* Мой отец, его музыка и я / [публ. Н. П. Савкиной] // Сергей Прокофьев, 1891–1991: Дневник, письма, беседы, воспоминания / сост. М. Е. Тараканов. М.: Советский композитор, 1991. С. 202–212.
6. *Прокофьев С. С.* Автобиография. Изд. 2-е, дополненное. М.: Советский композитор, 1982. 600 с.
7. *Прокофьев С. С.* Дневник: в 2 ч. Ч. 1: 1907–1918. Ч. 2: 1919–1933. Париж: Serge Prokofiev Estate, 2002. 812, 890 с.
8. *Прокофьев С. С.* Советский слушатель и мое музыкальное творчество // Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / сост., текстологич. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Советский композитор, 1991. С. 126–128.
9. *Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я.* Переписка / сост. и подгот. текста М. Г. Козловой, Н. Р. Яценко; коммент. В. Л. Киселева; предисл. и указатели М. Г. Козловой. М.: Советский композитор, 1977. 600 с.
10. *Савкина Н. П.* Христианская наука в жизни С. С. Прокофьева // Научные чтения памяти А. И. Кандинского / ред.-сост. Е. Г. Сорокина, И. А. Скворцова. Науч. труды МГК. Сб. 59. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Редакционно-издательский отдел, 2007. С. 241–256.
11. *Сакун С. В.* Превращение Медного Всадника в фигуру черного шахматного коня. (Или введение в проблему религиозно-философского высказывания в романе В. Набокова «Защита Лужина»). [Электронный ресурс.] URL: <http://sersak.chat.ru/Bronze%20Horseman.htm> (дата обращения: 05.01.2023).
12. *Savkina N. P.* The Significance of Christian Science in Prokofiev's Life and Work // Three Oranges Journal. 2005. No. 10 (November). P. 19–24.

Получено: 12 февраля 2023 года

Принято к публикации: 17 марта 2023 года

Об авторе:

Наталья Павловна Савкина — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского



Научная статья

УДК 792.54:782.1:111.852(44)"17"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.04>

Жертвоприношение «Омфалы»: барон фон Гримм о будущем оперного искусства во Франции

*К 300-летию со дня рождения
Фридриха Мельхиора фон Гримма*

Анастасия Александровна Хлюпина

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация
anastasia.khlupina@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9564-8461>

Аннотация. Впервые на русском языке публикуется перевод известного документа музыкальной эстетики XVIII столетия — «Письма об «Омфале»» Ф. М. фон Гримма (1752). Перевод снабжен обширными комментариями и вступительной статьей, в которой опровергается популярный миф о принадлежности «Письма» к «войне буфонов», а сама брошюра рассматривается в широком музыкально-эстетическом контексте эпохи.

Оказавшись в Париже в разгар споров между люллистами и рамистами, немецкий литератор занял сторону Рамо и одним из первых открыто заявил о необходимости реформы французского музыкального театра. Критикуя старый репертуар, он подвергает нападкам недавно возобновленную на сцене музыкальную трагедию «Омфала» А. К. Детуша (1701) — один из столпов люллистского оперного канона. Гримм отдает должное литературной основе оперы — либретто А. У. де Ламотта, но предьявляет претензии музыке уважаемого в то время композитора. При этом, в отличие от авторов предшествующих критических отзывов о старой французской опере (*la musique ancienne*), Гримм осуждает не столько устаревшие танцы и симфонические эпизоды, вычурную манеру исполнения, сколько основу и гордость люллистской музыкальной трагедии — ее речитатив, отказывая ему в «музыкальной» выразительности, то есть в способности чутко реагировать на поэтическое слово.

Оригинальный музыкально-критический очерк Гримма содержит прозрения будущего Парижской оперы, а также ценные наблюдения над эволюцией музыкальных вкусов парижан. Его публикация подготовила почву для последующих дебатов о судьбах национальной оперы во Франции, прежде всего для острополемических трудов приятеля Гримма Ж.-Ж. Руссо.

Ключевые слова: Фридрих Мельхиор фон Гримм, Жан-Филипп Рамо, Андре Кардиналь Детуш, «Омфала», французская опера XVIII века, музыкальная эстетика, спор люллистов и рамистов, война буфонов, *ancienne musique*, *pouvelle musique*

Для цитирования: Хлюпина А. А. Жертвоприношение «Омфалы»: барон фон Гримм о будущем оперного искусства во Франции // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 2 (июнь 2023). С. 324–365. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.04>.

Research article

The Sacrifice of “Omphala”: Baron von Grimm on the Future of the Opera in France

A Tercentenary Tribute to Friedrich Melchior von Grimm

Anastasia A. Khlyupina

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
anastasia.khlyupina@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9564-8461>

Abstract: For the first time a translation of the well-known document of musical aesthetics of the 18th century — “Letter on Omphale” by F. M. von Grimm (1752) — is published into Russian. Translation is provided with extensive comments and an introductory article, which refutes the popular myth that the “Letter” belongs to the “querelle des bouffons”, and the pamphlet itself is considered in the broad musical and aesthetic context of the era.

After moving to Paris in the midst of the ramiste-lulliste querelle, the German writer took the side of Rameau and one of the first openly declared the need for reform of the French musical theater. Criticizing the old repertoire, he attacks the musical tragedy “Omphale” by A. C. Destouches (1701) recently revived on the stage — one of the pillars of the opera canon of Lully. Grimm pays tribute to the literary basis of the opera — to the libretto of A. H. de la Motte, but makes claims to the music of the respected at the time composer. At the same time, unlike the authors of previous critical reviews of the old French opera (la musique ancienne), Grimm condemns not the old-fashioned dances and symphonic episodes, the pretentious manner of performance, but the basis and pride of the Lullist style musical tragedy — its recitative, denying him “musical” expressiveness, that is, the ability to sensitively respond to the poetry.

Grimm’s original musical-critical essay contains foresight of the future of the Paris Opéra, as well as valuable observations on the evolution of Parisian musical tastes. Its publication paved the way for subsequent debates about the fate of the national opera in France, primarily for the sharply controversial works of Grimm’s friend J.-J. Rousseau.

Keywords: Friedrich Melchior von Grimm, Jean-Philippe Rameau, André Cardinal Destouches, “Omphale”, 18th century French Opera, musical aesthetics, ramiste-lulliste quarrel, querelle des bouffons, ancienne musique, nouvelle musique

For citation: Khlyupina, Anastasia A. 2023. “The Sacrifice of ‘Omphala’: Baron von Grimm on the Future of the Opera in France (A Tercentenary Tribute to Friedrich Melchior von Grimm).” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 2 (June): 324–365. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.04>.

Барон Фридрих Мельхиор фон Гримм, перу которого принадлежит публикуемое «Письмо», был не только заметной фигурой среди мыслителей эпохи Просвещения, но и одним из главных участников оперной полемики, происходившей в накаленной интеллектуальной и политической атмосфере Франции середины XVIII столетия. В 1748 году молодой немецкий историк

и дипломат¹ (на самом деле мечтавший о литературном, а не политическом поприще) приезжает в Париж и поступает на службу к саксонскому посланнику графу Августу Генриху фон Фризену. В первый же год пребывания во французской столице Гримм заводит близкую дружбу с Жан-Жаком Руссо², публицистами Гийомом Тома Рейналем и Андре Морелле, философом Клодом Андрианом Гельвецием, участвует в создании первых томов «Энциклопедии наук и ремесел» вместе с Дени Дидро и Жаном Лероном д'Аламбером, а также посещает знаменитый салон мадам д'Эпине. Успешно опубликовав во «Французском Меркурии» несколько исторических эссе, посвященных персоналиям средневековой немецкой литературы³, он решает обратиться к более животрепещущей теме — оперному театру, о будущем которого беспрестанно спорили в его окружении. Вскоре представился и подходящий повод — очередное возрождение музыкальной трагедии «Омфала», написанной более полувека назад придворным композитором Андре Кардиналем Детушем⁴. Постановка состоялась 14 января 1752 года, а спустя месяц литератор выпускает критическую брошюру, озаглавленную «Письмо об “Омфале”»⁵ (см. ил. 2 на вкладке). Несмотря на известную тенденциозность (а в чем-то и благодаря последней) работа сразу привлекла внимание общества. В кратком отзыве, опубликованном в мартовском выпуске «Французского Меркурия», рецензент хвалит новизну, пронизательность и смелость наблюдений Гримма, опасаясь однако, что не все читатели смогут по достоинству их оценить [12, 139]. Словно бы в подтверждение этих слов появляются «Замечания касательно “Письма об ‘Омфале’”», анонимный автор которых⁶ (очевидно представитель консервативного лагеря) оппонирует приезжему публицисту, отмечая категоричность и неправомочность его заявлений. Незамедлительно к дискуссии присоединился Руссо: язвительно сравнивая комментатора с сорокой,

¹ Фридрих Мельхиор Гримм (1723–1807) происходил из небогатой семьи приходского священника из Регенсбурга. Сделав блестящую карьеру в Париже, он отправился в Вену, где в 1770-х годах получил баронский титул на службе у Генриетты Каролины Пфальц-Биркенфельдской, ландграфини Гессен-Дармштадтской. Портретная гравюра Ф. М. Гримма размещена на вкладке (ил. 1).

² На страницах своей «Исповеди» Руссо с ностальгией описывает, как вместе с Гриммом они без устали музицировали на клавесине итальянские арии и посещали спектакли Французской комедии [2, 307].

³ Подробнее о первых литературных опытах Гримма см.: [15, 175].

⁴ Андре Кардиналь Детуш (1672–1749) был одним из самых влиятельных деятелей французского музыкального театра своего времени. В первой трети XVIII века он занимал высокие должности при дворе и в Опере (королевского суперинтенданта и капельмейстера камерной музыки, генерального инспектора и директора Королевской академии музыки), а также организовывал концерты духовной музыки в Тюильри для королевы Марии Лещинской. Перу Детуша принадлежат популярная пастораль «Иссе» (1697), шесть музыкальных трагедий (самые известные из них — «Омфала» (1701), «Амадис Греческий» (1699) и «Каллироя» (1712)), несколько балетов (например, знаменитые «Стихии» (1721), созданные в соавторстве с Мишелем Ришаром Делаландом), духовные сочинения и вокальные миниатюры.

⁵ Полное название брошюры звучит следующим образом: «Письмо М. Гримма об “Омфале”, музыкальной трагедии, возрожденной на сцене Королевской академии музыки 14 января 1752 года» [10].

⁶ «Замечания» были опубликованы отдельной брошюрой 17 марта 1752 года [14]. Их авторство традиционнно приписывается аббату Рейналю, однако веских доказательств у исследователей нет. Убедительнее всего выглядит версия Поль-Мари Массона, согласно которой Рейналь — в тот момент главный редактор «Французского Меркурия» и к тому же хороший друг Гримма — написал упомянутую выше хвалебную рецензию на брошюру, тогда как «Замечания» принадлежали пожелавшему остаться неизвестным критику [11, 3].

умеющей лишь бездумно повторять сказанное другими, он выступает в развернутом письме в поддержку своего протеже Гримма, развивая в том числе многие его идеи⁷.

В 1945 году Поль-Мари Массон заметил, что «Письмо об "Омфале"» все еще не заняло подлинного места в историографии французской музыки XVIII века, поскольку долгое время рассматривалось лишь в контексте «войны буффионов» [11, 1]. С тех пор минуло более полувека, однако курьезная история про то, как Гримм осудил французскую придворную оперу, дав высокую оценку итальянской опере-буффа, по-прежнему не утратила своей популярности (особенно в трудах российских авторов). И если с первым утверждением можно с оговорками согласиться, то попытка увязать публикацию брошюры с приездом буффионов не выдерживает никакой критики. Хорошо известно, что полемика вокруг «Письма» завершилась за несколько месяцев до гастролей знаменитой труппы комедиантов под руководством Эустахио Бамбини, а самих буффионов Гримм упоминает лишь вскользь, более того, упрекает французов за чрезмерное увлечение итальянскими комедиями (в первую очередь, оперными пародиями).

На самом деле главным персонажем «Письма» является «французский Орфей» — так Гримм восторженно называет Жан-Филиппа Рамо. Именно ему адресован эпиграф из Горация, помещенный на титульном листе, а количество упоминаний оперных и балетных сочинений композитора в брошюре впечатляет. С такого ракурса «Письмо об "Омфале"» представляется не столько прологом к «войне буффионов», сколько заключительным аккордом в многолетней полемике между люллистами и рамистами, в которой литератор решительно выступает на стороне последних.

Первые годы пребывания Гримма в Париже как раз и совпали с пиком карьеры Рамо (см. ил. 1), чьи произведения широко обсуждались в светских салонах, а музыкально-теоретические открытия — в трудах просветителей⁸. Однако интерес автора «Письма» был не просто данью моде: он искренне восхищался музыкальным гением композитора, о чем свидетельствует его подробный рассказ о первом увиденном в Париже спектакле — комической опере «Платея», а также о балете «Пигмалион». На приезжего литератора, лишь поверхностно знакомого с французским оперным искусством, но заранее настроенного к нему скептически, эти и другие произведения Рамо производят столь сильное впечатление, что он без колебаний возводит композитора в ранг своих кумиров наряду с Иоганном Адольфом Хассе, Карлом Генрихом Грауном, Джованни Баттиста Перголези и другими любимыми музыкантами.

Если постановка «Платеи» представлялась Гримму судьбоносным событием для оперного жанра (см. сноску 20), то «Пигмалион» литератор считал переломным моментом в истории всего французского музыкального театра — особенно

⁷ «Письмо М. Гримму касательно "Замечаний", добавленных к его "Письму об "Омфале"» было издано в апреле 1752 также в виде анонимной брошюры [16]. Впрочем, Руссо не скрывал от общества своего авторства, поэтому позднее «Письмо» войдет в полное собрание его сочинений.

⁸ Основные положения теоретических трудов Рамо были популярно изложены Д'Аламбером в «Элементах теоретической и практической музыки согласно принципам г-на Рамо» (1752), а в «Предварительном рассуждении» (1751) Д'Аламбер относит композитора к лучшим умам своего времени, отмечая тонкость его наблюдений в области музыкальной теории [1, 118].



Ил. 1. Триумф Рамо. Офорт М. Фессара по картине П.-Л. Дюрана и Ш.-Н. Кошена II (ок. 1766–1787)
Figure 1. Le Triomphe de Rameau (The Triumph of Rameau). Etching by M. Fessard after the painting of P.-L. Durand and Ch.-N. Cochin II (c. 1766–1787)
Paris, Bibliothèque Nationale de France, département Musique, Est. Rameau J.P.036

третью сцену балета, в которой мистическое звучание E-dur'го трезвучия оживляет холодную Статую. Звуки, одухотворившие творение Пигмалиона, буквально вызывают слезы у литератора, обнаруживая тем самым, какой силой воздействия может обладать музыка.

Вместе с этим Гримм с недоумением отмечает, что далеко не все в Париже способны оценить гений Рамо. Новаторские творения автора «Ипполита и Арисии» продолжают соседствовать на оперной сцене с откровенно старомодными опусами⁹, а «легкомысленная» парижская публика, с восторгом рукоплескавшая Рамо, уже на следующий вечер спешит вернуться к любимой классике. Эти противоречия побуждают литератора провести обстоятельное исследование — раскрыть секрет притягательности музыки «французского Орфея» и одновременно раскритиковать устаревший репертуар, показав, что после «Платеи» и «Пигмалиона» французский музыкальный театр уже не сможет остаться прежним.

Представление о том, что французский оперный канон устареет, периодически возникало на полях эстетической полемики задолго до «Письма об «Омфале»» — примерно с 1710-х годов. Однако Гримм подходит к рассмотрению этой проблемы с совершенно новых — можно сказать, революционно смелых позиций. Не отрицая трагедийных достоинств французской оперы, он вместе с тем критикует общепринятую модель люллистского оперного речитатива, считая ее безвкусовой, унылой и невыразительной с *музыкальной* точки зрения. До Гримма даже убежденные поклонники Рамо не допускали подобной вольности в оценках: они могли осуждать несовременность танцев и невзрачность инструментальных эпизодов в старых операх, высмеивать условности барочного оперного жанра и «крикливую» манеру исполнения французских певцов. Но речитатив Люлли — как считалось, пластичный, многообразный, способный передавать малейшие нюансы экспрессивной театральной речи — тщательно оберегался и культивировался в работах его преемников.

Благоразумия ради, Гримм не допускает прямых нападок на создателя французского речитатива, уважительно, но несколько отстраненно отмечая его заслуги. Впрочем, мишенью для критики он выбирает знаковое для оперного искусства того времени сочинение — музыкальную трагедию «Омфала» Детуша, созданную в 1700 году и исполненную годом позже в присутствии самого Людовика XIV¹⁰. До 1752 года это произведение дважды с успехом возрождалось на сцене, воплощая в глазах современников лучшие качества французского оперного стиля.

Особой популярностью у галантной парижской публики пользовались монологи и диалоги главных персонажей оперы — царицы Омфалы и влюбленного в нее принца Ифиса, благородного героя Алкида и ревнивой волшебницы Аргины. Трогательные размышления и объяснения этих персонажей составляли

⁹ Начиная с 1690-х годов в стенах Королевской академии музыки возникает практика регулярного возобновления старых оперных сочинений — сначала работ Люлли, а затем и его преемников Кампра, Детуша, Маре, Коласса и других авторов, которая просуществует до 1770-х годов. Возрождения во многом были вынужденной мерой: они позволяли поддерживать круглогодичный график работы Оперы, который не могли заполнить одни лишь новые сочинения.

¹⁰ «Омфала» Детуша стала последней придворной (в буквальном смысле этого слова) оперой: в ее создании принимали участие Людовик XIV и его ближайшее окружение. После 1700 года, как известно, король окончательно охладел к оперному жанру и перестал интересоваться делами Королевской академии музыки.

наиболее привлекательную сторону «Омфалы», в то время как массовые и волшебные сцены (народные празднества, явления демонов, жертвоприношение и появление Тени из загробного царства и т. д.), напротив, смотрелись весьма скромно. Поэтому замечание Гримма о том, что музыка в речитативах оперы несообразна (*contresens*)¹¹ поэзии, — проще говоря, не способна адекватно передавать смыслы и эмоциональные нюансы, заложенные в поэтическом тексте, должно было показаться поклонникам «Омфалы» вызывающим. Подобное умозаключение критик делает, не только основываясь на своих итальянских оперных предпочтениях, но и сравнивая отдельные сцены «Омфалы» с аналогичными эпизодами из опер и балетов Рамо¹². Музыка «французского Орфея» становится для Гримма своего рода пробным камнем, а сопоставления — главным инструментом критики, позволяющим изобличить монотонность и неестественность монологов и диалогов в опере Детуша.

Исследование Гримма на первый взгляд сводится к обсуждению некоторых «несуразностей», обнаруженных в речитативных сценах «Омфалы»: словесных и музыкальных повторов, некорректной передачи поэтической интонации (совершенная каденция там, где в тексте либретто стоял вопрос, или неустойчивая гармония в том месте, где требовалось утверждение), навязчивого подчеркивания в мелодии важных в смысловом отношении слов и так далее. По отдельности эти замечания могут показаться предвзятыми, а при внимательном знакомстве с оперой Детуша — откровенно спорными (на чем настаивает, например, Массон [11, 10]). Однако если отбросить частности, то за разрозненными наблюдениями можно обнаружить действительно ценную идею, пусть критик и не высказывает ее прямо, — «Омфале» недостает цельности и динамичности как в развернутых диалогических сценах, так и в монологических эпизодах.

Во-первых, ощущение рыхлости рождают частые неупорядоченные смены гармонии, типичные для нерегулярного французского речитатива, — внезапные отклонения и столь же резкие возвращения в основную тональность; подобные остановки, зачастую подчеркнутые совершенной каденцией, не только искусственно замедляли действие, но и нарушали логику повествования. Особенно ярко это проявляется в диалогических сценах, например, в подробно разбираемом в «Письме» разговоре Омфалы и Ифиса. Причина, по которой у героев не складывается полноценного диалога (они словно бы не слышат друг друга, пребывая каждый в эмоциональной изоляции) заключается как раз в том, что реплики Омфалы и Ифиса в этой сцене тонально обособляются, «по-ученически» завершаясь каденцией (нередко — совершенной; например в тактах 7–8; 10–11), а также отделяются паузами (пример 1).

¹¹ Примечательно, что Гримм использует здесь термин из французской риторики — *contresens* (также встречается написание *contre-sens*; дословно — «против смысла»), который обозначал превратное истолкование какого-либо утверждения, искажение его смысла. Позднее идея литератора получит развитие в статье Д'Аламбера «*Contresens, en musique*», опубликованной в четвертом томе «Энциклопедии»: несоответствие музыкального текста поэтическому здесь также проиллюстрировано примером из «Омфалы» [5, 171].

¹² Гримм также тепло отзываясь о «Танкреде» Андре Кампра — музыкальной трагедии, поставленной годом позже «Омфалы». Примечательно, что литераторы, критиковавшие творчество преемников Люлли, обычно делали исключения для работ Кампра: считалось, что композитор проложил путь к будущим шедеврам Рамо.

1. A. К. Детуш, «Омфала», акт II, сцена 2: диалог Омфалы и Ифиса

Omphale

Iphis

B. C.

Tout vous dit de chan - ger, quand Al - ci - de vous ai - me.

Si vous ai - mies, I - phis, chan - ge - riez vous de mê - me? - - - -

Je fe - rais pour ma

Mon coeur est peu tendre et moins

gloire un gé - né - reux ef - fort.

fort. Vous vous trou - blez; d'où naît cet - te dou - leur mor - tel - le?

Ah! C'est trop...

При этом в похожей сцене объяснения Миртила и Зелиды из «Гирлянды» Рамо ощущение стремительности действия создается за счет тщательно продуманного гармонического плана. Акценты расставлены в диалоге таким образом, что неустойчивые аккорды приходятся на вопросительные реплики Зелиды, а их разрешение — на слова Миртила. Тем самым взаимодействие героев в этой сцене получается более живым и правдоподобным, чем в опере Детуша (см. пример 2).

Во-вторых, сама композиция монологов и диалогов в «Омфале», впрочем, как и в любой другой люллистской опере, предполагала избыточность и пестроту музыкальных событий: чередование речитативных и ариозных разделов, смешение простого и метризованного видов речитатива, а также темповые контрасты и тематически не связанные с последующим действием прелюдии. Из-за этого повествование кажется воспитанному на итальянских операх литератору беспорядочным (словно бы опера Детуша составлена из сочинений нескольких разных авторов) и дезориентирует его в музыкальном пространстве. Пытаясь отыскать в «Омфале» хотя бы одну законченную, цельную по форме и содержанию арию, критик находит лишь «невывразительные», «легковесные» ариетты, окруженные чересчур громоздкими, неспешно разворачивающимися речитативами.

Справедливости ради отметим, что Рамо руководствовался теми же композиционными принципами, что и его предшественник, — например, упоминаемый критиком монолог Юаскара из «Галантных Индий» включает в себя простой и метризованный речитативы, а также небольшую ариетту. Однако последняя не растворяется в повествовании, а «благородно» венчает собой монолог, являясь своего рода кульминацией, тщательно подготавливаемой на протяжении всей сцены (см. пример 3).

Наконец, особо пристальное внимание Гримм обращает на мелодию в речитативах «Омфалы», находя неприемлемым нарочитое подчеркивание отдельных слов, нарушающее смысловую и мелодическую цельность фразы. Так, в известном монологе Аргины «О ярость! О отчаяние!» (он представляет собой эффектную арию мести) критик с иронией комментирует каждую подобную остановку, из-за которых весь «коктейль» эмоций, переживаемых героиней, расплескивается еще в первом полустишии (см. пример 4).

По мнению Гримма, композитору следовало вопреки существующим традициям сгладить контрасты в мелодии, проигнорировав в том числе слово «стонет» (*gémît*) — так, как это сделает впоследствии Рамо в ариетте Фурии из «Ипполита и Арисии» (см. пример 5, такты 5–6).

Стремление Гримма целостно представить действие «Омфалы», уловить психологическую подоплеку той или иной ситуации и описать ее с точки зрения музыкального воплощения говорит о колоссальных изменениях, которые происходят в слушательском восприятии к середине XVIII столетия. Напомним, что калейдоскопичность и драматургическая хаотичность музыкальных событий были типичны для старой люллистской оперы и объяснялись стереотипами восприятия публики, представлявшей оперный спектакль не как единую концепцию, а как «слайд-шоу» из визуально и музыкально узнаваемых образов. В этом смысле многообразный французский речитатив с его композиционными особенностями, гармонической и метрической неоднородностью, а также нарочитым акцентированием ключевых слов отвечал слушательским запросам.

2. Ж.-Ф. Рамо, «Гирлянда, или Волшебные цветы»; сцена IV: диалог Миртила и Зелиды

Air

Zélide

Mirtil

B. C.

Mais le zép - hir, lui mê - me, ai mé, de ma ber - gé - re, Se -

- roit aus - si con - stant que moi. Se - roit aus - si con - stant,

Lento

Aus - si con - stant que vous.

aus - si con - stant que moi. Vous con - nais - sez mon

L'ab - sence est l'é - cueil de l'a - mour.

à - me. Dans nos ten - dres ad - ieux...

От композиторов требовалось лишь использовать стандартные гармонические и мелодические «формулы», тогда как детализация речевой интонации во многом ложилась на плечи исполнителей (что талантливо продемонстрировали в спектакле 1752 года мадемуазель Фель и меесье Желиотт).

Однако с выходом на музыкальную сцену Рамо привычные представления о выразительности начинают подвергаться пересмотру и, нередко, критике. И если французы, воспитанные на операх Люлли, Детуша и современных им авторов, не могли отказаться от своих привычек, то для иностранца-Гримма, не разделявшего ностальгических настроений парижской публики, классические трагедии вроде «Омфалы», а также упоминаемой вскользь «Медеи и Ясона» Жозеф-Франсуа Саломона (1713) представляются бессвязным набором клише, чья несовременность умело скрыта под вывеской традиции, задрапирована талантливой актерской игрой и пышным сценическим оформлением. Чем больше он восхищается сложными звукоописательными полотнами Рамо, тем более гротескными по сравнению с ними кажутся ему эти старые оперы, тягучее действие которых способно вызывать лишь скуку у современного «зрителя из партера» (см. сноску 50). В представлении литератора Парижская опера была обречена в конце концов избавиться от большей части своего наследия, но не только в силу его «дряхлости», а потому что оно утратило свой смысл и привлекательность в глазах наиболее просвещенной части французской публики.

Осуждая оперный канон, создатель «Письма» вместе с тем ставит под сомнение и те идеологические скрепы, на которых держалось здание французской придворной оперы. Неслучайно острие его критики направлено в сторону знатных владельцев лож во главе с загадочной «Мадам». Гримм одним из первых дал понять, что культурная революция во Франции невозможна, пока власть имущие (король и его приближенные), а не философы и литераторы определяют культурную повестку. И хотя далеко не все в Париже разделяли эту мысль (например, автор «Замечаний» сомневается, что философы, с их сухой рассудочностью и склонностью навязывать другим свое мнение, способны стать пророками целой нации [14, 19]), она находила немало приверженцев среди просветителей, возражавших следом за Руссо, что «если философы и не порождают великих художников, то деньги двора производят их еще меньше» [16, 13].

Нетерпимость, с которой Гримм, Руссо и их единомышленники отстаивали свои убеждения, их желание господствовать над умами слушателей наложили отпечаток на всю оперную полемику 1750-х годов, которая отличалась особой изобретательностью аргументов и остроумностью наблюдений. Только в такой интеллектуальной атмосфере Гримму могла прийти в голову идея подкрепить свои рассуждения разнообразными музыкальными примерами, разбираемыми с поистине музыковедческой дотошностью и цитируемыми удивительно точно (особенно если учесть, что у критика не было под рукой нотного текста, а все нюансы исполнения он воспроизводит исключительно по слуху). В каком-то смысле он открыл новую главу в истории не только французской оперной критики, до этого момента имевшей дело в основном с сюжетами опер, поэтическим текстом или сценографией, но и музыкальной науки. Неслучайно в ответном «Письме» Руссо с пиететом отзовется о найденном Гриммом «способе выражения идей, ошибок, противоречий композитора», отметит изысканность,

3.

Ж.-Ф. Рамо, «Галантные Индии», акт II, сцена 3: монолог Юаскара

335

Symphonie

Violons

Huascar

B. C.

O - bé - is - sons sans ba - lan -

-cer Lors que le Ciel com - man - de. O - bé - is - sons sans ba - lan -

-cer Lors - que le Ciel com - man - de.

с которой критик подбирает музыкальные примеры, а также представит его как человека со вкусом, который понимает музыку и умеет ее анализировать [16, 15].

Другим отличительным свойством оперной полемики этого времени была радикальность позиций ее участников, которые приносили в жертву своим идеям не просто старый оперный репертуар, а престиж национального оперного искусства в целом. Так, хотя Гримм и возлагает на «французского Орфея» большие надежды, в его словах не чувствуется уверенности, что оперный жанр во Франции — в том виде, как его создал Люлли и усовершенствовал впоследствии Рамо, — когда-либо сможет приблизиться к драматическому идеалу, встав на одну ступень с итальянской оперой. С энциклопедической обстоятельностью литератор обсуждает на полях брошюры достоинства итальянских оперных речитативов, арий и дуэтов, противопоставляя их вычурной французской музыкальной декламации, которая

4. А. К. Детуш, «Омфала», акт II, сцена 5: монолог Аргины

Argine

Violons

Bassons

Ô ra - ge! ô de - ses - poir! ô bar - ba - re fu - reur! Ve - nez, Ve - nez ven - ger l'A - mour qui gé - mit dans - mon cœur!

5. Ж.-Ф. Рамо, «Ипполит и Арисия», акт II, сцена 1: ариетта Тисифоны

Violons

Tisiphone

B. C.

Non dans le sé - jour té - né - breux c'est en vain qu'on gé - mit, c'est en vain que l'on cri - - - e;

во всех отношениях оказывается неестественной. И хотя Гримм старается выносить вердикты с осторожностью, не призывая к немедленному и окончательно ниспровержению люллистского канона (более того, предлагает сохранить в репертуаре некоторые шедевры вроде «Атиса» и «Армиды»), его предположения вскоре обретут крепкую почву и обрастут аргументами в трудах просветителей. Нашумевший разбор монолога Армиды в «Письме о французской музыке» Руссо (безусловно вдохновленный аналитическим разделом «Письма об "Омфале"») и неутешительный вывод о том, что у французов нет и не может быть национальной оперы [3, 213], — это не что иное, как сомнения Гримма, доведенные до крайней резкости суждения.

В то же время участники полемики были готовы пожертвовать и своими недавними кумирами — например, Рамо; брошюра Гримма ознаменовала его решающую победу в споре люллистов и рамистов и одновременно стала последним панегириком музыканту на страницах французской прессы. До тех пор, пока сочинения композитора и особенно его теоретические труды были созвучны мировоззрению энциклопедистов, Рамо занимал привилегированное положение по сравнению с другими французскими авторами, а его произведения рассматривались в качестве «новой музыки» (*nouvelle musique*). Однако к моменту выхода «Племянника Рамо» его взгляды на искусство расходятся с мнением просветителей, и он становится в их глазах еще одной жертвой закоснелой оперной системы, занимая место в ряду представителей *ancienne musique* — «старой музыки»¹³. И даже бывшее восхищение его самых преданных почитателей вроде Гримма ослабевает, а затем и перерастает в неприкрытую враждебность.

Несмотря на то, что «Письмо об "Омфале"» считается хрестоматийным текстом, существующие представления о нем зачастую поверхностны. Распространенное заблуждение, связывающее брошюру с приездом буффонов, и после разоблачения полувековой давности продолжает тиражироваться, в то время как действительно важные прозрения Гримма остаются за рамками обсуждения. Например, мало кто оценил по достоинству аналитическую часть «Письма», в которой критик испытывает новый способ разбора оперного сочинения и приводит наблюдения касательно изменений в музыкальных вкусах парижской публики. Даже рассудительный и точный в деталях Массон отнесся к изысканиям Гримма скептически, не говоря о том, что в современных изданиях этот раздел с примерами может купироваться (как, например, произошло в англоязычном переводе [9]). Конечно,

¹³ Антитеза «старое-новое» во французском оперном искусстве сложилась примерно к 1740-м годам. К «старой музыке» (*ancienne musique*) относили произведения Люлли и его преемников, входившие в постоянный репертуар Оперы и программы Духовных концертов (*Concert Spirituel*), тогда как «новой музыкой» (*nouvelle musique*) с подачи Ива Мари Андре («Эссе о прекрасном», 1741 [7, 30]) называли сочинения Рамо, Мондонвиля и некоторых других современных авторов. Примечательно, что эти понятия указывали не на время создания сочинений, а на *восприятие их стилистики*: как отмечено выше, после 1750-х годов к «старой музыке» начнут причислять и сочинения Рамо, а в конце столетия — даже оперы Глюка. Одной из причин, по которой энциклопедисты столь скоро отвернулись от «французского Орфея», послужили его критические выпады против Руссо в работах «Наблюдения над нашей склонностью к музыке и ее первоосновой» (1754) и «Ошибки в музыкальных [статьях] Энциклопедии» (1755, 1756). Как известно, теоретики разошлись во взглядах на природу музыкальной выразительности: в то время, как Рамо считал первоосновой гармонию, Руссо отдавал пальму первенства мелодии.

умозаключения, к которым приходит Гримм в ходе сравнения «Омфалы» с произведениями Рамо, могут показаться не всегда обоснованными и даже не всегда понятными современному читателю (особенно, если он не знаком с оперой Детуша), но их некоторая поверхностность искупается новизной подхода и тем влиянием, которое они оказали на окружение литератора.

В то же время было бы ошибочным ограничивать предмет разговора фигурой «французского Орфея», ведь «Письмо об “Омфале”» не только подводит черту под спором люллистов и рамистов, но и, как выяснилось, намечает основные темы дальнейшей полемики о путях развития национального музыкального театра (совпавшей с приездом итальянских комедиантов в Париж и продлившейся вплоть до 1770-х годов). Свобода высказывания, которой обладал Гримм в силу своего иностранного подданства, позволила ему наравне с Руссо со всей откровенностью обсуждать существующие в Опере проблемы, делать весьма смелые, а иногда и поистине пророческие предположения. Так, его мысль о неизбежном обновлении оперного репертуара воплотится в жизнь уже в конце 1750-х годов, когда музыканты и дирекция Академии начнут приводить старые сочинения в соответствие с современными музыкальными вкусами — осуществлять «капитальный ремонт» обветшалого здания французской барочной оперы. А крамольные намеки на возможную смену правящей элиты и угасание оперной традиции (прежде всего жанра музыкальной трагедии) подтвердятся в 1770-е годы, когда репертуарная политика Королевской академии музыки будет переосмыслена под влиянием космополитичных вкусов Марии-Антуанетты и ее окружения.

Вместе с тем у идеи обновления французского музыкального театра, обозначенной на страницах брошюры, была и своя обратная сторона. Критикуя существующий оперный канон, Гримм с единомышленниками весьма расплывчато представляли себе — каким образом его следует реформировать. Итальянская оперная модель, столь почитаемая энциклопедистами, не могла прижиться на французской почве в силу особенностей языка, манеры исполнения и сложившихся у публики навыков восприятия. Однако и творения Рамо, в отличие от люллистских опер, не предлагали универсального рецепта, который его преемники смогли бы легко скопировать и воспроизвести в своих сочинениях. Наконец, литератор явно переоценивал степень влияния «отцов нации» на умы слушателей: привыкнув смотреть на оперные спектакли глазами зрителя из партера, он забывал о сидящей в ложе Мадам, для которой в классических музыкальных трагедиях вроде «Омфалы» заключались своя прелесть и эстетическое удовольствие.

Таким образом, в возводимом Гриммом храме искусства не было фундамента, достаточно прочного, чтобы выстоять в буре продолжающихся эстетических полемик. В итоге судьба музыкального театра во Франции второй половины XVIII столетия оказалась несколько иной, чем представляли себе просветители: в то время как одни композиторы успешно развивали комедийный жанр и пытались «европеизировать» национальную оперу, сделать ее язык более доступным, другие, притом преимущественно приезжие иностранные музыканты, вопреки рекомендациям интеллектуалов возвращались к сочинениям французских классиков, переосмысливая их в духе века Просвещения.

ПИСЬМО М. ГРИММА ОБ «ОМФАЛЕ»,
МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАГЕДИИ, ВОЗРОЖДЕННОЙ НА СЦЕНЕ
КОРОЛЕВСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
14 ЯНВАРЯ 1752 ГОДА¹⁴

Этого имени честь прилична лишь гению,
духу божественной силы; устам — великое миру гласящим
М. DCC. LII¹⁵

Мадам¹⁶, я осмелился осудить «Омфалу», не подозревая, что Вы защищаете ее. Вы велите мне во всеуслышание обосновать свое суждение, и в этом, несомненно, правы: я нуждаюсь в оправдании за то, что дерзнул судить о французской музыке и еще более за то, что не разделяю Вашего мнения на сей счет.

Мне бы не хотелось возрождать набившие оскомину параллели между европейской музыкой и музыкой французской: поскольку все судьи пристрастны, сей тяжбе не видно конца¹⁷. Я затрону [обозначенную тему] лишь в той мере, насколько это будет необходимо для непосредственного обсуждения упомянутой оперы; в противном случае вместо того, чтобы серьезно взвесить мои доводы, меня спросят — по какому праву я вмешиваюсь не в свое дело¹⁸.

Мне неведомо, почему французы, когда речь заходит об их музыке, оспаривают осведомленность других национальностей в этом вопросе, находя для этого убедительные аргументы. Тем не менее, когда те же самые французы уверяют нас, что китайская музыка отвратительна, я не думаю, что они позаботились при вынесении приговора принять во внимание точку зрения китайцев. Почему французы могут лишать нас в отношении себя, по крайней мере в отношении своей музыки, права, которым они пользуются совершенно свободно, более того, злоупотребляют им применительно к другим нациям?

Итальянская музыка обещает и доставляет удовольствие каждому человеку, у кого есть уши, — для этого не требуется никакой специальной подготовки.

¹⁴ Перевод выполнен с французского языка по изданию: [10]. Употребление заглавных букв соответствует оригиналу лишь в тех случаях, когда нарицательное существительное является отсылкой к имени собственному: например, Поэт (месяе Ламотт), Музыкант (месяе Детуш), Актриса (мадемуазель Фель) и т. д. Брошюра Гримма также содержит обширные примечания, в которых он дополняет свои рассуждения примерами. Для удобства чтения эти отступления вынесены в основной текст и снабжены комментариями.

¹⁵ «*Ingenium cui sit, cui mens diviniior, atque os Magna sonaturum, des nominis hujus honorem*». Гораций, Сатиры. Книга I, глава 4 (43–44), перевод М. Дмитриева. Как было упомянуто во вступительной статье, эпиграф адресован Рамо.

¹⁶ Таинственная Мадам, к которой в полемической манере обращается Гримм, скорее всего олицетворяет собой типичного представителя парижской знати того времени — консервативного сторонника люллистского оперного стиля.

¹⁷ Под «европейской музыкой» Гримм подразумевает, прежде всего, музыку итальянскую, чье влияние распространилось в XVIII веке по всей Европе. Следует отметить, что сравнение французской и итальянской традиций занимало центральное положение в спорах об оперном искусстве, которые не прекращались во Франции на протяжении столетия.

¹⁸ Несмотря на то, что Гримм был завсегдатаем парижских салонов и считался подлинным ценителем французского искусства, он опасался, что из-за немецкого происхождения его слова могут быть преданы остракизму.

И если все народы Европы приняли ее, несмотря на различия в языках, то только потому, что сделали выбор в пользу своего удовольствия, а не своих притязаний.

Посему я считаю, что могу утверждать: раз цель музыки состоит в том, чтобы вызывать приятные ощущения с помощью гармоничных и ритмичных созвучий, любой человек, если только он не глухой, имеет право судить — была ли эта цель достигнута. Я признаю, что для того, чтобы правильно судить о национальной музыке, необходимо также соотносить характер языка с манерой пения, — это еще одно исследование, которое я пытался провести: было ли сие предприятие успешным, я узнаю от Вас, Мадам, после того как Вы прочтете это письмо.

Итак, давайте начнем с рассмотрения жанра¹⁹; со всей искренностью я признаю его великие красоты, вместе с тем всегда уступающие красотам итальянской музыки. Французская музыка замечательно подходит гению языка; а французская опера — уникальный жанр, которым Нации следует дорожить, ибо столь самобытный (*véritablement*) жанр невозможно сохранить во всей его чистоте.

Вы видите, Мадам, что я честен. Я не только сужу о французской музыке исходя из нее самой (этим принципом обычно пренебрегали из мании сравнений), но мне также не составило труда привыкнуть к ее гениальности и ощутить ее красоту. Впрочем, мне сопутствовала удача. Я прибыл в Париж, настроенный против вашей оперы, как и все иностранцы; я был совершенно уверен, что она будет даже хуже, чем я предполагал, но, к моему великому изумлению, неожиданно обнаружил две вещи: Музыку и Голос, который ее исполнял. Это была «Платея» — несравненное произведение в жанре, созданном месье Рамо, которое оценило лишь несколько знатоков, в то время как большинство осудило²⁰. И это была мадемуазель Фель, обладавшая самым счастливым вокальным инструментом в мире — неизменно однородным, прозрачным, искрящимся и пластичным голосом, и владевшая еще тем искусством, которое мы называем на возвышенном языке «пением»²¹. Этот термин неимоверно опошлен во Франции и понимается как способность с усилием выдавливать звуки из глотки и дробить их зубами, судорожно дергая

¹⁹ Речь идет о жанре французской музыкальной трагедии (*tragédie lyrique*), канон которой создал Люлли в XVII веке.

²⁰ «Платея, или Ревнивая Юнона» — опера-балет Рамо в трех действиях. Впервые исполнена в Версале в 1745 году по случаю свадьбы дофина Людовика Фердинанда с испанской инфантой Марией Терезой Рафаэлой. «Платея» была написана в новом для французского музыкального театра жанре шутовского балета (*ballet buffon*), который на самом деле можно трактовать как комическую оперу. Для этого необычного произведения характерны смешение трагических и комических элементов, а также пародирование некоторых клише барочного оперного жанра: например, излишне высокопарной манеры повествования, неестественных жестов и т. д. Уже после первого представления «Платея» имела огромный успех: так, в числе ее поклонников был замечен Руссо.

²¹ Мари Фель (1713–1794) — одна из самых известных французских певиц своего времени, исполнительница заглавных партий в произведениях Рамо и Руссо. Наряду с великим тенором и постоянным партнером по оперной сцене Пьером де Желиоттом (1713–1797), Фель развивала новую — более ясную, выразительную манеру исполнения, отчасти приближенную к итальянской (об этом подробно написано на страницах «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера в статье, посвященной оперным певцам [8, 145]). Впрочем, столь восторженные дифирамбы Гримма в адрес певицы можно объяснить не только ее талантом, но и личной симпатией со стороны литератора: так, в «Исповеди» Руссо есть упоминание о том, что Гримм был страстно влюблен в мадемуазель Фель, но чувство его осталось безответным [2, 222].

подбородком; в наших местах это называют «криком», которого, впрочем, не услышишь в театрах, но сколь угодно — на рыночных площадях. Удивление мое, признаюсь, было невероятным, и я надеюсь, что этот опыт навсегда излечил меня от желания опрометчиво судить, основываясь на неопределенных и сомнительных слухах. Впрочем, если бы я приехал двумя днями ранее, когда исполнялась «Медея и Ясон»²², все мои опасения оправдались бы.

Надеюсь, что после сделанного мной признания, я могу, с Вашего позволения, высказать несколько замечаний о музыке «Омфалы» со свойственной мне прямотой: в интересах искусства, хорошего вкуса и, особенно, нации, необходимо, чтобы любой мог поведать истину; и лишь Франция среди всех народов Европы славится тем, что позволяет приезжему иностранцу говорить откровенно, даже если он указывает на недостатки, которые здесь обнаруживает. Благородное доверие [французского] народа, которое является предметом нашего восхищения, а иногда и зависти, красноречиво свидетельствует о нем, и именно за это наши критики восхваляют его.

Позвольте мне, Мадам, вообще не говорить о поэзии; я испытываю уважение к Создателю²³ балета и автору «Галантной Европы», «Иссе» и многих других прекрасных работ, однако собираюсь доказать, что «Омфала» не достойна этого: я предпочитаю ограничиться музыкой, Автор²⁴ которой, хотя и заслуживает внимания, мне менее известен.

Я предвижу, что сторонники «Омфалы» уступят мне многие фрагменты этой оперы, особенно те, которые относятся к музыке *par excellence*²⁵. Они признают, что в них не следует искать ни сокровищ, ни красоты звучания. [Однако] они станут говорить мне о вкусе, естественности и выразительности вокальных номеров в этой опере, которые я и собираюсь раскритиковать. На мой взгляд, они безвкусны от начала до конца: полны несообразностей, унылы, невыразительны и никогда не соответствуют тому, о чем повествуется в тексте, что является худшим из пороков, — не говоря уже о basso continuo, который блуждает по всей клавиатуре, пока наконец не наткнется на доминанту, чтобы разрешиться (почти всегда вопреки правилам голосоведения) в совершенной каденции.

²² «Медея и Ясон» — музыкальная трагедия Жозеф-Франсуа Саломона, представленная в Королевской академии музыки в 1713 году. Опера регулярно возрождалась на протяжении более чем тридцати лет: подобный успех ей во многом обеспечил поэтический текст аббата Симона-Жозефа Пеллегрена, в аллегорической форме воспевающий правление Людовика XIV. Впрочем, судя по замечанию Гримма, к 1750-м годам многие смыслы оперы уже не считывались современниками, а манера исполнения заметно устарела.

²³ Имеется в виду прославленный французский драматург Антуан Удар де Ламотт (1672–1731), последователь Перро, Кино и Фонтенеля. Получив широкую известность как автор либретто оперных и балетных сочинений (среди них упомянутые балет «Галантная Европа» и пастораль «Иссе»), он в итоге оставил музыкальный театр, чтобы сделать карьеру во Французской академии. В примечании Гримм также уточняет: «Месье Ламотт. Я называю его в числе тех людей, которые славятся своими заслугами и талантами и которых нельзя не знать; и делаю это для того, чтобы предотвратить недоразумения со стороны некоторых моих соотечественников, в чьи руки может попасть это письмо, — пребывая в сердце Саксонии или Баварии, они не менее достойны признания их истинных заслуг».

²⁴ Андре Кардиналь Детуш (см. сноску 4).

²⁵ Под музыкой *par excellence* литератор подразумевает чисто инструментальные эпизоды в операх — прежде всего, прелюдии и симфонии.

Чтобы доказать все эти вещи, необходимо строка за строкой проследить за музыкой, но я не претендую на то, чтобы написать трактат; когда требуется убедительное разъяснение, нескольких тщательно подобранных примеров и нескольких хорошо продуманных аргументов достаточно, чтобы судить о многом.

Месье Рамо часто упрекали в том, что он совсем не разбирается в речитативе; кажется даже, некоторые его друзья, вместо того чтобы сразу опровергнуть это суждение, великодушно предпочли заявить, что написать речитатив может каждый. Между тем хорошо известно, что нет ничего сложнее сочинения речитатива.

Характер итальянского речитатива настолько возвышен, что он единолично обеспечивает [итальянской] музыке преимущество над любой другой. Я не могу вообразить ничего более правдивого. В равной мере способный воплощать любые эмоции и любые характеры, он передает слова и музыку в трагедии с торжественностью и величием; он с пылкостью и стремительностью говорит на языке всех страстей; и с равным успехом заставляет говорить радость, веселье, чувство, игривость, наслаждение, буффонаду. Французский речитатив, напротив, по своему характеру грустный, медленный, однообразный, однако он способен на великие красоты. Похвала, которую я только что сделал итальянскому речитативу, покажется странной только тому, кто беспринципно и бездумно привык повторять услышанное от других. Мне скажут, что в Италии речитатив часто не слушают и что [итальянцы] имеют уши только для ариетт. Но есть люди в Италии, которые предпочитают всему «Ариосто» Тассо, и есть те, кому я хотел бы воспрепятствовать слушать музыку Перголези, Буранелло, Адольфати, как желал бы запретить некоторым личностям в Париже ходить на «Пигмалиона»²⁶. Прошу тех, кто не захочет полагаться на меня в отношении упомянутой неполноценности французского речитатива, поискать в будущих томах «Энциклопедии» слово «Речитатив» и другие статьи, относящиеся к нему²⁷. Думаю, я могу доверять чувствам и доводам их Автора (месье Руссо, автора дижонского «Рассуждения [о науках и искусствах]»): хотя он с напускным высокомерием игнорирует многие вещи, вы не окажете ему чести, поверив, будто он пренебрегает красотами французского речитатива после увиденного в его «Галантных музах»²⁸.

²⁶ Здесь Гримм выступает в роли ревнителя хорошего вкуса и приводит имена ведущих на его взгляд итальянских оперных композиторов — Джованни Баттисты Перголези (1710–1736), Бальдассаре Галуппи (известного как «Буранелло», то есть уроженец венецианского острова Бурано, 1706–1785) и Андреа Адольфати (1721–1760), а также упоминает балет «Пигмалион» — одно из самых исполняемых сочинений Рамо. Судя по количеству упоминаний балета в «Письме», его премьера в 1748 году произвела неизгладимое впечатление на только что приехавшего в Париж литератора. Причины, по которым он хочет запретить некоторым личностям посещать этот и другие спектакли, объясняются далее в «Письме».

²⁷ Упомянутая статья принадлежит Руссо; см.: [17].

²⁸ «Рассуждение о науках и искусствах» — программное сочинение Руссо, получившее в 1750 году премию Дижонской академии. Отвечая на вопрос «Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов?», литератор критикует современное искусство, утратившее, по его мнению, искренность и простоту и разучившееся говорить на подлинном языке чувства [4]. Впрочем, Руссо нередко противоречил своим принципам: в 1745 году он создает героический балет «Галантные музы». До наших дней дошли стихотворный текст произведения, а также музыка первого акта.

Именно в этом отношении я нахожу речитатив месье Рамо поистине великим и неизменно оригинальным.

В истории французской музыки есть крайне занимательный анекдот про то, как в 1735 году месье Рамо не осмелился опубликовать речитативные сцены «Галантных Индий», поскольку весь Париж счел их одиозными. Еще более странно то, что в «Предисловии» Автор просит прощения у публики, которая сегодня как нечто само собой разумеющееся находит их весьма красивыми²⁹. Давайте послушаем одну из варварских сцен «Галантных Индий», например, сцену между Юаскаром и Фани в акте Инков³⁰. С каким достоинством, с каким величием Музыкант заставляет говорить Инка! Проследите за движением баса, таким простым и естественным. Обратите внимание на непринужденность и разнообразие мелодии, на эти смелые пассажи, которые соответствуют характеру повествования. Я могу упрекнуть Поэта лишь в том, что он сделал злодеем человека, который с таким величием говорит о своих богах и столь возвышенно поклоняется Солнцу³¹.

Я уважаю и Создателя французского речитатива³². Чтобы осмелиться судить о нем, недостаточно заглянуть в [поэтический] текст и пролистать партитуру, — необходимо увидеть постановку на сцене. Я с нетерпением жду возможности насладиться «Армидой»³³ — этим шедевром Кино, этой оперой, которую нация никогда не устанет пересматривать. Люди, чьим суждениям я всецело доверяю, убедили меня, что талант Люлли в области речитатива так же велик, как и его слава. Я верю в это, но я не мог поверить, что уши, привыкшие к искренности и очарованию пения в «Армиде», «Атисе», «Тезее» и т. д., стали бы слушать «Омфалу» и, особенно, ее речитатив, если бы не знал, что вскоре после века Расина и в [эпоху] месье Вольтера с большим успехом исполнялись трагедии, авторы которых и трех слов по-французски связать не могут³⁴.

²⁹ «Галантные Индии» (1735) — первый из пяти балетов Рамо и, пожалуй, самое популярное его произведение, выдержавшее в XVIII столетии не менее 320 представлений. Вскоре после премьеры была опубликована партитура сочинения. Для этого издания Рамо сократил все речитативные сцены (объяснив свое решение «неудовлетворенностью публики») и скомпоновал оставшиеся номера в четыре развернутые вокально-инструментальные сюиты, которые он назвал «большими концертами» [13].

³⁰ Гримм отсылает ко второму акту балета — «Перуанские инки», в котором верховный жрец Солнца Юаскар соперничает с испанским офицером Доном Карлосом за сердце индейской царевны Фани.

³¹ Речь идет о пятой сцене второго акта балета, которая называлась «Праздник Солнца».

³² Имеется в виду Люлли, чья модель оперного речитатива в 1750-е годы все еще считалась эталонной.

³³ Последняя законченная музыкальная трагедия Люлли, «Армида» была впервые исполнена за год до смерти композитора, в 1686 году. На протяжении XVIII века не только считалась самым популярным сочинением Люлли (до 1750-х годов опера возрождалась более пяти раз), но и служила символом французской музыкальной трагедии. Неслучайно в «Письме о французской музыке» Руссо выберет для иллюстрации своих идей монолог Армиды «Вот наконец в моей он власти» (II-5): его критический разбор вызовет массу откликов (преимущественно гневных), а также будет оспорен Рамо в «Наблюдениях над нашей склонностью к музыке и ее принципам» (1754).

³⁴ Замечание Гримма не следует воспринимать буквально: этим преувеличением литератор обращает внимание читателя на нехватку современных трагедий, написанных хорошим французским языком в высоком трагедийном стиле.

Давайте рассмотрим появление Алкида в сопровождении шутовских фанфар (*fanfare de bateleurs*). В какой жалкой и скучной манере этот сын богов, вышедший победителем из сражения, отдает приказы своим воинам. Он спроваживает их, и тут же неблагородно жалуется на беды, которые наслала на него любовь. Пока он сетует на Юнону, я сочувствую Ифису, которому приходится слушать столь скверное пение. Впрочем, еще больше, чем ему, не повезло остальным воинам Алкида, ушедшим подготовить празднество, во время которого они распевают кабацкие песни (*airs de cabaret*) и танцуют самую длинную и грустную чакону во Франции, празднуя таким образом прощение, дарованное Омфалой всем мятежникам³⁵. В общем, во всей опере нет ни одной арии-характеристики (*air de caractère*) и не стоит их искать: возможно, лишь месье Рамо способен придать характер всему, что он изображает³⁶. Однако любой вправе требовать, чтобы ария была таковой, тогда как в «Омфале» это не что иное, как случайный набор (*gapsodie*) музыкальных фраз, порой приятных, но скрепленных между собой безо всякого отношения, без связи и без цели.

Между тем поспешим рассмотреть те хваленые сцены, которые все еще ценят некоторые люди со вкусом, обладающие рассудительностью и проницательностью. Я выберу вторую сцену из второго акта — весьма удачную благодаря изяществу и смыслу, который Актрисе удалось вложить в нее. Однако я остерегаюсь тех чар, что используют Омфала и Ифис, дабы соблазнить меня³⁷. Я воздаю должное их таланту, но отделяю талант Актера от [замысла] Музыканта; так мелодия, которая в исполнении Омфалы заставляет меня хлопать в ладоши, вышла из-под пера Музыканта безвкусной, жалкой и монотонной; и что еще хуже, она имеет наглость трижды повториться вопреки моему желанию.

Хотите пример самой настоящей несообразности (*contresens*)? Вот он. Поэт говорит:

Si vous aimiez, Iphis,
changeriez-vous de même?³⁸

А если б ты любил, Ифис,
то смог бы передумать?

Слова поручены Омфале, и Актриса, исполняя эти строки со всей проницательностью, предпочла обратиться к Поэту, а не к Музыканту; ибо последний, неуместно завершая фразу совершенной каденцией, тем самым произносит:

Si vous aimiez, Iphis,
vous changeriez de même.

А если б ты любил, Ифис,
то смог бы передумать.

³⁵ Литератор приводит «конспект» первого действия «Омфалы» (начиная со второй картины). Гримм очень точно улавливает скрытые в музыкальном тексте оперы несоответствия внешнему действию (например, фанфары, сопровождающие появление Алкида, и следующий за ним скорбный монолог героя; сцена празднества и звучащая в этот момент «грустная» чакона и т. д.), однако дает им неверное истолкование, очевидно не понимая художественного смысла этих приемов.

³⁶ Термин *air de caractère*, который использует Гримм, во французской оперной традиции также обозначал небольшую танцевальную миниатюру «по случаю»: например, шествие воинов, ритуальное действие и т. д. Однако в данном контексте литератор имеет в виду именно итальянскую выходную арию, служившую характеристикой героя.

³⁷ Партию Омфалы в постановке 1752 года исполнила Мари Фель, в роли Ифиса выступил Пьер де Желиотт.

³⁸ «Омфала», диалог Омфалы и Ифиса (II-2).

Это столь яркий пример, что я умоляю Вас сравнить его с более удачным образцом, на который я собираюсь указать в «Гирлянде»:

MIRTIŁ
Mais le Zéphir lui-même, aimé de ma
Bergere,
Seroit aussi constant que moi.

МИРТИЛ
Но сам Зефир, любя его моя
Пастушка,
Был столь же предан, как и я.

ZELIDE
Aussi constant que vous?³⁹

ЗЕЛИДА
Столь преданным, как ты?

Вы найдете в музыке [этого дуэта] любовную досаду, негодование, изумление, иронию Пастушки и в то же время все оттенки безыскусности, любви, даже презрения, а также испытаете множество других эмоций, которые я даже не могу выразить. Интонация следующих слов —

MIRTIŁ.
Je reviens encor plus tendre.

МИРТИЛ
Я возвращаюсь еще более нежным.

ZÉLIDE.
Et plus fidèle?

ЗЕЛИДА
И более преданным? —

не менее удачна.

Вполне допускаю, что пение Омфалы в этом стихе (следующем за процитированными мной выше словами) недурно:

Mon cœur est plus tenre et moins fort. Мое сердце все мягче и слабее, —

но, если вспомнить поведение Ифиса, она должна продолжить изображать удивление, смешанное с тайной радостью:

Vous vous troublez,
d'où naît cette douleur mortelle?

Смотри, оно трепещет,
и что это за боль смертельная?

У Актрисы это получается замечательно, однако Музыкант заставляет ее сказать чересчур безразлично:

Vous vous Troublez; au moins
je vous en avertis

Смотри, оно трепещет; по крайней мере,
ты предупрежден.

Поскольку я затронул тему несообразностей, приведу еще несколько примеров. Омфала говорит своей свите:

Je veux tout oublier:
qu'on leur ôte ces chaînes⁴⁰.

Я все хочу забыть:
пусть снимут с них оковы.

Музыка, которая звучит в этот момент, скорее напоминает мольбу; однако Актриса выступает как властная и милосердная Царица.

³⁹ «Гирлянда, или Зачарованные цветы» — одноактный балет Рамо на либретто Жан-Франсуа Мармонтеля; премьера сочинения состоялась незадолго до возрождения «Омфалы» — в 1751 году. Приведенные литератором примеры взяты из шестой сцены балета, в которой происходит любовное объяснение между главными героями — пастухом Миртилом и пастушкой Зелидой.

⁴⁰ «Омфала», сцена празднества, устроенного Алкидом в честь царицы (II-3).

В другом месте она говорит:

Mais je dois voir les jeux
que mon peuple m'apprête;
Heureuse, si l'amour y conduit
mon Héros⁴¹.

Но я должна увидеть Игры,
что мой народ мне приготовил,
О счастье, коль туда любовь направит
моего Героя.

У Музыканта хватило ума понять, что последнюю строчку нужно сделать экспрессивной, но из-за постоянно преследующей его напасти, он говорит своей заунывной модуляцией прямо противоположное:

Que je serois désespérée,
si l'apos amour y conduisoit Iphis!⁴²

В каком отчаянье я буду,
коль Ифиса туда любовь направит!

Я считаю, что этих примеров более чем достаточно для того, чтобы каждый мог составить представление о вокальных номерах оперы и обнаружить другие подобные. Я намеренно подобрал все примеры из партии Омфалы, про которую нельзя сказать, что пение было неточным, а огрехи — очевидными. Но для того, чтобы анализ был объективным, важно отделять игру и талант актера от прописанной ему роли — этот принцип одинаково игнорируется и нарушается [судящими] и в Опере, и в Комедии⁴³.

В целом отметим, что несообразности, которые мы зачастую объясняем отсутствием способностей у актера, на деле являются недостатком гения и таланта композитора, особенно когда они приобретают всеобщий и постоянный характер; вот и посудите — что это, как не произведение бездарного Музыканта?

Давайте представим на мгновение, что мадемуазель Фель, забыв о Поэте, интерпретирует свою роль, следуя всем указаниям Музыканта, — она в точности воспроизводит все несурезицы, а ее музыкальная декламация и игра соответствуют характеру музыки. В лучшем случае это будет похоже на пародию, что, впрочем, типично для нации, благосклонно взирающей на то, как иностранные комедианты высмеивают не только шедевры, в которых она превзошла Грецию и Рим, но даже тех деятелей, коим она обязана своей славой и репутацией на литературном поприще⁴⁴. Если бы Актриса хотела оказать публике услугу, о которой я только что упомянул, она неизбежно представила бы все именно в таком свете; ибо закон истины состоит в том, что ничто не может противиться ей, когда она проявляется открыто: и тогда публика, с присущим ей великодушием, не преминула бы указать Актрисе на те недостатки, что она допустила в своей партии.

⁴¹ «Омфала», монолог Омфалы (III-2), мечтающей увидеть на празднестве Ифиса.

⁴² Здесь Гримм пародирует последнюю строку монолога Омфалы, предлагая слова, которые, на его взгляд, лучше соответствуют характеру музыки Детуша.

⁴³ Напомним, что французский театр XVIII века представляли Опера, или Королевская академия музыки, и Комедия — французская (Comédie Française) и итальянская (Comédie Italienne). В Опере ставились преимущественно музыкальные трагедии и балетные сочинения, в стенах Французской комедии шли драматические произведения — трагедии и высокие комедии, а в Итальянской комедии исполнялись французские оперы с разговорными диалогами, дивертисменты и пантомимы.

⁴⁴ Слова Гримма отсылают нас к популярным в середине века пародиям на драматические и оперные сочинения, в создании и исполнении которых принимали участие не только буффоны, но и французские комедианты — в том числе столь прославленные мастера, как Луи де Фюзелье, Шарль Симон Фавар и Жан-Жозеф Вадэ.

Я специально выбрал самую интересную сцену из «Омфалы», поскольку все [эпизоды] с участием Алкида и Аргины сделаны отвратительно, что, впрочем, не мешает им пользоваться огромной популярностью.

Чтобы сцена заслуживала похвалу за то, что хорошо сделана, Поэт должен суметь наполнить ее приятными и интересными деталями, а Музыкант — понять сокрытый [в поэзии] смысл и передать его с помощью подходящей декламации, ибо суть проста: лишь подлинно гениальный творец способен уловить этот смысл, тогда как для посредственного Музыканта он остается навсегда сокрытым. Между тем я допускаю, что в сценах с участием Алкида и Аргины есть все же скучные длинноты, допущенные Поэтом, и совершенно безвкусная, неискренняя музыка, принадлежащая Музыканту. Я мог бы сделать исключение для сцены:

Ah, si l'amour devoit toucher ton ame⁴⁵. Ах, если бы Амур твоей души коснулся.

однако пение в ней, сопровождаемое чем-то вроде basso continuo, можно было сделать более трогательным.

В целом я заметил, что метризованные речитативы, которые Ваши композиторы обычно используют для выражения сильных аффектов и сентенциозных изречений, своим жанром и характером унижают трагическое достоинство⁴⁶. Вы, конечно, вспомните то величие и благородство, с которым Инк в «Галантных Индиях» обращается к Фани посредством метризованного речитатива (en mesure):

Obéissons sans balancer,
Lorsque le Ciel commande⁴⁷.

Подчинимся без колебаний,
Коль Небеса прикажут.

На что я отвечу Вам, что великие дарования умеют всё облагораживать, и процитирую, в свою очередь, все те безвкусные песенки, которые расточает Алкид, и которые, как мне кажется, позаимствованы у корифея из какого-нибудь деревенского бранля (brangle de village); начиная с этой сцены,

L'amour est sûr de la victoire⁴⁸

Амур в своей Победе убежден

и заканчивая этой:

Mais je sçaurai percer la nuit obscure⁴⁹

Но я смогу пронзить глухую ночь, —

которая, как и некоторые другие, вызывает бурные аплодисменты, хотя и я, и публика в партере⁵⁰ недоумеваем — почему.

⁴⁵ «Омфала», дуэт Омфалы и Алкида (II-4).

⁴⁶ В отличие от *простого речитатива* (récitatif simple) с его скупым сопровождением basso continuo и ритмически свободной манерой пения, для *метризованного* (récitatif mesuré) были характерны оркестровое сопровождение, плавная мелодическая линия и четкое деление на доли (en mesures). Метризованный речитатив обычно использовался в «зоне» аффекта — эмоциональной кульминации речитативной сцены. В этом смысле он представлял собой нечто среднее между ариеттой и простой музыкальной декламацией, что и смущало Гримма.

⁴⁷ «Галантные Индии», монолог Юаскара (II-3).

⁴⁸ «Омфала», сцена Ифиса и Алкида, ариетта Алкида (I-3).

⁴⁹ «Омфала», сцена Ифиса и Алкида, заключительная ариетта Алкида (IV-2).

⁵⁰ В оперных театрах XVIII века публика размещалась согласно своему положению в обществе: высшая знать обычно арендовала ложи на весь сезон, тогда как слушатели недворянского происхождения занимали места внизу. По мнению Гримма, зрители из партера (среди которых было немало литераторов) отличались более взвешенным, непредвзятым и критическим отношением к оперному спектаклю, чем владельцы лож.

Если вам когда-нибудь доведется, Мадам, (ибо не стоит лишать себя приятного) оказаться однажды во время Лейпцигской ярмарки у стен церкви Святого Петра⁵¹, Вы непременно встретите на своем пути сидящего на скамье благообразного слепца в почтенных летах; он покажет Вам свою мазню (которую не видит) и пропоет с огромным воодушевлением следующий мотивчик

Mais je sçaurai percer⁵², *et cetera.*

Но я смогу пронзить, *и т. д.*

по правде, грубое сравнение, но очень подходящее характеру мелодии.

В остальном же знатокам искусства предстоит принять во внимание мои суждения на этот счет и решить, действительно ли метризованный речитатив не соответствует величию трагедии, и не лучше ли ограничить его использование балетами и пасторальями.

Я сделаю еще одно наблюдение относительно дуэтов Алкида и Аргины, которым аплодируют руками и ногами, в то время как дуэт Омфалы и Ифиса,

Ah! répétez cent fois
un aveu si charmant!⁵³

Ах, повтори же сотни раз
это чудесное признание!

столь простой, естественный, приятно и точно исполненный, вызывает интерес лишь у немногих людей со вкусом.

Сам по себе недостаток дуэтов заключается в том, что они неправдоподобны. Для двух собеседников неестественно разговаривать друг с другом, скандируя одни и те же слова в течение получаса. Это заметно по той неловкости, которая возникает в игре актеров. Только исключительная приятность этих сцен и очарование, которое музыка способна им придать (особенно в Италии), могут заставить меня позабыть об этом недостатке правдоподобия. Я с удовольствием внимаю тому, как двое нежно влюбленных (если таковыми их изображает музыка) клянутся друг другу в вечной любви. Их жалобы, их страдания трогают меня и, если Музыкант хочет и может, пронзают мою душу. Но видеть, как Алкид и Аргина ссорятся, угрожая друг другу в течение четверти часа и используя при этом одни и те же слова, пока, наконец, Поэт не избавляет меня от них, заставляя [персонажей] уйти; видеть, как они вновь возвращаются, потому что композитор никак не может забыть так скоро прекрасную, как ему кажется, сцену, которую он сочинил; видеть, как они вновь начинают говорить те же оскорбления уже в форме метризованного речитатива — все это верх нелепости и безвкусыя.

Даже если бы мое замечание оказалось в корне неверным, и если бы возникли обстоятельства, которые заставили несогласных друг с другом персонажей петь одни и те же слова, дуэты в «Омфале» не стали бы от этого лучше. Я попрошу одного из наших шансонье сочинить застольную песню (*chanson à boire*)

⁵¹ Знаменитая ярмарка располагалась в южной части Лейпцига у городских ворот, недалеко от старой церкви Святого Петра (так называемой Alte Peterskirche, снесенной в 1886 году).

⁵² Литератор пародирует упомянутую выше ариетту Алкида пользуясь двусмысленностью слова «percer» («пронзать», «проникать»), которое во французском языке могло приобретать весьма вульгарный оттенок.

⁵³ «Омфала», любовный дуэт Омфалы и Ифиса (V-3).

или романс (romance) в духе перепалок Колена и Колетты⁵⁴ на музыку этой знаменитой сцены, —

Je sens triompher dans mon coeur⁵⁵ Я чувствую, как в моем сердце торжествует дуэта, обязанного своим грандиозным успехом грозной палице Алкида, заставляющей одну половину публики смеяться, а другую — аплодировать: только тогда этот дуэт предстанет в своем истинном обличье. Я не понимаю, как месье де Ламотт не заподозрил месье Детуша в том, что тот работал на Итальянскую комедию и хотел написать пародию вместо музыки к «Омфале».

Мое письмо непомерно растянуто, и я боюсь, Мадам, что вы скорее бросите «Омфалу» на произвол судьбы, чем станете дальше слушать своего противника. Позвольте мне сделать еще три замечания, и я обещаю Вам однажды отозваться о месье Детуше со всем восхищением и воодушевлением, которые я пусть и не испытываю к «Омфале», однако ощущаю, когда вижу на сцене «Иссе» — произведение, столь же славящееся своим очарованием, сколь неповторимое с точки зрения жанра⁵⁶.

Чтобы иметь представление о том, как талантливо переключать [диалогическую] сцену на музыку, я умоляю Вас послушать дуэт Цефис и Пигмалиона⁵⁷ — эпизодическую сцену, по крайней мере, столь же неуместную и скучную, как и разговор Аквилона и Ирис в акте «Зрение» (l'Acte de la Vue)⁵⁸. Однако как получилось, что я не могу выслушать и трех слов последнего, но с величайшим удовольствием слушаю Цефис и Пигмалиона? Пигмалион заинтересовал меня, стоило Музыканту заставить его произнести:

Céphise, plaignez-moi⁵⁹

Цефис, пожалей меня

⁵⁴ Колен и Колетта (подобно моцартовским Бастьену и Бастьене) — типичный для прециозной литературы пример влюбленной пары, имена которых в XVIII веке олицетворяли сюжет о наигранной ревности и кокетливой любовной ссоре. У современного читателя эти персонажи ассоциируются, прежде всего, с «Деревенским колдуном» Руссо — одноактной интермедией, впервые исполненной в октябре 1752 года в Фонтенбло. Между тем «Письмо» Гримма было опубликовано задолго до этой премьеры.

⁵⁵ «Омфала», дуэт Аргины и Алкида (III-6).

⁵⁶ «Иссе» — опера Детуша, впервые исполненная в Трианоне в 1697 году по случаю свадьбы герцога Бургундского. Жанр «героической пасторали», к которому Детуш относит это сочинение, на самом деле не был столь уж редким: к нему обращались и Люлли («Ацис и Галатей», 1686), и Рамо («Заис», 1748; «Наис», 1749; «Акант и Цефис», 1751), а позднее — Мондонвиль («Титон и Аврора», 1753) и другие авторы. Неповторимым скорее оказался успех «Иссе»: в общей сложности пастораль возрождалась не менее семи раз (до 1780-х годов).

⁵⁷ Речь идет о сцене ревности во второй сцене «Пигмалиона», которая разыгрывается между скульптором Пигмалионом и безответно влюбленной в него Цефис. Гримм очень точно описывает мастерство, с которым написан этот эпизод, однако его предположение о том, что композитор действовал здесь «неосознанно», ошибочно. Хорошо известно с какой тщательностью Рамо работал над отделкой мелодических и гармонических деталей и над оркестровкой в своих произведениях.

⁵⁸ Северный ветер Аквилон и радуга Ирис (или Ирида) — персонажи третьего акта героического балета «Триумф чувств» (1732) Жан-Жозефа Муре, враждующие между собой. Гримм ссылается на развернутый диалог героев в четвертой сцене.

⁵⁹ Эти и следующие строки взяты из начала второй картины «Пигмалиона».

Убедитесь в правдивости и благородстве музыки в этой сцене. Как трогательно, просто и разнообразно! Какая выразительность! Послушайте этот стих:

N'accusez que les Dieux:
j'éprouve leur vengeance.

Не обвиняй Богов:
я сам навлек их кару.

С каким выражением он произносит:

J'avois bravé l'amour.

Я храбрым был перед лицом любви.

Мелодия не только обладает, так сказать, жалобным характером, она не только выражает для меня смысл слова «храбрость», но также показывает мне раскаяние Пигмалиона. Я очень хорошо знаю, что месье Рамо, сочиняя эту сцену, не помышлял ни о чем подобном; воистину я предпочел бы также действовать не задумываясь, чем размышлять обо всех тех красотах, которые я ощущаю.

Посудите сами, можете ли Вы остаться равнодушной, слушая это:

Oui, je sens de l'amour toute la violence.

Да, я ощущаю всю силу любви.

Однако Вам придется ознакомиться со всей сценой. Будьте любезны сравнить ее с причитаниями Аргины. Чтобы увидеть разницу, остановлюсь на двух последних строках ее роли, исполнение которых могло бы быть недурным⁶⁰. Аргина говорит невыразительно:

Quel cahos! quelle horreur!

Какой хаос! Какой ужас!

и это в сцене, где все должно быть эмоциональным. Она могла бы достаточно хорошо произнести

Soutenez-moi, je meurs d'amour
et de douleur

Защитите, я умираю от любви
и боли,

но Музыкант, вместо того чтобы естественным образом придерживаться мелодии, на которую он столь удачно наткнулся, делает филировку голоса (*éclat de voix*) на слове «любовь»; это характерный признак заурядных умов, которые, не понимая сути истинной декламации, сводят все к подчеркиванию отдельных слов, вырванных из контекста. Нет никаких сомнений, что умирающая и всецело отдающаяся своему горю Аргина, произнося слово «любовь», вкладывает в него чувство и смысл с той же непосредственностью, с которой я оказываюсь тронут [ее словами].

Я нахожу такой подход к выразительности банальным, и это мое второе замечание — к монологу «О ярость! О отчаяние!»⁶¹, имеющему репутацию очень красивого. Композитор не преминул выразительно подчеркнуть каждое слово. Он выделяет слова «ярость», «отчаяние», «гнев» и, наверное, радуется контрасту, который они образуют со словом «стонет», нарочито подчеркнутым в следующей строке; тем самым, мелодия этого знаменитого монолога, выражающего одну мысль, меняет характер в каждом полустихии. Ибо не только прелюдия не связана [тематически] с мелодией и аккомпанементом в первом стихе, но и мелодия не соответствует словам в этой строке:

⁶⁰ Гримм имеет в виду последний монолог Аргины (IV-4), который был включен в либретто «Омфалы» в постановках 1721 и 1752 годов.

⁶¹ «Омфала», монолог Аргины (II-5).

Venez venger l'amour,
и в этой:

qui gémit dans mon coeur.

Придите и отомстите за любовь,

что стонет в моем сердце.

а первая часть монолога не связана с последующей. По правде говоря, если мне позволят писать музыку таким образом, я договорюсь еще с тремя-четырьмя [композиторами] (первыми попавшимися и столь же бездарными, как и я), и мы добросовестно поделим между собой стихи, один за другим, или же, если они окажутся слишком длинными, полустишия, и так будем сочинять оперы.

Месье Детуш должен был заметить, что он говорит от лица отчаянно влюбленной, которая, несмотря на оскорбление, не может преодолеть страсть, и нет у нее в сердце ни гнева, ни ярости, раз она призывает их в помощь. Поэтому вместо банального выделения слова «стонет», ему следовало выстроить всю мелодическую линию монолога как единый порыв отчаяния, а в прелюдии и аккомпанементе изобразить жалобные стенания обманутой возлюбленной.

Еще раз умоляю знатоков сравнить это размышление Аргины:

Mais Alcide se plaint de la fierté
d'Omphale

Но сетует Геракл на высокомерие
Омфалы

Сомнение:

Le hait-elle?

Ненавидит ли она его?

Решение, невыразительно, без модуляции:

Je veux pénétrer dans son coeur.

Хочу проникнуть в ее сердце

с размышлением злого Духа в «Аканте и Цефис»⁶²:

S'il descend au tombeau,
Céphise va le suivre;
S'il voit le jour, il est aimé.

Если сойдет в могилу,
Цефис последует за ним;
Если воскреснет, то будет вновь любим.

Размышление удачно передает:

Il est aimé...

Будет любим...

Решение, быстрое и уверенное:

Rompans, rompons, et cetera.

Разорвем, разорвем... и т. д.

Я прошу их не забывать, что заслуга в этом последнем размышлении принадлежит исключительно Музыканту, ибо Поэт не помышлял о подобном. Вы видите, Мадам, что я, не колеблясь, цитирую сочинение, которое сам месье Рамо наверняка не поставит во главе списка своих опер.

Еще одно замечание, и я закончу. Будьте любезны прочесть четвертую сцену четвертого акта «Омфалы»⁶³ и попытайтесь представить себе, чем бы она стала в руках месье Рамо. Как бы он произнес:

⁶² «Акант и Цефис, или Симпатия» — героическая пастораль Рамо на текст Мармонтеля (1751). Литератор приводит монолог Ороя (грозного духа воздуха, влюбленного в Цефис) из второго акта (II-1).

⁶³ Гримм имеет в виду один из самых захватывающих и, вместе с тем, драматичных эпизодов оперы — сцену жертвоприношения и призыва из загробного царства тени прорицателя Тиресия (IV-4), предрекающего Гераклу скорое любовное поражение, а своей дочери Аргине — погибель. Следующие слова, которые приводит литератор, принадлежат волшебнице.

Que le jour palissant
 fasse place aux ténébres!
 Que vos clameurs touchent les morts!

Пусть день угаснувший
 уступит место тьме,
 Пусть ваши крики поднимут мертвых!

Что бы он сделал с этой сценой:

Quel transport saisit mes
 esprits!

Какое исступленье моим рассудком
 овладело!

Месье Детуш, верный себе, сопровождает появление тени Тиресия симфонией, которая изображает Аргину, сморенную сном. Но, к сожалению, он так быстро забывает о своем первоначальном замысле, что лишает меня удовольствия лицезреть, как несчастная Аргина засыпает.

Если бы мне позволено было судить о музыке по нотному тексту (*par la lecture*), не слыша ее исполнения, возможно я провел бы параллель между вторым актом «Ипполита и Арисии» и «Омфалы»⁶⁴. Прочитирую для полноты представления следующие строки, которые звучат из уст Фурии:

Non, dans le séjour ténébreux
 C'est en vain qu'on gémit,
 c'est en vain,
 Que l'on crie et les plaintes
 des malheureux
 Irritent notre barbarie⁶⁵.

Нет, в сумрачной обители
 Тщетно стенать,
 тщетно рыдать,
 Крики и жалобы
 несчастных
 Лишь распаляют нашу жестокость.

Быть может, месье Детуш не придавал бы выразительности этим стихам, но, с другой стороны, он не преминул бы в своей излюбленной манере выделить слово «стенать» и смягчить мелодию на слове «жалобы», произносимом Фурией. В качестве примера наиболее благороднейшего речитатива приведу обращение Тезея к Плутону:

Inéxorable Roi de l'Empire infernal⁶⁶,
et cetera.

Безжалостный Владыка Царства
 мертвых, *и т. д.*

и противопоставляю дуэт из «Омфалы»⁶⁷ дуэту Тезея и Фурии:

Non, rien n'appaise ta fureur.
 Non, rien n'appaise ma fureur⁶⁸,
et cetera.

Нет, ничто не утолит твою ярость.
 Нет, ничто не утолит мою ярость,
и т. д.

Однако, чтобы мне не говорить Вам лишь о Вашем Орфее, сравните упомянутую сцену из «Омфалы», изуродованную Музыкантом, с прекрасной сценой

⁶⁴ «Ипполит и Арисия» — дебютная музыкальная трагедия Рамо (1733 год, либретто аббата Пеллегрена), вызвавшая бурные споры среди членов Королевской академии музыки и парижской публики. Гримм сравнивает на уровне музыкальной выразительности первые две сцены из инфернального второго акта трагедии Рамо со сценой праздника из второго акта «Омфалы», которая завершается любовным признанием Алкида лидийской царице и дуэтом героев.

⁶⁵ «Ипполит и Арисия», ариетта фурии Тисифоны (II-1).

⁶⁶ Там же, диалог Тезея и Плутона (II-2).

⁶⁷ Имеется в виду заключительный дуэт Алкида и Омфалы «Следуйте за любовью» («*Suivez l'amour...*»; II-3).

⁶⁸ «Ипполит и Арисия», дуэт Тисифоны и Тезея (II-1).

клятвы и заклинания из первого акта «Танкреда»⁶⁹. Я аплодировал появлению этого героя в заколдованном лесу с той же искренностью, с какой я скучал на возрождении «Омфалы»; я настолько проникся этим трогательным и благородным монологом Танкреда,

Sombres forêts, asile redoutable,
et cetera.

Угрюмые леса, приют зловещий,
и т. д.

насколько мне было противно мрачное и унылое признание в любви, которое Алкид делает Омфале.

По-видимому, это необъяснимый парадокс: как те же зрители, которые накануне аплодировали этому шедевру искусства — божественному «Пигмалиону», осмеливаются испытывать такое же удовольствие от «Омфалы» на следующий день. Но разобраться в этих противоречиях несложно. Именно философам и литераторам нация обязана, даже не подозревая об этом, своим вкусом к хорошей музыке, а также ко всем изящным искусствам. В первую очередь, их одобрению месье Рамо обязан той справедливости и почестям, которые сегодня ему оказывает вся нация. Но в Италии и других странах природа и инстинкт за день прививают хороший вкус большему числу человек, чем здешние философы своими трактатами за несколько лет. Этот вкус, хотя и распространен во Франции, все еще неочевиден; он часто находится под влиянием закоренелых предрассудков, которые из-за своей ветхости кажутся уважаемыми, ибо порой старость не за что уважать, кроме как за ее немощь. Философам со временем еще предстоит развить этот вкус и утвердить его среди нации. Спустя десятилетие репертуар Оперы избавится от многих мнимых сокровищ и не станет от этого беднее. «Агис», «Армида», «Ипполит и Арисия» возглавят трагедию; «Галантная Европа», «Празднество в честь Гименея и Амура» встанут во главе балета; «Иссе» послужит образцом для пасторалей, однако я очень опасюсь, что «Платея» останется как без соперников, так и без преемников.

Авторитет литераторов и доверие к ним несомненно приблизят время наступления столь славного для Франции периода. Как истинные учителя своей нации и Вселенной, они должны освещать большинство своим светом и направлять своими наставлениями. Что касается вкуса, двор диктует нации моду, а философы — законы. Им недостает лишь мужества, чтобы идти против общепринятых и тем паче абсурдных мнений, чтобы атаковать их со всей силой своего разума и истреблять везде, где бы они ни находились. Философ, написавший введение к Энциклопедии, дал им знак⁷⁰.

Он осмелился восхищаться своими современниками и соотечественниками. Он осмелился с дерзостью, свойственной ему и всякому мыслящему человеку, говорить о тех высоких гениях, чьи труды и славу он разделял, и чьи заслуги

⁶⁹ «Танкред» — одна из самых известных музыкальных трагедий Андре Кампра, созданная на либретто Антуана Данше (1702); скорее всего Гримм присутствовал на возрождении оперы в феврале 1750 года. Литератор ссылается на две ключительные сцены первого акта оперы: клятву мести, которую приносят сарацинские воины и их предводитель Аргант (I-3), и последующую сцену заклания, обращенного магом Исменором против войска Танкреда (I-4). Также Гримм цитирует монолог главного героя из сцены в Заколдованном лесу (IV-1).

⁷⁰ Имеется в виду Д'Аламбер — автор «Предварительного рассуждения», открывающего первый том «Энциклопедии» (1751).

неблагодарная нация зачастую обесценивала (скорее из-за недостаточной просвещенности, чем из зависти и ревности) и пятнала, что в итоге отразилось на ней же самой.

Я надеюсь, не за горами то время, когда публика научится слушать [театральную музыку] и решать вопросы вкуса и изящных искусств с той же пронизательностью и деликатностью, как это делали когда-то жители Афин. Быть может, тогда она отучится называть «выразительностью пения» то, как актер всего-навсего переигрывает, надрывая легкие, порой жестикулируя или размахивая палкой (*de baguette*). Быть может, она не станет более называть «пением» то, что представляет собой череду криков, зачастую фальшивых и всегда неприятных. Лишь тогда великие таланты будут искренне польщены аплодисментами, которые они получают, и будут считать их своей исключительной привилегией; в то время как сегодня им часто приходится краснеть от похвал, воздаваемых им теми же руками, которые уже через мгновение бесчестят себя, неистово аплодируя тому, что следовало бы освистать или, по крайней мере, вытерпеть со снисходительным молчанием, дабы посредственность скорее канула в небытие.

Мне необходима надежда на эти перемены, чтобы смягчить страдание, которое причиняет поразительный успех «Пигмалиона». Каждый день я с сожалением осознаю, что в нем воспринимается лишь красивое, тогда как прекрасное забывается. Это следствие того пристрастия к безделушкам, той болезненной узости мышления, которая, кажется, отравляет наш век; иначе говоря, вот причина того, что все занимаются лишь украшением каминов и десюдепортов, но никто не думает о воротах своего дома.

Я не могу не отметить здесь еще одного преимущества итальянской музыки перед французской. [Итальянская] ария, как и речитатив, способна передать любое выражение и принять любую форму. [Речитатив и ария] подобны двум фигурам, каждая из которых в равной степени красива и приятна: первый в благородном и простом одеянии, вторая — облачена со всей пышностью утонченной роскоши. В этом кроется причина, в силу которой последняя ослепляет толпу и с легкостью скрывает недостатки под великолепием своего наряда. Ариетта, напротив, никогда не составит блестящую партию во французской опере: она не дитя гения — нет, во Франции она не претендует на столь высокое происхождение. Она способна не более чем на приятную окраску определенных слов. [Работа] композитора сводится к тому, что он постоянно забавляется со словами «копье» (*lance*), «летит» (*vole*), «оковы» (*chaîne*), «щебет» (*gamage*) и т. д. Великие полотна, язык чувств и страстей ограничиваются монологами, которые представляют собой лишь украшенный, орнаментированный, а иногда и перегруженный речитатив. Какое блестящее поприще для композитора эта итальянская ария! Хотите увидеть воистину великие полотна? Вот они:

Vo solcando un mar crudele
Senza vele
E senza sarte,
Freme l'onda, il Ciel s'imbruna:

Я плыву по волнам бурлящего моря,
Без парусов
И без снастей,
Волны вздымаются, Небо темнеет,

Cresce il vento, e manca l'arte,
E il voler della fortuna
Son costretto à seguirar⁷¹.

Или:

Leon piagato à morte
Sente mancar la vita,
Guarda la sua ferita
Nè s'avvilisce ancor.
Cosi frà l'ire estreme
Rugge, minaccia, e freme
Che fà tremar morendo
Tal volta il cacciator.⁷²

Крепнет ветер, и нет у меня сноровки,
Но волею судьбы
Я вынужден продолжить путь.

Лев, будучи смертельно ранен
Чувствует, как жизнь уходит;
Смотря на свою рану
Он все еще не верит.
Так в гневе страшном
Ревет, кидается, рычит,
Что заставляет, умирая,
Дрожать охотника.⁷²

Кисть композитора не способна превзойти в этих полотнах выразительность и красноречие поэта.

Вот еще одно полотно, в котором поэт лишь намекает композитору на то, что тот должен исполнить со всем усердием.

Scherza il Nocchier talora
Con l'aura, che si desta;
Ma poi divien tempesta,
Che impallidir lo fà.
Non cura il pellegrino
Picciola nuvoletta;
Ma quando men l'aspetta,
Quella tuonando vа.⁷³

Порою потешается кормчий
Над ветерком, что еле дует;
Но вот он превращается в бурю,
Что заставляет бледнеть.
Не заботит странника
Маленькое облачко;
Но когда меньше всего ожидаешь,
Из него раздастся гром.

Только вслушайтесь в буйство и неистовство страстей.

Dimmi, che un empio sei,
Ch' hai di macigno il core,
Perfido, traditore,
E allor ti crederò.
Vorrei di lui scordarmi,
Odiarlo, oh Dio, vorrei;
Mà sento, che sdegnarmi,
Quanto dovrei, non sò....

Скажи мне, что подлец ты,
Что из камня твое сердце,
Злодей, предатель,
Тогда тебе поверю.
Хочу его забыть,
Возненавидеть, о Боже, его желаю,
Но чувствую, что презирать его
Как следует я не способна.

⁷¹ В этом развернутом примечании Гримм цитирует поэтические фрагменты из популярных арий, тексты которых принадлежали перу Пьетро Метастазіо (очевидно, воспроизводя их по памяти: в приводимых стихах много пунктуационных и синтаксических несоответствий оригинальным печатным изданиям). В XVIII веке клибетто драматурга неоднократно обращались самые разные композиторы, поэтому мы можем лишь догадываться — в чьей музыкальной интерпретации слышал упомянутые арии Гримм. Например, первый фрагмент — ария Арбака из трагедии «Артакеркс» (I-15) — мог быть известен ему по одноименной опере Леонардо Винчи (1730).

⁷² Трагедия «Андріан в Сирии», ария Хосроя (II-11). В 1730–40-е годы это либетто получило сразу несколько выдающихся музыкальных интерпретаций за авторством Антонио Кальдары (Вена, 1732), Джеминиани Джакомелли (Венеция, 1733), Джованни Баттисты Перголези (Неаполь, 1734), Франческо Марии Верачини (Лондон, 1735), Иоганна Адольфа Хассе (Вышков, 1737; Дрезден, 1752), Карла Генриха Грауна (Берлин, 1745) и других композиторов. Хотя версия Перголези была весьма известной, вероятнее всего, Гримм впервые услышал этот текст в опере Грауна в Берлине.

⁷³ Трагедия «Деметрио», ария Альцеста (I-10). Пожалуй, это одно из самых популярных либетто Метастазіо, к которому в XVIII веке обращались ведущие оперные композиторы того времени — от Кальдары, Хассе до Галуппи и Глюка.

Dimmi che un empio sei,
E allor ti credero....⁷⁴

Скажи мне, что подлец ты,
Тогда тебе поверю...

Или:

Dovrei... mà nõ....
L'amor.... oh Dio! la fè....
Ah che parlar non so....⁷⁵

Я должен... но нет...
Любовь... о Боже! моя вера...
Ах, как сказать — не знаю...

А вот выражение печали и нежности:

Che non mi disse un di,
Quai numi non giurò!
E come, oh Dio, si può
Come si può così
Mancar di fede!
Tutto per lui perdei,
Oggi lui perdo ancor.
Poveri affetti miei!
Questa mi rendi, amor,
Questa mercede!⁷⁶

Что только он ни говорил,
Какими божествами только он ни клялся!
И как, о Боже, можно,
Как можно было
Не поверить!
Ради него всего лишилась,
Сегодня и его теряю.
О бедные чувства мои!
Вот какую уготовила ты мне, любовь,
Какую награду!

Или:

Digli, chè 'è un infedele,
Digli, che mi tradi:
Senti... non dir così,
Digli, che partirò....
Digli, che l'amo.
Ah se nel mio partir
Lo vedi sospirar,
Tornami à consolar.
Che prima di morir
Di più non bramo.⁷⁷

Скажи ему, что он неверный,
Скажи, что изменил мне;
Послушай... не говори так,
Скажи, что я уеду...
Скажи, что я люблю его.
Ах, если по моему отъезду,
Он будет вздыхать,
Приди меня утешить.
Перед смертью
Мне большего не надо.

Эта последняя строфа, как Вы видите, напоминает обаятельную миниатюру из пятой сцены четвертого акта «Заиры»⁷⁸.

Хотите увидеть выражение трогательного и молчаливого чувства?

Per pietà, bell' Idol mio,
Non mi dir ch'io sono ingrato,

Будь милосердной, дивный Идол мой,
Не говори мне, что я неблагодарен:

⁷⁴ «Артаксеркс», ария Манданы (I-14).

⁷⁵ Трагедия «Покинутая Дидона», ариозо Энея (I-2). Гримм мог слышать этот текст в опере Хассе, впервые исполненной в 1742 году в Дрездене.

⁷⁶ Трагедия «Олимпиада», ария Агрены (II-4). Помимо версий Кальдары (Вена, 1733) и Вивальди (Венеция, 1735), в 1730–40-е годы были также известны прочтения Перголези, Леи и Галуппи.

⁷⁷ «Андриан в Сирии», ария Сабины (III-1). В текст, который приводит Гримм, закрадывается ошибка: вместо слова «partir» героиня произносит «Ah! se nel mio martir», то есть «Ах, если по моим страданиям...».

⁷⁸ «Заира» — одна из самых известных трагедий Вольтера, впервые исполненная в 1732 году в стенах Французской комедии. Гримм ссылается на сцену разговора иерусалимского султана Оросмана с придворным Корасменом: мучительные сомнения, которые переживает султан (он не верит в искренность чувства невольницы Заиры) действительно роднят эту сцену с монологом Сабины из упомянутой выше оперы.

Infelice, suenturato
 Abbastanza il Ciel mi fà.⁷⁹

Несчастливым, жалким
 Сделали меня Небеса.

Только послушайте пение этих несчастных влюбленных:

Ah, che parlando, oh Dio
 Tu mi trafiggi il cor!⁸⁰

Ах, что говоришь; о Боже,
 Ты пронзаешь мое сердце!

Или:

Quando finisce, o Dei
 La vostra crudeltà!
 Se in così gran dolore
 D'affanno non si muore,
 Qual pena ucciderà?⁸¹

Когда иссякнет, о боги,
 Твоя жестокость!
 Если в столь страшном горе
 Я не погиб от тоски,
 Какая мука способна меня убить?

Наконец, желаете пример простого, наивного и нежного чувства?

Tu di saper procura,
 Dove il mio ben s'aggira,
 Se più di me si cura,
 Se parla più di me.⁸²

Ты знаешь наверняка,
 Где мой любимый блуждает,
 Если больше, чем я, заботишься,
 Если говоришь с ним больше, чем я.

Другой пример:

Ch'io mai vi possa
 Lasciar d'amare,
 Non lo credete,
 Pupille care:
 Nè men per gioco
 V'ingannerò.
 Voi foste e siete
 Le mie faville,
 E voi sarete,
 Care pupille,
 Il mio bel foco
 Fin ch' io vivrò.⁸³

Что я когда-либо смогу
 Отречься от любви,
 Не верьте,
 Очи милые:
 Даже ради шутки
 Не изменю вам.
 Вы были и останетесь
 Моими искрами,
 И будете,
 Милые очи,
 Моим прекрасным пламенем,
 Пока жива я.

Еще один:

Tu sei la mia speranza
 Tu sei il mio piacer, *et cetera*⁸⁴.

Ты моя надежда,
 Ты мое наслаждение, *и т.д.*

Французские поэт и композитор были бы в равной степени изумлены, если бы первый сохранил при переводе всю простоту этих слов, не опошлив их, а второй передал эту простоту в своей музыке. Осмелюсь сказать, что французы в целом, быть

⁷⁹ «Артаксеркс», ария Артаксеркса (I-5).

⁸⁰ «Олимпиада», дуэт Мегаля и Аристеи (I-10).

⁸¹ «Артаксеркс», дуэт Арбака и Манданы (III-7).

⁸² «Олимпиада», ария Аристеи (I-6).

⁸³ Трагедия «Сирой, царь Персии», ария Эмиры (III-12). Этот текст не уступает в популярности другим работам Метастазии: в первой половине столетия к нему обращались не только Винчи, Порпора, Вивальди, но также Гендель и Хассе.

⁸⁴ Ария Розаны (I-12) из оперы Антонио Вивальди на либретто Джованни Палацци и Доменико Лалли «Истина в испытании» (1720, Венеция). Благодаря сатире Бенедетто Марчелло «Модный театр» (в которой Вивальди и его опера едко высмеиваются) произведение стало широко известно по всей Европе.

может, слишком далеко ушли от этой очаровательной и счастливой природной простоты. Самые прекрасные сцены Метастазियो не имели бы успеха в Париже из-за своей предельной простоты. Этот отход от правдоподобия и безыскусной красоты носит всеобщий характер. Стоит лишь увидеть, как разодеты пастухи в нашей Опере и субретки в Комедии. Брут в мантии, расшитой золотом, в огромном парике и с большим плюмажем на шляпе посреди столь же богато разряженного сената, произносит эти прекрасные стихи:

Ces peres des Romains, vengeurs
de l'équité,
Ont blanchi dans la pourpre et dans
la pauvreté.
Au-dessus des trésors, que sans peine
ils vous cèdent,
Leur gloire est de dompter les Rois
qui les possèdent.
Prenez cet or, Arons,
il est vil à nos yeux⁸⁵;
et cetera.

Сии подпоры Римлян, поборников
справедливости,
Поблекли в пурпуре и в нищете.
Презрев сокровища, что без труда
приобрели,
Иной желают славы — укротить
Королей,
что оными владеют,
Возьми же золото, Арон,
оно противно нашему взору,
и т. д.

Если такова беда людей, которые в своих подражаниях, как и в своих изысканиях, никак не могут достичь истины и вынести ее неприкрытого света, то почему бы не приблизиться к ней, по крайней мере, как можно ближе или скрывать ее как можно меньше.

Ариетта «Повелевай, любовь» и другие обеспечили огромный успех [«Пигмалиону»], между тем красота двух монологов неочевидна для большинства⁸⁶. Их находят недурно сделанными, обсуждают сдержанно, тогда как ариетту неизменно встречают с энтузиазмом. Тем не менее, ариетта (вне сомнения, самое успешное полотно в мире, в котором месье Желиотт демонстрирует все прелести и все богатство своего пленительного таланта) всего лишь произведение человека со вкусом, тогда как создателя монологов, должно быть, согревал тот божественный огонь, который мы называем гением. Я знаю, что обе сцены были созданы одним и тем же мастером, однако публике следовало бы различать то, что воистину прекрасно, от того, что всего лишь приятно.

Признаюсь, с каждым спектаклем я нахожу все новые объекты для восхищения в этих монологах. Какая стройность замысла, какая гармония в инструментальной партии, какая простота, какая ученость в basso continuo и с каким благородством он движется, какая выразительность пения, как оно трогательно и правдиво, и как это всё взаимодействует друг с другом, чтобы увлечь, привести меня в восторг. Пигмалион заставляет меня проливать слезы, подобно Оросману⁸⁷. С каким искусством он повторяет эти слова:

⁸⁵ Автор «Письма» цитирует здесь известный монолог римского политика Брута, обращенный к порсенскому послу Арону (I-2) из трагедии Вольтера «Брут» (1730).

⁸⁶ Гримм продолжает рассуждение о «Пигмалионе» Рамо и приводит в качестве примера ариетту Пигмалиона «Повелевай, любовь» из заключительной пятой сцены балета, противопоставляя ей два монолога героя из первой и третьей сцен.

⁸⁷ Султан Оросман — благородный герой трагедии «Заира» (см. сноску 78).

Fatal amour, cruel vainqueur,
Quels traits as-tu choisi pour me
percer le coeur!⁸⁸

Смертельная любовь, жестокий победитель,
Какие стрелы выбрала, чтобы
пронзить мне сердце!

Как он делает их все более трогательными с каждым повторением, прежде всего, при помощи баса. Как он передает на фоне фигураций флейт и скрипок:

Que d'appas! Que d'attraits!⁸⁹

О сколь прелестна! Сколь чарует!

Как он приводит меня в волнение, обращаясь к статуе:

Insensible témoin du trouble
qui m'accable⁹⁰

Бесчувственный свидетель
объявшего меня волненья

Когда он говорит мне:

Sa grace enchanteresse
M'arrache, malgré moi,
des pleurs et des soupirs.
Dieux! Quel égarement!
Quelle vaine tendresse!⁹¹

Ее чарующая грация,
Во мне рождает, против воли,
слезы и вздохи
Боги! Какое безумие!
Какая тщетная нежность!

Напрасно я пытался сдержать слезы, напрасно пытался остановить их. Это подвластно только тому, кто заставил их течь. Внезапно он завладевает моим вниманием с помощью гениальной находки — двух аккордов, предшествующих молитве Пигмалиона Венере⁹², которые приобретают неземное звучание за счет того, что чрезвычайно просты и представляют собой безыскусный переход из минора в мажор. Как удачно он находит мелодическое, гармоническое и инструментальное выражение для следующих слов:

Pourrois-tu condamner la source
de mes larmes!

Не в силах осушить источник
моих слез!

Словом, если бы Статуя не ожила, и если бы я не был захвачен в момент этого чуда смелой и удачной модуляцией из соль мажора (ре, соль) в ми мажор (си, ми), то со мной, как и с Возлюбленной [Пигмалиона], случилось бы то, о чем сказано в мелодии, разрывающей мою душу:

Si le Ciel ne vous eut fait vivre,
Il me condamnoit à mourir!
Il me condamnoit à mourir!⁹³

Коль Небеса тебя не оживят,
То к смерти ими буду я приговорен!
То к смерти ими буду я приговорен!

Видите ли, Мадам, восторг, который вызывают у меня эти сцены, мешает рассказать Вам о блестящей увертюре, о восхитительной сарабанде, которую танцует Статуя, о величественном хоре «Любовь торжествует», о причудливом характере наивной пантомимы⁹⁴, наконец, о каждой сцене, являющейся частью

⁸⁸ «Пигмалион», монолог Пигмалиона (первая сцена).

⁸⁹ Там же, монолог Пигмалиона (третья сцена).

⁹⁰ Там же, продолжение монолога Пигмалиона из первой сцены.

⁹¹ Там же, продолжение монолога Пигмалиона из третьей сцены.

⁹² Имеется в виду знаменитая молитва героя из третьей сцены.

⁹³ «Пигмалион», заключение третьей сцены.

⁹⁴ Сарабанда звучит в конце четвертой сцены «Пигмалиона», а хор и «наивная пантомима» (Pantomime niaise) относятся к заключительной, пятой сцене балета.

этого бессмертного произведения. Но мое изумление достигает предела, когда я думаю, что автор «Пигмалиона» — это автор четвертого акта «Зороастра», что автор «Зороастра» — автор «Платеи», и что автор «Платеи» написал дивертисмент Розы в акте Цветов⁹⁵.

Подобно Протею, неизменно новаторский, неизменно оригинальный, неизменно улавливающий сущность и величественность каждого персонажа; о нем можно сказать то же самое, что Философ, которого я уже цитировал, говорит о месье Вольтере, — что он никогда ни выше, ни ниже сюжета⁹⁶. Признаюсь, Мадам, что я считаю восхищение и уважение ко всему, что является подлинным талантом, независимо от жанра, своим величайшим благом после любви к добродетели. Небеса, одарившие этих людей своими дарами, выделили их из толпы простых смертных. Высокое положение в обществе, знатность, богатство, пустые знаки отличия, химерические почести — все это меркнет в моих глазах. Предпочсть человека с талантом тому, у кого его нет, само по себе справедливо и обосновано. Природа оставила на них божественный след, дабы привлечь к ним поклонение и похвалы человечества. Я воздвигаю в своем сердце Храм для этих избранных смертных, и позволяю всем, кому посчастливилось постичь прекрасное, присоединиться к моему служению. Я не боюсь, что кто-либо в своем рвении затмит меня. Беззаветная преданность нисколько не страшится соперников.

Я верю, Мадам, что увижу Вас среди тех немногих праведных душ, которые спешат почтить этот Храм. Кто может достойнее Вас ценить таланты и восхищаться ими! Вы найдете в этом Храме изображения умерших, алтари и благоволия для живых. Они польщены Вашими приношениями. Не удивляйтесь, обнаружив алтарь бога Танца [месье Дюпре]⁹⁷ рядом с алтарем бессмертного Мориса⁹⁸. Не удивляйтесь, обнаружив там же Завоевателя Силезии⁹⁹, а рядом алтарь, возведенный в честь

⁹⁵ Точнее, «Цветы. Персидское празднество» — третий акт «Галантных Индий» Рамо.

⁹⁶ Гримм в точности цитирует слова Д'Аламбера из «Предварительного рассуждения»: «Никто лучше его [Вольтера] не владел этим столь редким искусством представлять без всякого усилия идею посредством соответствующего ей выражения, украшать все, не впадая в шаблонность красок, наконец (что более всего характеризует великих писателей), никогда не быть ни выше, ни ниже своего сюжета» [1, 117].

⁹⁷ Здесь и далее Гримм, дабы не быть превратно истолкованным, приводит на полях отдельные имена и факты, — эти сноски вынесены в основной текст и помещены в квадратные скобки.

⁹⁸ Луи Дюпре (1697–1774) был известным французским танцором и балетмейстером в Королевской академии музыки. К сожалению, Гримм не уточняет личность некоего Мориса, — возможно потому, что это не псевдоним, как в других случаях. Скорее всего критик имел в виду Жан-Батиста Мориса Кино (1687–1745) — ведущего актера Французской комедии (исполнявшего заглавные роли в трагедиях Расина и Вольтера), а также композитора, написавшего ряд популярных дивертисментов и музыку к комедиям (например, к возрожденному на сцене «Мещанину во дворянстве» Мольера; 1716). Хотя Гримм и не мог видеть игру Кино-старшего на сцене, он, как завсегдатай Комедии, наверняка хорошо знал это имя.

⁹⁹ Речь идет о Фридрихе II Прусском (также известен как Фридрих Великий) — завоевателе Силезии и Богемии, развязавшем в 1740 году войну за Австрийское наследство. Выдающийся политик, известный своим увлечением европейской историей, науками и искусствами, он считался одним из самых просвещенных монархов своего времени.

бессмертного человека — песнопевца Генриха IV, историка Карла XII, достойного пребывать здесь¹⁰⁰; чуть далее находится другой алтарь, посвященный французскому Орфею¹⁰¹ возле алтаря божественного Перголези; отдайте должное как Возвышенному — *Venite exultemus* [мотет месье Мондонвиля, создавшего множество шедевров в этом жанре] — так и Трогательному — *Salve Regina* [небольшой мотет Перголези]. Здесь Вы задержитесь, чтобы восхититься изяществом и легкостью необыкновенного голоса [мадемуазель Фель], талант которого научил свою нацию петь по-французски, и который с той же дерзновенностью осмелился дать оригинальное истолкование итальянской музыке; с восхищением услышите Астроа и Салимбени [первая из Берлина, месье Салимбени из Дрездена; их талант сравним с их славой]¹⁰²; Вас пленят выразительность, возвышенность и беглость голоса, эти несомненные качества таланта великого певца французской нации [месье Желиотта]; далее Ваше внимание захватит мастерская праксителей нашего века [месье де Бушардона и месье Пигаля]¹⁰³ или поразят гордыня кисти Карла [месье Ванлоо] и смелость его подражателя [месье Пьерра]¹⁰⁴, реалистичность и выразительная сила живых пастелей [месье де Латура]¹⁰⁵; Вы будете дрожать, трепетать при виде божественной Меропы [мадемуазель Дюмениль]¹⁰⁶; будете захвачены игрой Оросмана [месье Лёкен], ратроганы искренностью почтенного Люзиньяна [месье Саразин]¹⁰⁷ или вспыльчивого Старика [из «Андрианки»]¹⁰⁸;

¹⁰⁰ «Бард Генриха IV» — Вольтер (1694–1778), создатель эпической поэмы о короле Франции Генрихе IV «Генриада» (1723) и «Истории шведского Карла XII» (1731). С 1750 по 1753 годы Вольтер пребывал в Берлине на службе Фридриха Великого.

¹⁰¹ «Французским Орфеем» Гримм неоднократно называет в своей брошюре Рамо.

¹⁰² Сопрано Джованна Астроа (современники чаще называли ее Аструа, 1725–1757) и певец-кастрат Феличе Салимбени (ок. 1712–1745) получили широкую известность в XVIII веке, прежде всего, как артисты немецкой оперной сцены. Астроа была примадонной Королевской оперы в Берлине, ведущей исполнительницей в операх Грауна. Ее коллега Салимбени выступал в театрах Вены и Дрездена и прославился как непревзойденный интерпретатор опер Хассе.

¹⁰³ Эдме де Бушардон (1698–1762) и Жан-Батист Пигаль (1714–1785) — известные скульпторы своего времени, члены французской Королевской академии живописи и скульптуры.

¹⁰⁴ Шарль-Андре Ван Лоо (1705–1765) — ведущий художник при дворе Людовика XV, один из главных представителей стиля рококо во французской живописи, среди прочего создавший ряд декораций для спектаклей Королевской академии музыки. Его преемником были не менее известный художник Жан-Батист Мари Пьерр (1714–1789).

¹⁰⁵ Морис Кантен де Латур (1704–1788) — крупнейший мастер пастельного портрета своего времени.

¹⁰⁶ Мари Дюмениль — сценический псевдоним Мари-Франсуазы Маршан (1711–1803), великой французской трагической актрисы XVIII столетия, прославившейся ролью Меропы в одноименной трагедии Вольтера.

¹⁰⁷ Анри-Луи Кайн (известный как Лёкен, 1729–1778) и Пьер Клод Саразин (1689–1763) — прославленные драматические актеры, которым Вольтер доверял исполнение главных ролей в своих трагедиях. Лёкен был первым исполнителем роли султана Оросмана, а Саразин — Люзиньяна из вольтеровской «Заирь».

¹⁰⁸ «Андрианка», или «Девушка с Андроса» — комедия Теренция, неоднократно исполнявшаяся в XVIII веке на французской сцене. Под «Стариком», очевидно, подразумевается знатный афинский горожанин Симон — отец главного героя комедии Памфила, страдающего от властного и вздорного характера своего родителя. Не исключено, что его роль в стенах Французской комедии исполнял Саразин.

далее Вы будете околдованы грацией и неповторимым талантом Заиры [мадемуазель Госсен]¹⁰⁹, затем очарованы мастерством и утонченностью игры оригинальной и прелестной пары [месье Грандваль и мадемуазель Грандваль]¹¹⁰; позже Ваше внимание привлекут две неподражаемые фигуры, Мом и Талия нашего века [месье Арман и мадемуазель Данжевиль]¹¹¹; Вы будете поражены мудростью, широтой и глубиной взглядов Философа и Законодателя наций [автора «О духе законов» и других сочинений, уготованных к бессмертию]¹¹², а затем отвлечетесь на трогательную игру неподражаемого скрипача [месье Пажен]¹¹³.

В центре Храма находится алтарь, посвященный необыкновенному человеку, которому подвластно все. Вы видите его там, держащего в одной руке бразды правления своими владениями, а в другой — флейту; диктующего Свод Законов своему Канцлеру [месье барон фон Кокцеи] и, одновременно, план Симфонии своему Композитору [месье Граун]¹¹⁴. И Небеса, дабы отплатить ему за тягости правления, даруют драгоценную привилегию, которой он достоин — одаривать своими благами таланты, коими он имеет удовольствие любоваться.

Конец

¹⁰⁹ Жанна Катрин Госсен (1711–1767) — прославленная актриса, выступавшая в трагедиях и комедиях Вольтера и других современных авторов — например, в заглавной роли в пьесе Луи де Каюзака (либреттиста Рамо) «Зенеида», которую приводит Гримм.

¹¹⁰ Шарль-Франсуа Рако де Гранваль (1710–1784) и его жена Мари-Женевьев Дюпре (1711–1783) были ведущими актерами Французской комедии.

¹¹¹ Арман — сценический псевдоним французского актера и драматурга Франсуа-Армана Юге (1699–1765), артиста Французской комедии, блиставшего в комических ролях (отсюда его сравнение с Момом — богом сатиры). Тогда как амплуа Талии (музы комедии) как нельзя лучше подходило мадемуазель Данжевиль (настоящее имя Мари-Анн Бото, 1714–1796) — одной из самых заметных комедийных актрис своей эпохи.

¹¹² «О духе законов» (1748) — политический манифест Шарля Луи де Секонда, барона де Монтескье (1689–1755).

¹¹³ Андре-Ноэль Пажен (1721–1785) — французский скрипач-виртуоз и композитор, ученик Тартини.

¹¹⁴ В центре своего «Храма» Гримм возводит алтарь прусскому императору Фридриху II (см. сноску 99), изображая его просвещенным монархом — покровителем музыкального искусства (известно, что император недурно играл на флейте и сочинял) и талантливым политиком (проведшим ряд блистательных военных, судебных и прочих реформ). Рядом с Фридрихом находится его ближайшее окружение — барон Самуэль фон Кокцеи (1679–1755), занимавший пост канцлера при прусском дворе, и придворный капельмейстер Карл Генрих Граун (1704–1759).

Использованная литература

1. *Д'Аламбер Ж. Л.* Предварительное рассуждение издателей // *Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера / под ред. В. М. Богуславского.* М.: Наука, 1994. С. 55–121.
2. *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь. Часть вторая / пер. с фр. Д. А. Горбова // *Ж.-Ж. Руссо. Избранные сочинения. Том 3.* М.: Гослитиздат, 1961. С. 242–570.
3. *Руссо Ж.-Ж.* Письмо о французской музыке / пер. с фр. Е. М. Лысенко // *Ж.-Ж. Руссо. Избранные сочинения. Том 1.* М.: Гослитиздат, 1961. С. 178–213.
4. *Руссо Ж.-Ж.* Рассуждение о науках и искусствах / пер. с фр. Н. И. Кареева // *Ж.-Ж. Руссо. Избранные сочинения. Том 1.* М.: Гослитиздат, 1961. С. 41–64.
5. *Alembert J. le R. d'.* Contresens, en musique // *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers, par une société de gens de lettres: mis en ordre & publié par M. Diderot, ... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert. Tome 4 «Conjontif–Discussion».* Paris: Briasson, 1754. P. 141.
6. *Alembert J. le R. d'.* Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de m. Rameau. Lyon: Bruyset, 1762. 236 p.
7. *André Y. M.* Essai sur le beau. Nouvelle édition, augmentée de six discours. Paris: Ganeau, 1770. 501 p.
8. *Cahusac L. de.* Chanteur, euse // *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers, par une société de gens de lettres: mis en ordre & publié par M. Diderot, ... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert. Tome 3 «Cha-Conjonctif».* Paris: Briasson, 1753. P. 145.
9. *Grimm M.* Letter on «Omphale», a lyric tragedy, reprised by the Royal Academy of Music, 14 January 1752 // *Jean-Jacques Rousseau. Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music / ed. by J. T. Scott.* Hanover and London: University Press of New England, 1998. P. 106–115.
10. *Grimm M.* Lettre de M. Grimm sur Omphale, tragédie lyrique, reprise par l'Académie royale de musique le 14 janvier 1752. Paris: [éditeur non identifié], 1752. 52 p.
11. *Masson P.-M.* La Lettre sur Omphale // *Revue de musicology.* T. 24. No. 73/74 (1945). P. 1–19. <https://doi.org/10.2307/926925>.
12. *Nouvelles Littéraires // Mercurey de France, dedie au Roi.* Mars, 1752. P. 118–144.
13. *Rameau J.-Ph.* Préface // *Les Indes galantes: Ballet, Reduit a quatre grands concerts: avec une nouvelle Entrée complete par Monsieur Rameau.* Paris: Boivin, Leclair, l'Auteur, [1735–1736].
14. *Remarques au sujet de la Lettre de M. Grimm sur Omphale.* Paris: [éditeur non identifié], 1752. 28 p.
15. *Rohland de Langbehn R.* Friedrich II von Preussens De la littérature allemande. Zum historischen Standort des Aufsatzes und zu seiner Übersetzung im Spanischen. Literarische und Kulturhistorische Aspekte // *Revista de filología alemana.* Vol. 13 (2005). P. 169–184. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_6393-1.
16. [*Rousseau J.-J.*] Lettre à M. Grimm, au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale. [Paris]: [éditeur non identifié], 1752. 29 p.

17. *Rousseau J.-J. Récitatif // Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers, par une société de gens de lettres: mis en ordre & publié par M. Diderot, ... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert. Tome 13 «Pom — Regg».* Paris: Briasson, 1751. P. 854.

Получено: 12 марта 2023 года

Принято к публикации: 26 мая 2023 года

Об авторе:

Анастасия Александровна Хлюпина — аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Alembert, Jean le Rond d'. 1994. "Predvaritel'noe rassuzhdenie izdateley [Preliminary Discourse of the Publishers]". In *Filosofiya v "Entsiklopedii" Didro i Dalamberta* [Philosophy in the "Encyclopedia" of Diderot and d'Alembert], edited by Veniamin M. Boguslavsky, 55–121. Moscow: Nauka. (In Russian).
2. Rousseau, Jean-Jacques. 1961. "Ispoved'. Chast' dva [Confessions. Second Part]," translated by Dmitry A. Gorbov. In Idem. *Izbrannye sochineniya* [Selected Writings], vol. 3, 242–570. Moscow: Goslitizdat. (In Russian).
3. Rousseau, Jean-Jacques. 1961. "Pis'mo o frantsuzskoy muzyke [Letter on French Music]," translated by Evgeniya M. Lysenko. In Idem. *Izbrannye sochineniya* [Selected Writings], vol. 1, 178–213. Moscow: Goslitizdat. (In Russian).
4. Rousseau, Jean-Jacques. 1961. "Rassuzhdenie ob iskusstvakh i naukakh [Discourse on the Arts and Sciences]," translated by Nikolai I. Kareev. In Idem. *Izbrannye sochineniya* [Selected Writings], vol. 1, 41–64. Moscow: Goslitizdat. (In Russian).
5. Alembert, Jean le Rond d'. 1754. "Contresens, en musique." In *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers, par une société de gens de lettres: mis en ordre & publié par M. Diderot, ... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert*, vol. 4: *Conjontif-Discussion*, 141. Paris: Briasson.
6. Alembert, Jean le Rond d'. 1762. *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de m. Rameau*. Lyon: Bruyset.
7. André, Yves Marie. 1770. *Essai sur le beau. Nouvelle édition, augmentée de six discours*. Paris: Ganeau.
8. Cahusac, Louis de. 1753. "Chanteur, euse". *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers, par une société de gens de lettres: mis en ordre & publié par M. Diderot, ... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert*, vol. 3: *Cha-Conjonctif*, 145. Paris: Briasson.
9. Grimm, Melchior. 1998. "Letter on 'Omphale', a Lyric Tragedy, Reprised by the Royal Academy of Music, 14 January 1752". In *Jean-Jacques Rousseau. Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music*, edited by John T. Scott, 106–15. Hanover and London: University Press of New England.

10. Grimm, Melchior. 1752. Lettre de M. Grimm sur Omphale, tragédie lyrique, reprise par l'Académie royale de musique le 14 janvier 1752. Paris.
11. Masson, Paul-Marie. 1945. "La Lettre sur Omphale". *Revue de musicology* 24: 1–19. <https://doi.org/10.2307/926925>.
12. "Nouvelles Litteraires." 1752. *Mercury de France, dedie au Roi* (mars): 118–44.
13. Rameau, Jean-Philippe. [1735–1736]. "Préface." In Idem. *Les Indes galantes: Ballet, reduit a quatre grands concerts: avec une nouvelle entrée complete par Monsieur Rameau*. Paris: Boivin, Leclair, l'Auteur.
14. Remarques au sujet de la Lettre de M. Grimm sur "Omphale". 1752. Paris: n.p.
15. Rohland de Langbehn, Regula. 2005. "Friedrich II von Preussens De la littérature allemande. Zum historischen Standort des Aufsatzes und zu seiner Übersetzung im Spanischen. Literarische und Kulturhistorische Aspekte." *Revista de filología Alemana* 13: 169–84. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_6393-1.
16. [Rousseau, Jean-Jacques]. 1752. Lettre à M. Grimm, au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale. [Paris]: n.p.
17. Rousseau, Jean-Jacques. 1751. "Récitatif." In *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers, par une société de gens de lettres: mis en ordre & publié par M. Diderot, ... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert*, vol. 13: *Pom-Regg*, 854. Paris: Briasson.

Received: March 12, 2023

Accepted: May 26, 2023

Author's information:

Anastasia A. Khlyupina — post-graduate student at the General Music History Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory



Научная статья

УДК 78.072.3

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.05>

Жак Гандшин и первые послевоенные собрания Международного музыковедческого общества. По материалам переписки ученого

Жанна Викторовна Князева

Российский институт истории искусств,
190000 Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5

jeanna.kniazeva@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2192-8815>

Аннотация. Статья посвящена эпизоду из истории Международного музыковедческого общества (IMS). Она продолжает исследование эпистолярного наследия российско-швейцарского музыковеда и органиста Жака Гандшина (1886, Москва — 1955, Базель). С 1936 года ученый входил в директорию IMS. В 1948 и 1949 годах в Базеле прошли первые после войны международные собрания музыковедов: конференция директории и IV конгресс IMS. Обстановка в международных музыковедческих кругах была напряженной. Попытка повлиять на нежелательный с его точки зрения ход событий привела Гандшина к конфликту и выходу из директории. Данная статья представляет ряд неизвестных ранее эпистолярных источников. Эти документы позволяют изучить события по впечатлениям их непосредственных участников, различить драматизм происходившего, скрытый от официальных отчетов. Они также показывают, какие возможности восстановления международной научной работы в сложный период истории находили наши коллеги-предшественники, и с какими трудностями они сталкивались.

Ключевые слова: Жак Гандшин, Ижини Англес, Отто Кинкельдей, Карл-Аллан Моберг, Международное музыковедческое общество, директория IMS, история музыковедения, эпистолярные документы

Для цитирования: Князева Ж. В. Жак Гандшин и первые послевоенные собрания Международного музыковедческого общества. По материалам переписки ученого // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 2 (июнь 2023). С. 366–385. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.05>.

Research Article

Jacques Handschin and the First Post-War Meetings of the International Musicological Society (Based on the Scholar's Correspondence)

Jeanna V. Kniazeva

Russian Institute for the History of Arts,

5, Isaakiyevskaya Sq., St. Petersburg 190000 Russia

jeanna.kniazeva@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2192-8815>

Abstract. This article says about an episode in the history of the International Musicological Society (IMS). It continues my study of the corpus of letters of the Russian-Swiss musicologist and organist Jacques Handschin (1886, Moscow — 1955, Basel). From 1936, he was a member of the IMS Directory. In 1948 and 1949, Basel hosted the first international meetings of musicologists after the war: the Directory Conference and the 4th Congress of the IMS. The atmosphere in international musicological circles was tense. An attempt to influence the undesirable course of events led Handschin to conflict and resignation from the Directory. This article presents some previously unknown epistolary sources. These documents allow to study the events from the immediate experience of their participants. They also show what opportunities our predecessor colleagues found to re-establish international scientific work in a difficult period of history, and what difficulties they faced.

Keywords: Jacques Handschin, Higinì Anglès, Otto Kinkeldey, Carl-Allan Moberg, International Musicological Society, IMS Directorate, history of musicology, epistolary documents

For citation: Kniazeva, Jeanna V. 2023. "Jacques Handschin and the first post-war meetings of the International Musicological Society. (Based on the scholar's correspondence)." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 2 (June): 366–385. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.05>.

В 2027 году Международное музыковедческое общество (International Musicological Society, IMS) отметит свое 100-летие. Сегодня это крупнейшая международная организация, объединяющая музыковедов всего мира¹. Предлагаемая статья знакомит с материалами лишь одного эпизода ее истории. Они касаются раннего послевоенного периода и позволяют взглянуть на то,

¹ Сайт IMS: <https://www.musicology.org/>. Работа над этой статьей подходила к концу, когда из Швейцарии пришла печальная весть о кончине Доротеи Бауманн (Dorothea Baumann; 1946–2022), нашей дорогой коллеги и друга, генерального секретаря IMS на протяжении более четверти века. Доротею знал, без преувеличения, весь музыковедческий мир. Российское музыковедение обязано ей неустанной поддержкой в IMS, дружескими контактами и заботой. (Кто из нас только не побывал в ее большом гостеприимном доме на берегу Цюрихского озера!) Целый ряд данных, информации и размышлений в предлагаемой статье почерпнуты из разговоров и переписки с Доротеей. Ее последние письма автору этих строк датированы июлем 2022 года. (Тогда и в голову не могло прийти, что они окажутся именно последними...) Пусть эта статья станет скромным вкладом, малой данью памяти и глубочайшей признательности дорогой Доротее Бауманн. (Ее страница *In memoriam* на сайте IMS см.: <https://www.musicology.org/in-memoriam-dorothea-baumann>; 22.03.2023).

как наши коллеги-предшественники взаимодействовали в столь непростое время, какие способы восстановления и сохранения международной научной работы находили. Статья также продолжает ряд публикаций [2–10; 32, 25–32] по изучению эпистолярного наследия выдающегося российско-швейцарского музыковеда и органиста Жака Гандшина (Jacques Handschin; 1886, Москва — 1955, Базель). На этот раз речь идет о заключительном этапе научно-организационной деятельности ученого, истоки которой восходили еще к временам его российской молодости.

Кратко напомним основные события истории Международного музыковедческого общества². Первым международным объединением музыковедов стало Международное музыкальное общество (Internationale Musikgesellschaft), основанное Оскаром Фляйшером в Берлине в 1898 году и распущенное с началом Первой мировой войны³. После окончания войны раздался голоса, призывавшие к возобновлению международного сотрудничества музыковедов. Одним из первых послевоенных международных конгрессов стала встреча в Базеле в 1924 году [13]. Здесь обсуждали в том числе и необходимость учреждения нового международного общества.

IMS было основано весной 1927 года в Вене, в рамках состоявшихся с 26 по 31 марта торжеств по случаю 100-летней годовщины со дня смерти Бетховена. В том же году осенью прошло учредительное собрание. Первым президентом IMS стал Петер Вагнер⁴, а почетным президентом — Гвидо Адлер (который был в центре всей предшествовавшей организационной работы⁵). Штаб-квартиру разместили в нейтральной Швейцарии (в Базеле) и условились, что руководить секретариатом будет также швейцарец. Среди президентов IMS в дальнейшем будут выдающиеся музыковеды XX века: Эдвард Дент⁶, Кнуд Йеппесен⁷, Курт фон Фишер⁸, Людвиг Финшер⁹ и др.¹⁰

² Истории IMS посвящены две работы. В 1977 году, к 50-летию общества вышло эссе Рудольфа Хойслера (тогдашнего генерального секретаря IMS): [22]. В 2017 году, к 90-летию IMS была опубликована коллективная монография: [32]. В настоящее время полный текст этой книги открыт членам IMS для чтения онлайн на сайте: <https://www.musicology.org/ims-history-members-edition>.

³ О ранней истории международных объединений музыковедов, предшествовавших созданию IMS, см.: [27].

⁴ Петер Вагнер (Peter Wagner; 1865–1931) — немецкий и швейцарский музыковед (ученик Г. Якобсталя; специалист в области григорианики), президент IMS в 1927–1931 годах.

⁵ Сегодня именно документы архива Гвидо Адлера (Guido Adler; 1855–1941) позволяют наиболее полно изучить этапы ранней истории IMS: [18].

⁶ Эдвард Дент (Dent; 1876–1957) — музыкальный организатор, музыковед и дирижер из Кембриджа (Великобритания), возглавил IMS в 1931 году после кончины Петера Вагнера и руководил работой в трудный период накануне и в годы Второй мировой войны. Об Эдварде Денте см.: [12; 17].

⁷ Кнуд Йеппесен (Еппесен; Knud Jeppesen; 1892–1974) — датский музыковед и композитор, в 1949–1952 годах президент IMS, с 1931 по 1954 год главный редактор журнала IMS *Acta Musicologica*, оказавший в этой роли большое влияние на развитие современного ему музыкознания. О Йеппесене см.: [23; 24; 11].

⁸ Курт фон Фишер (Kurth von Fischer; 1913–2003) — выдающийся швейцарский музыковед, один из крупнейших исследователей музыкального искусства эпохи Ars Nova. Президент IMS (1967–1972).

⁹ Людвиг Финшер (Ludwig Finscher; 1930–2020) являлся главным редактором и одним из авторов нового издания энциклопедии «Музыка в истории и современности» («Die Musik in Geschichte und Gegenwart», Verlag Bärenreiter & Metzler, 1994–2008). Финшер был президентом IMS с 1977 по 1982 год.

¹⁰ В настоящее время президентом IMS является Кейт Ван Ордэн (Kate Van Orden, Гарвард), а секретарем — Кристина Урчуэгуя (Cristina Urchueguía, Берн). Конгрессы общества проходят

Учредители постановили, что каждые три года будут проводиться конгрессы общества. Первые три конгресса состоялись в Льеже (1930), Кембридже (1933) и Барселоне (1936). Четвертый планировали провести осенью 1939 года в Копенгагене, однако, его пришлось отменить в связи с началом военных действий в Европе. Международный музыковедческий конгресс прошел в сентябре 1939 года в Нью-Йорке. Однако по ряду внутренних причин он не был включен в круг конгрессов IMS [9]. Разразившаяся мировая война прервала череду встреч музыковедов.

События, о которых пойдет речь в предлагаемой статье, касаются первых послевоенных собраний IMS. Эти собрания нашли свое отражение в упомянутой выше работе Хойслера [22]. Однако его эссе основано на официальной документации (отчеты, протоколы заседаний директории), и потому воссозданная им хроника событий выглядит ровной и официально благополучной. В основу данной статьи положены эпистолярные источники — личная переписка Жака Гандшина (члена директории IMS в 1936–1949 годах) с кругом коллег, причастных к деятельности общества: Отто Кинкельдеем¹¹, Ижини Англесом¹², Кнудом Йеппесеном¹³, Карлом-Алланом Мoberгом¹⁴. Эпистолярные материалы открывают исследованию «иную оптику»: ведь письма — созданные в ходе событий и, как правило, не предназначенные для прочтения третьими

каждые пять лет; последний состоялся в августе 2022 года в Афинах. С российской стороны огромные заслуги в деле введения отечественного музыковедения в IMS принадлежат Людмиле Григорьевне Ковнацкой (1941–2023). В 2002 года при поддержке тогдашнего руководства IMS — президента Тильмана Зеебаса (Tilman Seebass) и генерального секретаря Доротеи Бауманн — Л. Г. Ковнацкая обеспечила масштабное представительство российской науки на конгрессе в Бельгии. Ее инициативой и беспрестанными трудами в структуре IMS были основаны «Региональная ассоциация восточнославянских стран» (<https://www.musicology.org/networks/ra/escra>), а также международные исследовательские группы (study groups [SG]) «Шостакович и его эпоха» (<https://www.musicology.org/networks/sg/shostakovich>; руководители О. Г. Дигонская и П. Фэйрклаф) и «Стравинский: между Востоком и Западом» (<https://www.musicology.org/networks/sg/stravinsky>; руководители Н. А. Брагинская и В. Дюфур). Еще одна SG (2018) стала результатом сотрудничества IMS и Российского института истории искусств (Санкт-Петербург), — это группа по истории IMS (<https://www.musicology.org/networks/sg/history-of-the-ims>). В настоящее время она работает под руководством Динко Фабриса (Dinko Fabris; университет Базиликата) и автора этих строк; материалы заседаний публикуются на страницах «Временника Зубовского института» (<https://artcenter.ru/vremennik-zubovskogo-institut/>) в рубрике «Международное музыковедческое общество. Страницы истории».

¹¹ Отто Кинкельдей (Otto Kinkeldey; 1878–1966) — американский музыковед, один из основоположников американской музыковедческой школы, до 1949 года представитель США в IMS, член директории. О переписке Кинкельдея и Гандшина см.: [2].

¹² Ижини Англес (Higini Anglès; 1888–1969) — испанский (каталонский) музыковед и священник, в 1933–1958 годах вице-президент IMS; см. о нем: [10]. Переписка Англеса с Гандшиным хранится в двух собраниях: архиве Гандшина в Германии (Handshin Nachlass im Institut für Musikforschung der Universität Würzburg; B1/21; далее: HN) и архиве Англеса в Испании (Каталонии) (Biblioteca de Catalunya. Barcelona. Anglès, correspondència; далее: BC).

¹³ О Кнуде Йеппесене см. выше, сн. 7.

¹⁴ Карл-Аллан Мoberг (Moberg; 1896–1978) шведский музыковед, профессор Упсальского университета, в 1933–1952 годах член директории IMS. В молодости Мoberг учился у Жака Гандшина в Базеле и (судя по материалам переписки, хранящейся в архиве Гандшина в Вюрцбурге и архиве Мoberга в Упсале) был, пожалуй, самым любимым учеником, вызывавшим наибольшую степень доверия ученого в кругу всех его корреспондентов. О Мoberге и его отношениях с Гандшиным см.: [5, 68, 72–74].

лицами — позволяют реконструировать недоступные официальным источникам повороты сюжетов, различить турбулентность происходившего и изучить его «вибрации» в личных размышлениях, переживаниях участников, — в данном случае крупных ученых-историков музыки, во многом определивших развитие нашей науки в XX веке.

ЖАК ГАНДШИН И СЕКРЕТАРИАТ IMS

Летом 1949 года в Базеле прошел Четвертый конгресс IMS, первый после окончания войны [25; 28, 333–336]. За год до него, в мае 1948 года, состоялась конференция директории — первая интернациональная встреча музыковедов в послевоенное время; она подготовила конгресс и событийно, и эмоционально.

В этот период международное музыковедение восстанавливало себя — подобно живому организму, оно заживляло раны, затягивало зиявшие пробелы. В письмах ученых 1945–1946 годов мы видим обмен информацией о коллегах: кто выжил, а кого уже нет, кто где (и в какой ситуации) находится. Первая послевоенная встреча IMS многими ожидалась радостно: была очевидна необходимость восстановления всеобщего сотрудничества. Вице-президент IMS Англес писал Гандшину в связи с планируемой конференцией директории:

Йеппесен и я говорили в прошлом году об этом в Барселоне, и оба придерживались мнения, что такая конференция была бы выгодна для музыковедения в Европе. Из Америки можно пригласить представителя, и тогда участвовал бы почти весь мир. Если мы ничего не будем делать, то музыковедение в Европе медленно, но верно погибнет. Хотел бы спросить Вас, как мы сможем все снова начать без этой конференции? Музыковедение может процветать как в Европе, так и в Америке. Места и материала хватит на всех. Это правда, что мы, европейцы обеднели, но все же не будем терять оптимизма¹⁵.

Ясно, что IMS предстоит большая работа. Ведь европейская наука разрушена войной. В Америке же еще с середины 1930-х годов поднимается мощная новая школа, поддержанная (а в немалой степени и инициированная) учеными-эмигрантами из Европы. Европейскому музыкознанию важно выстроить взаимодействие с этой школой (и при этом не оказаться ею поглощенной).

Изучение эпистолярия открывает, однако, внутренние деликатные проблемы в самом IMS. Они касаются его секретариата (который, напомним, был расположен в Базеле). О том, что к его работе есть вопросы, было известно еще до войны. Президент IMS Эдвард Дент писал об этом Паулю Захеру осенью 1936 года (то есть более чем за десять лет до описываемых событий):

¹⁵ «Jeppesen und ich haben voriges Jahr in Barcelona über diesen Punkt gesprochen und wir waren beide der Ansicht, dass eine solche Tagung vorteilhaft sein würde für die Musik Wissenschaft [sic] in Europa. Von Amerika könnte ja ein Vertreter eingeladen werden, dann wäre fast die ganze Welt daran beteiligt. Wenn wir gar nichts tun, dann geht die Musikwissenschaft in Europa langsam, aber sicher zu Grunde. Ich möchte Sie fragen, wie wir dann wieder anfangen könnten ohne diese Tagung? Die Musikwissenschaft kann sowohl in Europa als auch in Amerika weiterblühen. Es gibt Platz und Stoff genug für alle. Es ist wahr, dass wir, Europäer, arm geworden sind, aber trotzdem wollen wir den Optimismus nicht verlieren» (Anglès — Handschin. 13.02.1948 [HN]).

Глубокоуважаемый и дорогой господин Захер,
я очень недоволен ситуацией в IMS и хотел бы услышать Ваше мнение и Ваш добрый совет <...>.

Мериан (тогдашний секретарь IMS. — Ж. К.) никогда не приезжает на конгрессы, и я вообще не знаю, как он относится к делу; иногда кажется, что он полностью утратил к этому интерес, но потом он пишет, что с удовольствием будет и дальше работать секретарем. Полагаю, что местные реалии играют при этом известную роль, но я не базелец и мало знаю об этом. В любом случае я бы хотел рассмотреть всю ситуацию с интернациональной точки зрения.

Согласно нашему уставу центром должен быть Базель, я с этим вполне согласен, пока они там питают интерес к делу <...>¹⁶.

В 1948 году в секретариат IMS входили: генеральный секретарь Вильгельм Мериан¹⁷, казначей Пауль Захер¹⁸ и Жак Гандшин, базельский ординариус (то есть руководитель университетского семинара), ставший на этом посту преемником знаменитого Карла Нефа. Судя по эпистолярным источникам, с работой секретариата были также связаны базельские музыковеды Эрнст Мор¹⁹ (активно проявивший себя именно в годы подготовки Базельского конгресса 1949 года) и молодой Вальтер Неф (Nef, 1910–2006), племянник Карла Нефа, писавший в те годы под руководством Гандшина докторскую диссертацию.

Однако генеральный секретарь Мериан (не слишком активный и прежде, как мы видели из цитированного выше письма Дента) теперь уже тяжело болен, и делает все меньше. Это не способствует интенсивности работы руководимого им секретариата.

Другая особенность ситуации состоит в том, что базельские музыковеды все «дружно» настроены против Гандшина. Между каждым из них и Гандшиным — поле конфликтного напряжения различной степени интенсивности. Ученого держат в стороне от дел: его ни о чем не информируют, не спрашивают, никуда

¹⁶ «Verehrtester und lieber Herr Sacher, ich bin mit der Situation der I[n]ternational] G[esellschaft] für Musikwissenschaft sehr unzufrieden, und möchte gern Ihre Meinung und Ihren guten Rat hören <...>.

Merian kommt nie zu Kongressen, und ich weiss gar nicht wie er zu der Sache steht; einmal scheint er alles Interesse dafür verloren zu haben, dann schreibt er, dass er gern als Sekretär weiter fungieren will. Ich kann mir wohl denken, dass lokale Dinge eine gewisse Rolle spielen, aber ich bin nicht Baseler, und ich weiss nur wenig darüber. Immerhin möchte ich die ganze Sache von einem internationalen Standpunkt betrachten.

Nach unseren Statuten muss die Zentralstelle Basel sein, und damit bin ich gern einverstanden, solange man dort Interesse für die Sache hat» (Dent — Sacher. 17.11.1936. Paul Sacher Stiftung, Базель [PSS]).

¹⁷ Вильгельм Мериан (Merian; 1889–1952), базельский музыковед и классический филолог, ученик Германа Кречмара и Йоханнеса Вольфа (Берлин), Карла Нефа (Базель). Доцент (1930), затем профессор (1935) Базельского университета, специалист по ранней клавишной музыке и музыкальной истории Базеля. Секретарь IMS с 1927 года. О Вильгельме Мериане см.: [31].

¹⁸ Пауль Захер (Sacher; 1906–1999), швейцарский дирижер, музыковед, меценат, один из богатейших людей Швейцарии своего времени. О Захере см.: [6, 165–167].

¹⁹ Эрнст Мор (Mohr, 1902–1985), ученик Карла Нефа, преподавал в Базельской консерватории и Базельском университете. Позже, на протяжении двадцати лет (1952–1972), Мор будет генеральным секретарем IMS. По сообщению Тильмана Зеебаса (президента IMS с 2007 по 2012 год), знакомого с сегодняшними представителями семьи Мор, архив ученого не сохранился. (Эту информацию передала мне Доротея Бауманн в письме от 17.06. 2022 года). Об Эрнсте Море см. публикации: [14; 19].

не приглашают²⁰. О принятых секретариатом решениях он узнает «по факту» (а нередко и постфактум). Однако Гандшин — действующий ординариус и как ученый, без сомнения, самая крупная фигура в Базеле (и далеко не только в нем). Его трудно игнорировать.

Описанное напряжение уже имело к 1948 году свою историю. Оно впервые проявилось, самое позднее, в 1935 году при решении вопроса о наследовании Карлу Нефу. Архивные дела сегодня открыты исследованию, эти документы сохранили подробности дискуссии в университетской избирательной комиссии, на заседаниях 23 и 31 мая 1935 года. Тогда на пост преемника Нефа были выдвинуты две кандидатуры: Жак Гандшин и Вильгельм Мериан.

Для решения вопроса комиссия запросила мнения авторитетных международных экспертов: Андре Пирро (Париж), Эдварда Дента (Кембридж) и Йоханнеса Вольфа (Берлин). Отзывы Пирро и Вольфа прозвучали однозначно в поддержку Гандшина. Вольф даже выразил удивление самой постановкой вопроса:

В поисках преемника моего умершего друга и коллеги Карла Нефа не стоит отправляться в дальние края, поскольку в лице Жака Гандшина Вы имеете представителя музыкознания, лучше которого и пожелать нельзя. Он по полному праву считается одним из лучших исследователей в нашей области. <...> Для любого университета стало бы честью включить в свой состав человека его значимости и всестороннего образования²¹.

Дент (при вероятно уже тогда наметившейся сложности их с Гандшиным отношений [32, 25–32]) высказался неопределенно: он отозвался о Гандшине-ученом с уважением («...полагаю, что доктор Гандшин, как чистый музыковед, стоит несколько выше, чем доктор Мериан <...>»), но назвал его при этом «Stubengelehrter», — «кабинетный исследователь», что для преподавателя университета не слишком лестная характеристика²². А вот базельцы, в лице еще одного музыковеда, Эдгара Рефардта (Refardt; 1877–1968), выступили определенно против назначения Гандшина и сослались при этом на якобы известное им мнение самого Карла Нефа:

По мнению Нефа, профессор Гандшин не вполне подходит для руководства семинаром, поскольку его больше интересуют собственные исследования, а не

²⁰ См. об этом, например, письмо Гандшина Англесу от 10.02.1946 (HN).

²¹ «Bei der Suche nach dem Nachfolger meines verstorbenen Freundes und Kollegen Karl Neff[s] erübrigt es sich in die Ferne zu schweifen, denn Sie haben in Jacques Handschin einen Vertreter der Musikwissenschaft, wie sie ihn sich nicht besser wünschen können. Er gilt mit vollem Recht als einer der allerbesten Forscher auf unserem Gebiete. <...> Eine jede Universität muss es sich zur Ehre anrechnen, einen Mann von seiner Bedeutung und seiner umfassenden Bildung zu den Ihren zu zählen» (Staatsarchiv Basel-Stadt. Sammlung Universität Basel. Akte Nef: Gutachten für Jacques Handschin: Johannes Wolf. Rom, 30.04.1935 [рукописный оригинал]; Staatsarchiv Basel-Stadt. Sammlung Universität Basel. Akte Handschin: Ernennung zum ordentlichen Professor (1935). An die Expertenkommission der Kuratel, 31.05.1935. S. 2–3 [машинописная расшифровка]).

²² «...ich glaube, dass Dr. Handschin als reiner Musikwissenschaftler, etwas höher als Dr. Merian steht<...>» (Staatsarchiv Basel-Stadt. Sammlung Universität Basel. Akte Nef: Gutachten für Jacques Handschin: Edward Dent. Cambridge, 18.04.1935 [машинописный оригинал]; Staatsarchiv Basel-Stadt. Sammlung Universität Basel. Akte Handschin: Ernennung zum ordentlichen Professor (1935). An die Expertenkommission der Kuratel, 31.05.1935. S. 1–2).

обучающиеся у него студенты. Со своей стороны профессор Мериан очень хорошо зарекомендовал себя, именно работая в семинаре²³.

Понимая, однако, что международному авторитету Гандшина трудно что-либо противопоставить и что получить ординариат для Мериана в сложившейся ситуации невозможно, Рефардт предложил разделить обязанности между двумя кандидатами, а от единого ординариата и вовсе отказаться.

Вынесенное экспертной комиссией заключение гласило:

Жак Гандшин сочетает в себе качества артиста-исполнителя (он органист и до 1920 года был профессором Петербургской консерватории) и исследователя, и при этом исследователя с поразительной широтой взглядов. <...> Его публикации, вышедшие в самых разных журналах, сборниках и отчетах конгрессов, производят впечатление актуального, искрометного, иногда почти льющегося через край знания, казалось бы, самых отдаленных материй великих движущих сил истории, культуры и философии <...>.

В[альтер] Мериан — солидный исследователь и знаток музыки, принадлежащий школе Нефа <...>. Как исследователь он, однако, ограничился в целом более узким кругом базельской и швейцарской музыки. По интеллектуальному диапазону он вряд ли может соперничать с Гандшиным²⁴.

В результате Гандшин получил ординариат, — но остался в Базеле чужим. Местные не смогли ни забыть, ни простить ему этой победы.

Разлад между Гандшиным и базельскими музыковедами поддерживался отчасти человеческим фактором: Гандшин всегда был сложен в контакте, с ним было трудно взаимодействовать, договориться. Для него характерно, даже органично переживание собственной инакости, чуждости, «чужестранности». Это соответствовало его самоощущению, сформированному еще в далекие годы юности швейцарца в России — и затем многократно укрепившемуся на Западе, где Гандшин чувствовал себя, скорее, русским в Швейцарии. Сегодня изучена история формирования личности этого ученого, ясен ее генезис [29]. Этот генезис породил характер, нелегкий для сотрудничества. Гандшин нервозен, мнителен, порой выглядит капризным. С годами он стал конфликтен. Коллеги об этом знали, каждый воспринимал особенности характера Гандшина по-своему и соответственно реагировал.

²³ «Das Urteil Nefs war, dass Prof. Handschin für die Leitung des Seminars nicht der geeignete Mann wäre, indem sein Hauptinteresse viel mehr seinen eigenen Studium als den bei ihm lernenden Studenten zugewandt sei. Andernteils habe sich Prof. Merian gerade in der Sphäre des Seminars sehr bewährt» (Staatsarchiv Basel-Stadt. Sammlung Universität Basel. Akte Nef: 2. Sitzung der Expertenkommission für die Nachfolge von Prof. Karl Nef Freitag, den 31.05.1935).

²⁴ «Jacques Handschin vereinigt in sich die Vorzüge des ausübenden Künstlers (er ist Organist und war bis 1920 Professor am Konservatorium in Petersburg) mit denen des Forschers, und zwar eines Forschers von erstaunlicher Weite des Blickes. <...> Seine Publikationen, erschienen in verschiedensten Zeitschriften, Festschriften, Kongressberichten, erwecken den Eindruck eines sich drängenden, sprudelnden, zuweilen fast überbordenden Gewissens von den scheinbar entlegensten Stoffen zu den großen treibenden Kräften in Geschichte, Kultur und Philosophie <...>»

W. Merian ist ein gediegene Forscher und Musikkenner aus der Schule Nefs <...> Als Forscher beschränkte er sich doch im ganzen auf den engeren Kreis baslerischen und schweizerischen Musik. An geistiger Reichweite kann er sich mit Handschin kaum messen. <...>» (Staatsarchiv Basel-Stadt. Sammlung Universität Basel. Akte Handschin: Ernennung zum ordentlichen Professor (1935). An die Expertenkommission der Kuratel, 31.05.1935. S. 3–4).

Однако важнее качества, характеризующие Гандшина-ученого, а именно: он принципиально ориентирован на *интернациональную* науку, как фокусом взгляда, так и масштабом личности исследователя. Ведь он сам — фигура, сложно синтезирующая несколько культур (русскую, немецко-швейцарскую и французскую) [29, 239–244]. Для Базеля же Гандшин в принципе «другой». Он — ученик великих: Макса Регера, Карла Штраубе, Шарля-Мари Видора, а в Базель приехал из далекого Петербурга, то есть из огромной, непонятной, чужой России, и стал здесь тем, кого причисляли к самым влиятельным фигурам мирового музыкознания. Однако подобный масштаб, как и дыхание дальних ветров, были чужды музыковедческому Базелю середины 1930-х годов. Ведь после кончины выдающегося Карла Нефа здешнее исследование сосредоточилось на локальном — и научно, и организационно. Это, кстати, вызывало недовольство у президента IMS Дента еще в 1937 году:

...Самое неприятное это тот факт, что местная секция (базельская. — Ж. К.) вообще не желает иметь ничего общего с международной работой. Секретарь, миссис Харт, очень энергична в делах локальных, но об интернациональных она принципиально не желает заботиться²⁵.

Однако дело не только в интернациональности. Гандшин как мыслитель сложно и очень необычно для своего времени видит мир в его истории и современности: его интересуют многомерные диалоги эпох, он размышляет об относительности локальных убеждений, воздерживается от преждевременного синтеза того, что считает не до конца познанным²⁶. В сочетании с предельно высокими требованиями к научному исследованию (прежде всего, собственному и к работам своих учеников) — позицией, которую Хайди Циммерманн назвала научной элитарностью Гандшина [33, 140], — подобная сложность мысли ученого порождала характерный для него научный идеализм²⁷. Этот идеализм (хотя и казавшийся кое-кому пустым) принес академическому музыкознанию великолепные плоды. А. М. Буссе Бергер убедительно пишет об этом в монографии, посвящая нетипичному для своего времени научному мышлению Гандшина целую главу [15, 31–39].

Однако в текущей организационной работе то же свойство мысли и личности Гандшина создавало немалые сложности. Захер писал Англесу в феврале 1948 г.:

Профессор Гандшин, к сожалению, не очень подходит для организационной работы. В любом случае сотрудничать с ним почти невозможно. Он везде видит сложности и тем самым создает ненужные трудности для себя и других²⁸.

²⁵ «...Das unangenehmste ist die Tatsache, dass die lokale Sektion überhaupt nichts mit der internationalen Arbeit zu tun haben will. Die Sekretärin, Mrs Hart, ist für alle lokale Zwecke ausserordentlich energisch, sie will sich aber um das Internationale prinzipiell nicht kümmern» (Dent — Sacher. 20.03.1937. Архив Scola cantorum Basiliensis [далее: SCB]. Korrespondenz: Edward Dent).

²⁶ О типологии научного мышления Гандшина см.: [30].

²⁷ Швейцарский музыковед, редактор книги о Гандшине в России Мартин Кирнбауэр в ходе дискуссии на международной конференции, посвященной 130-летию рождения Гандшина (РИИИ, 2016) охарактеризовал этот свойственный ученому идеализм словами «наука прежде всего, наука превыше всего». В политических (и военно-политических) условиях эпохи, когда творил Гандшин, такая позиция была отнюдь не банальна.

²⁸ «...Herr Prof. Handschin ist für organisatorische Aufgaben leider nicht sehr geeignet. Auf alle Fälle ist die Zusammenarbeit mit ihm nahezu unmöglich. Er sieht überall Komplikationen und bereitet damit sich und andern unnötige Schwierigkeiten» (Sacher — Anglès. 27.02.1948. [SCB]).

Много позже Захер в своих воспоминаниях (изданных в 1999 году) вернется к этой мысли, сделав, однако, в эти поздние годы уже совсем иной вывод:

Повседневное общение с Гандшиным было действительно непростым. Его интеллектуальная скрупулезность затрудняла решение практических вопросов. По своей природе он был раним и недоверчив. Однако тот, кто справлялся с этим, открывал для себя дух, в высшей степени независимый, встречал мыслителя и исследователя Божьей милостью [16, 22].

Но в 1948 году Захеру до этого вывода еще предстоял долгий путь.

Другим вопросом, усложнявшим ситуацию в руководстве IMS в послевоенный период, был давний конфликт Гандшина с президентом Дентом и его сторонниками, их дискуссия о профессионализме и дилетантах в науке. (Напомню: Гандшин считал позицию Дента в науке дилетантской, а Дент считал Гандшина сухим формалистом. В переписке между собой²⁹ оба старались быть корректными, но совсем иначе отзывались друг о друге в иных корреспонденциях.) Из-за этого конфликта Гандшин не поехал на конгресс 1939 года в Америку: «Там будут только друзья Дента», — писал он Англесу³⁰. За годы войны ничего не изменилось.

Гандшин осознавал отношение к себе со стороны руководства IMS и базельского секретариата. В 1946 году он писал Англесу:

Я вижу по всему, что люди, которые внутренне имеют очень мало общего с целями общества, люди, которые остались в стороне от Барселонского конгресса (1936 года. — Ж. К.) или не были в то время членами директории, имеют в IMS больше прав, чем я. И это меня не удивляет, потому что, утвердив Дента на посту в Барселоне, [тем самым] утвердили режим, клику. Йепесен, у которого хорошее научное имя, полезен для клики, поскольку служит ей. Вывод, к сожалению, таков: мне в ней делать нечего. И поскольку Вы тоже в ней, я думаю, что должен сказать Вам это³¹.

Гандшин размышляет о выходе из директории и в 1946 или 1947 году подает соответствующее прошение. Оно остается без ответа. Гандшин его забирает³².

И тут происходит неожиданное: 27 декабря 1947 года Мериан предлагает Гандшину самому возглавить секретариат:

Глубокоуважаемый господин профессор,
По медицинским показаниям я, к сожалению, вынужден сократить ряд своих задач, и врач полагает, что мое здоровье уже не позволит мне провести предстоящую реорганизацию IGMW [IMS. — Ж. К.]. Поэтому я должен объявить

²⁹ Отдельные документы (восемь писем 1933–1946 годов) из переписки Гандшина и Дента сохранились в архиве последнего в Кембридже (King's College Library. Cambridge: Dent 2/8/1; 4/179).

³⁰ Handschin — Anglès, 30.05.1938 [HN, BC].

³¹ «...Ich sehe aus allem, dass Leute, die innerlich mit den Zielen der Gesellschaft sehr wenig zu tun haben, Leute, die dem Kongress in Barcelona ferngeblieben sind oder damals noch nicht zum Vorstand gehörten, in der „Internationale“ mehr Rechte haben, als ich. Und dies wundert mich nicht; denn indem in Barcelona Dent im Amt bestätigt wurde, wurde ein Regime, wurde eine Clique bestätigt. Jeppesen, der einen guten wissenschaftlichen Namen mitbringt, ist der Clique nützlich, weil er ihr dient. Der Schluss ist leider: dass ich da nichts zu suchen habe. Und da Sie auch darin sind, glaube ich, es Ihnen sagen zu müssen» (Handschin — Anglès, 10.02.1946 [HN]).

³² Handschin — Moberg. August (?) 1947. Stadtarchiv Uppsala. Collection Moberg.

президенту о своей отставке с нового года с поста первого секретаря Международного музыковедческого общества, однако, я не хотел бы делать это, не предложив преемника, и настоящим хочу спросить Вас, не сочли бы Вы возможным, представить себя в качестве такового³³.

Мериану не по силам справиться с задачами, стоящими перед IMS после военных потрясений. Однако и Гандшин — в сложившейся к этому моменту ситуации — не готов взять на себя ответственность за работу секретариата, от которой он прежде был фактически отстранен. Гандшин пишет Мoberгу в феврале 1948 года:

...поскольку Мериан должен по состоянию здоровья уйти с поста секретаря, у него не осталось иного выбора, кроме как попросить меня. По этому случаю я ознакомился с некоторыми материалами к предстоящей встрече (имеется в виду майская конференция директории. — Ж. К.). <...> В любом случае, из переписки я увидел, что по вопросу о встрече и приглашении других коллег от имени директории были приняты решения, о которых я ничего не знал. Я из-за этого не уйду в отставку, но, конечно, не смогу в таких обстоятельствах принять секретариат у Мериана³⁴.

Гандшин отказывается.

КОНФЕРЕНЦИЯ 1948 ГОДА. КОНГРЕСС 1949 ГОДА

Предстоящая в мае конференция директории и, прежде всего, степень легитимности ее решений беспокоят Гандшина. В том же февральском письме 1948 года Мoberгу он продолжает:

У меня вообще есть сомнения по поводу конференции; идут разговоры о пересмотре устава и т. д., но я сомневаюсь, что такая конференция имеет на это право. Также было бы лучше, если бы консультации с иными коллегами, помимо избранных в Барс[елоне], были проведены уже после того, как остальные встретятся здесь, а не собирались бы случайные ответы со всех краев³⁵.

³³ «Sehr geehrter Herr Professor,

Ich sehe mich auf Grund einer ärztlichen Verordnung leider genötigt, verschiedene meiner Aufgaben abzubauen, und der Arzt ist der Ansicht, dass der Neuorganisation der IGMW, die bevorsteht, meine Gesundheit nicht mehr gewachsen ist. Ich muss daher dem Präsidenten für das neue Jahr mein Rücktritt als I. Sekretär der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft erklären, möchte das aber nicht tun, ohne ihm einen Nachfolger vorzuschlagen, und frage Sie hiermit an, ob Sie geneigt wären, sich als solcher zur Verfügung zu stellen. <...>» (Merian — Handschin. 27.12.1947. [SCB. Korrespondenz: Nachfolge Merian]).

³⁴ «...da Merian aus Gesund[heit]-Rücks[icht] als Sekretär zurücktr[eten] muss, blieb ihm nichts übrig, als mich zu fragen. Bei der Gelegenheit sah ich einen Teil der Korrespondenz für die bevorstehende Tagung, auch Deine Antwort; es tut mir leid, dass Du Merian geantwortet hast ohne Dich vorher mit mir zu besprechen, denn ich hätte Dir einiges zur Sache sagen können. Jedenfalls sah ich aus der Kor[r]espondenz], dass in Sachen der Tagung und Einladung der anderen Kollegen, Beschlüsse im Namen des Vorstandes gefasst wurden, von denen ich gar nichts wusste. Ich werde deswegen nicht demissionieren, aber selbstverst[ändlich] kann ich unter diesen Umst[änden] Merian das Sekretariat nicht abnehmen» (Handschin — Moberg. Februar 1948 [Stadtarchiv Uppsala. Collection Moberg]).

³⁵ «Ich habe überhaupt Bedenken wegen der Tagung; man spricht von Statutenrevision usw., aber ich zweifle, ob eine solche Tagung das Recht dazu hat. Auch die Beziehung von anderen Kollegen ausser den in Barc[elona] gewählten, hätte besser erst erfolgen müssen, nachdem die anderen hier versammelt waren,

Гандшину не по душе организационная спешка. Не поддаваясь ажиотажу скорейшего возобновления работы (будучи вообще недоверчив к мейнстримам, еще со времен российской юности), он стремится сохранить корректность уставной процедуры: по его убеждению, ее формальная правильность выступает гарантией справедливости и хранит от возможных манипуляций со стороны заинтересованных групп.

15–17 мая 1948 года в Базеле проходит конференция директории IMS, — первая после войны официальная международная встреча музыковедов. И конференция, и последовавший через год конгресс наполнены самыми разнообразными событиями: как организационными, так и просто человеческими, ведь это встречи с коллегами после долгого перерыва. (И встречи эти не обязательно дружественны: мы знаем о сложной обстановке в научных кругах того периода; см.: [28, 333–336]).

На конференции предстояло переизбрать состав директории, поскольку после длительного перерыва с момента последнего конгресса (Барселона, 1936) появились страны с вакантными местами: например, Франция (Андре Пирро умер осенью 1943 года), Германия (Теодора Кроера не стало в январе 1945, а Йоханнеса Вольфа в мае 1947 года), Италия (Фернандо Лиуцци умер осенью 1940 года). Вильгельм Мериан отказался (как мы уже знаем) от места секретаря, а Пауль Захер от места казначея. Вместе с тем, в директорию желали войти новые члены, молодежь, — и их здесь ждали, ведь IMS стремилось к развитию. Сказывался и произошедший еще до войны политический раскол в среде немецких музыковедов — в 1948 году они по-прежнему образовывали две «партии», каждая из которых желала быть представленной в главном международном сообществе музыковедов (и при этом терпеть не могла представителей другой).

В результате напор желающих войти в директорию оказался столь велик, что некоторые страны получили не по одному, как прежде, а по два представителя. Человеческий фактор сыграл при этом свою роль. Англес так описал ситуацию:

Жаль, что Гурлитт был единственным приглашенным немцем. Из-за присутствия Блюме г-н Дент и г-н Веллес неожиданно выбрали в качестве представителя Германии Блюме, а не Гурлитта. Чтобы Гурлитт не воспринял это слишком болезненно, на следующий день постарались принять и его. Тогда Массон поднял вопрос: если у Германии два представителя, то почему бы и Франции [не иметь двух]?³⁶.

Так ряд стран получили по два представителя в директории. (Например, Германия: Фридрих Блюме, Вилибальд Гурлитт; Франция: Поль-Мари Массон, Марк Пиншерль; Англия: Эгон Веллес, Джек Уэструп [Веструп]). Это привело почти к удвоению состава директории — к десяти прежним членам добавлялись

als dass man ganz zufällige Antworten aus allen Ländern sammelte» (Handschin — Moberg. Februar 1948 [Stadtarchiv Uppsala. Collection Moberg]).

³⁶ «Es war schade, dass Gurlitt der einzige eingeladene Deutsche war. Die Anwesenheit Blumes trägt die Schuld daran, dass Mr. Dent und Mr. Wellesz plötzlich Blume und nicht Gurlitt zum Vertreter Deutschlands erwählt haben. Damit Gurlitt die Sache nicht zu übel aufnahm, hat man am nächsten Tag versucht, ihn auch anzunehmen. Da trat nun Masson mit der Frage auf: wenn Deutschland zwei Vertreter hat, warum nicht auch Frankreich?» (Anglès — Handschin. 20.05.1948 [HN]).

девять новых, — что нарушало устав, согласно которому в составе директории должно быть не более пятнадцати человек.

Для Гандшина решения конференции резонировали со столь знакомым ему стилем работы базельского секретариата. Уже 18 мая 1948 года, то есть на следующий день после окончания конференции, он писал Англесу:

Дорогой коллега,
Я был опечален тем, что больше не повидал Вас. Я также опечален конференцией. Сначала принимается какое-либо решение, а потом, без предъявления новых причин, принимается противоположное, просто потому что за кулисами имели место какие-то влияния; это «парламентаризм»!³⁷

Гандшин подозревал действия против себя лично:

Мне также интересно, как получилось, что вчерашняя встреча началась рано утром, тогда как мне сказали прийти только к 10 [часам]? Спрашивается, место ли вообще таким, как я, в парламентах, не слишком ли они глупы для этого³⁸.

Что касается расширения директории, то Гандшин решительно против, считая это решение нелегитимным. Он протестует, не находит поддержки и пишет об этом (в своем стиле): «Я был постоянно в меньшинстве и горжусь этим»³⁹. Англес успокаивает коллегу:

Несмотря ни на что, я был очень рад конференции в Базеле. После стольких лет мы смогли снова встретиться и все обсудить... Вы не должны унывать из-за результата конференции. Я убежден, что на Базельском конгрессе в 1949 году мы добьемся гораздо большего⁴⁰.

Гандшин тоже ждет конгресса, однако не питает иллюзий:

На конгрессе, безусловно, будут интересные доклады. Но я смотрю на IMS с пессимизмом. Незаконно раздутая директория, вероятно, не захочет возвращаться в рамки легитимности, и мне останется только уйти в отставку⁴¹.

³⁷ «Lieber Kollege,

Es war mir betrüblich, Sie nicht mehr gesehen zu haben. Ich bin auch über die Tagung betrübt. Es wird erst etwas beschlossen, und dann, ohne dass neue Gründe vorliegen, das Gegenteil, nur weil hinter den Kulissen Beeinflussungen stattgefunden haben; das ist ‚Parlamentarismus!‘» (Handschin — Anglès. 18.05.1948 [HN]).

³⁸ «Ich frage mich auch, wie es kam, dass gestern früh eine Besprechung schon angefangen hatte, während man mir gesagt hatte, erst um 10 zu kommen? Die Frage ist, ob solche Leute wie ich in Parlamente überhaupt hineingehören, ob sie nicht viel zu dum(m) dazu sind, um hineinzugehören» (Handschin — Anglès. 18.05.1948 [HN]).

³⁹ «Ich war ständig der Minderheit, und ich bin stolz darauf» (Handschin — Moberg 16.09.1948).

⁴⁰ «Ueber die Tagung in Basel habe ich mich trotz allem sehr gefreut. Nach so vielen Jahren konnten wir uns wieder einmal treffen und besprechen. ... Ueber das Resultat der Tagung sollen Sie Sich nicht deprimiert lassen. Ich bin überzeugt, dass wir beim Baseler Kongress in 1949 viel mehr erreichen werden» (Anglès — Handschin. 20.05.1948 [HN]).

⁴¹ «Der Kongress wird sicher interessante Referate bringen. Aber in[bezug] auf die Gesellschaft bin ich pessimistisch. Der illegitim aufgeblähte Vorstand wird warsch[ein]lich nicht in den Rahmen der Legitimität zurück wollen, und da wird mir nur die Demission übrig bleiben» (Handschin — Moberg. [O. D.], 1949 [Uppsala Stadtarchiv. Collection Moberg]).

Проходит год, и конгресс 29 июня — 3 июля 1949 года действительно подтверждает принятое на конференции решение о расширении директории. Гандшин описывает произошедшее по свежим следам — в письме Кинкельдею от 9 июля 1949 года:

Мне особенно хочется связаться с Вами также и по поводу только что завершившегося конгресса. Ведь речь идет о продолжении моего рассказа (моего Planctus [плача]) от прошлого года (это письмо Гандшина не сохранилось. — Ж. К.). Итак, the wrong of 1948 has been perpetuated in 1949⁴². Господа коллеги, которые в 1948 году вошли в директорию столь своеобразным способом, а также те, кто был в ней раньше, подавляющим большинством предложили сами себя к переизбранию по принципу «j'y suis, j'y reste»⁴³. Я выступил против и в то же время заявил, что не позволю избрать себя подобным образом, то есть автоматически уйду в отставку, если предложение будет принято. Предложение было принято 43 голосами против 17. Полагаю, что если бы я действовал очень дипломатично, то смог бы получить большинство; и даже сейчас я мог бы в суде добиться отмены решения как противоречащего уставу, в результате чего директория автоматически вернулась бы к статусу, какой имела на последних законно проведенных выборах. Но в конце концов главным для меня было не разделять более ответственности за это (подчеркнуто в оригинале. — Ж. К.)⁴⁴.

Мы видим, что в своем протесте Гандшин не был одинок: еще семнадцать человек голосовали против решения о расширении директории (пока мне не удалось установить, кто именно это был). Сам же Гандшин, похоже, негодовал долго, и в начале 1950 года Англес пытался умиротворить его в характерной для себя интонации «служителя божьего»:

...Вы не должны больше горевать из-за инцидента в Базеле. Всё закончилось. Приезжайте, пожалуйста, в Рим, и Вы снова будете счастливы. То, что произошло, нельзя изменить. Самое лучшее — молчать об этом и не писать никаких протестов⁴⁵.

В результате событий Гандшин покинул директорию. На следующий конгресс IMS летом 1952 года (в Утрехте) он не поехал и затем писал об этом Кинкельдею:

⁴² «Ошибка 1948 года была закреплена в 1949» (англ.).

⁴³ «я здесь, я остаюсь» (фр.).

⁴⁴ «...Es drängt mich insbesondere auch angesichts des eben abgeschlossenen Kongresses, mit Ihnen in Beziehung zu treten. Es handelt sich ja um die Fortsetzung meines Berichts (meines Planctus [плач, трагп]) vom letzten Jahr. Nun also: the wrong of 1948 has been perpetuated in 1949. Die Herren Kollegen, die auf so eigenartige Weise 1948 ins Direktorium hineingekommen waren, und auch die, die schon vorher drin waren, haben mit grosser Mehrheit sich selbst zur Wiederwahl proponiert nach dem Prinzip „j'y suis, j'y reste“. Ich habe mich dagegen ausgesprochen und gleichzeitig erklärt, dass ich mich in dieser Weise nicht wählen lasse, d.h. im Fall der Annahme jenes Vorschlags automatisch demissioniert habe. Der Vorschlag wurde mit 43 gegen 17 Stimmen angenommen. Ich glaube, dass wenn ich sehr fein diplomatisch vorgegangen wäre, ich die Mehrheit hätte haben können; und ich könnte auch jetzt noch auf gerichtlichem Wege den Beschluss als statutenwidrig aufheben lassen, womit das Direktorium automatisch auf den Bestand zurückgehen würde, die der letzten legal vorgenommenen Wahl. Aber schliesslich war mir die Hauptsache, nicht mehr mit verantwortlich dafür zu sein (Handschin — Kinkeldey. 09.07.1949 [Cornell University. Division of Rare and Manuscript Collections. Otto Kinkeldey papers. Box 3.TN: 83177]).

⁴⁵ «...wegen des Vorfalles in Basel sollen Sie nicht mehr grämen. Alles ist vorbei. Kommen Sie, bitte, nach Rom und Sie werden wieder ganz froh werden. Was geschehen ist, kann nicht geändert werden. Das Beste ist darüber zu schweigen und keine Proteste zu schreiben» (Anglès — Handschin. 08.01.1950 [HN]).

Из Утрехта, куда я решил не ехать (в мои годы нужно экономить силы и средства), я слышал вещи весьма печальные, но, в сущности, вполне в той логике, что взяла свое начало в Базеле 1948 и 1949 годов. «Революция», или «переворот», или «бандитский налет» — назовем это в зависимости от наших предпочтений — «прогрессируют» дальше. Это процесс, идущий под флагом американизма, однако он не связан с настоящей Америкой⁴⁶.

Летом 1955 года, когда состоится следующий конгресс IMS, в Оксфорде, Гандшин будет уже тяжело болен. Его не станет 25 ноября этого года.

Представленные материалы показывают, как летом 1949 года завершились попытки Гандшина повлиять на организационную работу IMS, иссякло само его желание взаимодействовать с обществом. Истоки научно-организационной деятельности ученого лежали еще в России 1919 года, в деятельности Наркомпресса, когда Артур Лурье поручил Гандшину руководство всем ранним советским музыкознанием [29, 186–195]. Теперь же, проследив события в Базеле 1948–49 годов, мы увидели окончание этого направления работы и мысли ученого.

В полемике Гандшина с оппонентами не стоит искать решения по типу «правнеправ». Помянутую выше элитарность его научной мысли и требований было трудно (точнее, невозможно) реализовать в практическом руководстве обществом, работе с людьми. А Гандшин не шел на компромиссы. Здесь интереснее иное. В описанных событиях мы видим очень характерную для этого ученого позицию «русского швейцарца» / «швейцарского русского»: борясь за чистоту формальной легитимности, законности, правильности⁴⁷, он ведь сражается за *справедливость*. Для него эти понятия взаимосвязаны. (Ведь это же несправедливо, что люди сами себя избирают в руководство!) Сергей Прокофьев, вспоминая свои студенческие годы, придирчиво назвал Гандшина «этот швейцарский формалист» [1]. Но Гандшин и сам охотно откликнулся на этот эпитет: «Как формалист, каковым я являюсь...» («Aber als Formalist, der ich bin...»), писал он [21, 160]. Этот «формализм» очень в его стиле: ведь для Гандшина всегда есть вещи поважнее «решения практических вопросов» [16, 22].

По словам Доротеи Бауманн⁴⁸, в последние годы жизни ученый вообще не обращал внимания на работу в IMS, прервав с ним все отношения. Этой работой с 1949 года руководили базельские музыковеды, секретари IMS Арнольд Гееринг (1949–1952)⁴⁹

⁴⁶ «From Utrecht where I decided not to go (in my years, one must get economic with forces and means) I heard things very saddening but, in fact, quite in the logic of things like they began to develop at Basle 1948 and 1949. The “revolution”, or the “upheaval”, or the “intrusion of the gang”, we may prefer to call it according to our preferences, has achieved further “progress”. It is a process going under the flag of Amerikanism but being not connected with real Amerika <...>» (Hanschin — Kinkeldey. 13.07.1952. Otto Kinkeldey papers).

⁴⁷ В переписке с Англесом мы видим, как Гандшин, будучи членом директории, бесконечно правил протоколы заседаний, полагая, что реплики, — в том числе его собственные, — отражены в них неправильно, некорректно (см. например письма от 10.06.1936, 29.11.1949, 22.02.1950 [HN]).

⁴⁸ Baumann — Kniazeva. 10.06.2022. Privatarchiv Jeanna Kniazeva.

⁴⁹ Арнольд Гееринг (Geering; 1902–1982) — швейцарский музыковед, ученик Гандшина (под руководством которого в 1947 году защитил докторскую диссертацию). Архив Гееринга, содержащий немало документации по истории IMS, а также переписку с Гандшиным, хранится в Институте музыкознания Университета Берна (Geering Nachlass).

и Эрнст Мор (1952–1972)⁵⁰. Последние пять лет секретарства Мор работал с президентом IMS Куртом фон Фишером⁵¹, учителем Доротеи Бауманн. Она, в свою очередь, заняла пост секретаря IMS в 1992 году и оставалась в этой должности целых 28 лет (1992–2020), а осенью 2018 года стала сооснователем и соруководителем исследовательской группы по истории IMS вместе с автором этих строк. Работа группы позволила открыть и ввести в научный оборот документы, представляемые сейчас вниманию читателя. Так события прошлого непосредственно вливаются в течение и работу наших дней.

Использованная литература

1. *Ахонен А. Н.* Сергей Прокофьев в органном классе Якова Гандшина // *Musicus*. 2007. № 8. С. 39–42.
2. *Князева Ж. В.* «Русский мотив» в переписке Жака Гандшина и Отто Кинкельдей // *Временник Зубовского института*. 2022. Вып. 2 (37). С. 123–130.
3. *Князева Ж. В.* Жак Гандшин в поисках своей науки. Письма Карлу Крумбахеру // *Научный вестник Московской консерватории*. Том 7. Выпуск 1 (март 2016). С. 110–123.
4. *Князева Ж. В.* Жак Гандшин и Макс Регер // *Временник Зубовского Института*. 2018. № 3 (22). С. 23–31.
5. *Князева Ж. В.* К истории нескольких несостоявшихся защит в Базеле. Из переписки Жака Гандшина с Густавом Ризом, Карлом-Алланом Мобергом, Хайнрихом Бесселером // *Научный вестник Московской консерватории*. Том 9. Выпуск 2 (июнь 2018). С. 66–81. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.33.2.03>.
6. *Князева Ж. В.* Манфред Букофцер, Пауль Захер и базельский ординариат // *Научный вестник Московской консерватории*. Том 9. Выпуск 4 (декабрь 2019). С. 162–193. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.39.4.006>.
7. *Князева Ж. В.* Неизвестное письмо Игоря Стравинского Жаку Гандшину // *Научный вестник Московской консерватории*. Том 8. Выпуск 1 (март 2017). С. 54–65. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2017.28.1.04>.
8. *Князева Ж. В.* Новые документы к истории европейско-американских диалогов послевоенного музыковедения. Лео Шраде, Жак Гандшин, Армен Карапетян // *Новые документы по истории искусствознания: XX век*. Вып. 2: 1940-е — 1960-е годы / ред.-сост. Ж. В. Князева. СПб.: Петрополис, 2018. С. 41–86.
9. *Князева Ж. В.* Новые документы к истории международного музыковедческого конгресса 1939 г. в Нью-Йорке. Из переписки ученых // *Научный вестник Московской консерватории*. Том 9. Выпуск 3 (сентябрь 2018). С. 144–155. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.34.3.05>.
10. *Молина Морено Ф., Князева Ж. В.* По страницам западной корреспонденции Жака Гандшина: Ижини Англес // *Временник Зубовского института*. 2019. Вып. 1 (24). С. 39–61.
11. *Хольме Т.* Что же такое корреспонденция? Страницы эпистолярного наследия Кнуда Йеппесена. Тезисы // *Новые документы по истории искусствознания*. Вып. 3:

⁵⁰ Об Эрнсте Море см. выше, сн. 19.

⁵¹ О Курте фон Фишере см. выше, сн. 8.

- Памятники эпистолярного жанра: задачи и перспективы исследования / ред.-сост. Ж. В. Князева. СПб.: Петрополис, 2021. С. 21–29.
12. *Эрпендейл К.* «Новое и скорее пугающее слово ‘музыковедение’». Эдвард Дент и музыкальная политика // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1: 1920-е — 1930-е годы / ред.-сост. Ж. В. Князева. СПб.: Петрополис: 2017. С. 84–100.
 13. Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel: veranstaltet anlässlich der Feier des 25 jährigen Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft, Basel, vom 26. bis 29. September 1924. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925. 399 S.
 14. *Blume F.* Ernst Mohr Siebzigjährig. Zum 4. März 1972 // Acta Musicologica. Vol. 44. Fasc. 1 (Jan. — Jun., 1972). P. 29–31. <https://www.jstor.org/stable/932232>.
 15. *Busse Berger A. M.* Medieval Music and the Art of Memory. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2005. XVI, 288 p.
 16. *Erni J.* Paul Sacher: Musiker und Mäzen. Aufzeichnungen und Notizen zu Leben und Werk. Basel: Schwabe, 1999. 215 S.
 17. *Fausser A.* Edward J. Dent // The History of the IMS (1927–2017) / ed. by D. Baumann and D. Fabris. Kassel: Bärenreiter, 2017. P. 45–49.
 18. *Fausser A.* Guido Adler and the Founding of the International Musicological Society (IMS): A View from the Archives // Временник Зубовского института. 2019. № 4 (27). С. 97–113.
 19. *Fischer K. von.* Zum Tod von Ernst Mohr, Generalsekretär der IGMW von 1952–1972 // Acta Musicologica. Vol. 58. Fasc. 2 (Jul. — Dec., 1986). P. 223. <https://www.jstor.org/stable/932814>.
 20. Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie / hrsg. von H. Oesch. Bern und Stuttgart: Paul Haupt, 1957. 397 S.
 21. *Handschin J.* Die religiöse Lyrik des Mittelalters // Gedenkschrift Jacques Handschin: Aufsätze und Bibliographie / hrsg. von H. Oesch. Bern und Stuttgart: Paul Haupt, 1957. S. 150–160.
 22. *Häusler R.* 50 Jahre Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft // Acta Musicologica. Vol. 49. Fasc. 1 (Jan. — Jun., 1977). P. 1–27. <https://www.jstor.org/stable/932548>.
 23. *Holme Th.* Knud Jeppesen // The History of the IMS (1927–2017) / ed. by D. Baumann and D. Fabris. Kassel: Bärenreiter, 2017. S. 50–57.
 24. *Holme Th.* What is a correspondence, actually? — the different pages of Knud Jeppesen // Новые документы по истории искусствознания. Вып. 3: Памятники эпистолярного жанра: задачи и перспективы исследования / ред.-сост. Ж. В. Князева. СПб.: Петрополис, 2021. С. 30–61.
 25. Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, 4. Kongress. Basel, 29. Juni — 3. Juli 1949. Kongressbericht. Basel: Bärenreiter, 1951. 235 S.
 26. Jacques Handschin: Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern: ausgewählte Schriften / hrsg. und eingeleitet von M. Maier. Schliengen: Argus, 2000. 444 S. (Sonus; Bd. 4).
 27. *Kirnbauer M.* A Prelude to the IMS // The History of the IMS (1927–2017) / ed. by D. Baumann and D. Fabris. Kassel: Bärenreiter, 2017. P. 11–20.
 28. *Kirnbauer M., Zimmermann H.* «Wissenschaft in keimfreier Umgebung»? Musikforschung in Basel 1900–1960 // Musikwissenschaft — eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung / hrsg. von A. Gerhard. Stuttgart: J. B. Metzler, 2000. S. 321–346.

29. *Kniazeva J.* Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte / hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel. Basel: Schwabe, 2011. 1045 S. (Resonanzen: Basler Publikationen zur älteren und neueren Musik; Bd. 1.)
30. *Maier M.* Einleitung // Jacques Handschin: Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern: ausgewählte Schriften / hrsg. und eingeleitet von M. Maier. Schliengen: Argus, 2000. S. 7–43. (Sonus; Bd. 4).
31. *Nef W.* Wilhelm Merian. Zum Gedächtnis // Die Musikforschung. Bd. 6. H. 2 (1953). S. 143–145. <https://www.jstor.org/stable/41113028>.
32. The History of the IMS (1927–2017) / ed. by D. Baumann and D. Fabris. Kassel: Bärenreiter, 2017. 167 p.
33. *Zimmermann H.* Musikwissenschaft unter neutralem Regime. Die Schweizer Situation in den 20er bis 40er Jahren // Musikforschung — Faschismus — Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8.-11. März 2000) / hrsg. von I. von Foerster, Ch. Hust, Ch.-H. Mahling. 2. unveränderte Auflage. Mainz: Are Musik, 2004. S. 121–141.

Получено: 12 декабря 2022 года

Принято к публикации: 25 марта 2023 года

Об авторе:

Жанна Викторовна Князева — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств

References

1. Ahonen, Aleksandra N. 2007. “Sergey Prokof’ev v organnom klasse Yakova Gandshina [Sergei Prokofiev in the Organ Class of Jacques Handschin].” *Musicus*, no. 8, 39–42. (In Russian).
2. Kniazeva, Jeanna V. 2022. “‘Russkiy motiv’ v perepiske Zhaka Gandshina i Otto Kinkel’dey [‘Russian Motive’ in the Correspondence between Jacques Handschin and Otto Kinkeldey].” *Vremennik Zubovskogo Instituta*, no. 37, 123–30. (In Russian).
3. Kniazeva, Jeanna V. 2016. “Jacques Handschin in Search of his Science. Letters to Karl Krumbacher.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 7, no. 1 (March): 110–23. (In Russian).
4. Kniazeva, Jeanna V. 2018. “Zhak Gandshin i Maks Reger [Jacques Handschin and Max Reger].” *Vremennik Zubovskogo Instituta*, no. 22, 23–31. (In Russian).
5. Kniazeva, Jeanna V. 2018. “Exams in Basel. Jacques Handschin’s Correspondence with Gustav Reese, Karl-Allan Moberg and Heinrich Bessler.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 9, no. 2 (June): 66–81. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.33.2.03>.
6. Kniazeva, Jeanna V. 2019. “Manfred Bukofzer, Paul Sacher and the Basel Ordinariat.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 10, no. 4 (December): 162–93. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.39.4.006>.
7. Kniazeva, Jeanna V. 2017. “Unknown Letter from Igor Stravinsky to Jacques Handschin.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 8, no. 1 (March): 54–65. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2017.28.1.04>.

8. Kniazeva, Jeanna V. 2018. “Novye dokumenty k istorii evropeysko-amerikanskikh dialogov poslevoennogo muzykovedeniya. Leo Shrade, Zhak Gandshin, Armen Karapetyan [New Documents on the History of European-American Dialogues in Post-War Musicology. Leo Schrade, Jacques Handschin, Armen Carapetyan].” In *New Documents on the History of Art History*, vol. 2: *From 1940s to 1960s*, compiled and edited by Jeanna V. Kniazeva, 41–86. Saint-Petersburg: Petropolis. (In Russian).
9. Kniazeva, Jeanna V. 2018. “The International Congress of Musicology in New York (1939). Documents from the Correspondence of Organizers and Scholars.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 9, no. 3 (September): 144–55. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.34.3.05>.
10. Molina Moreno, Francisco, and Jeanna V. Kniazeva. 2019. “Po stranitsam zapadnoy korrespondentsii Zhaka Gandshina: Izhini Angles [Through the Pages of the Western Correspondence of Jacques Handschin: Higinii Anglès].” *Vremennik Zubovskogo Instituta*, no. 24, 39–61. (In Russian).
11. Holme, Thomas. 2021. “What is a Correspondence, Actually? — The Different Pages of Knud Jeppesen. Thesis.” In *New Documents on the History of Art History*, vol. 3: *Epistolary Documents: Current Research and Perspectives*, compiled and edited by Jeanna V. Kniazeva, 21–29. Saint-Petersburg: Petropolis. (In Russian).
12. Arrandale, Karen. 2017. “‘Novoe i skoree pugayushchee slovo muzykovedenie.’ Edvard Dent i muzykal’naya politika [‘The New and Rather Frightening Word *Musicology*.’ Edward Dent and Music Politics].” In *New Documents on the History of Art History*, vol. 1: *1920s and 1930s*, compiled and edited by Jeanna V. Kniazeva, 84–100. Saint-Petersburg: Petropolis. (In Russian).
13. *Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel: veranstaltet anlässlich der Feier des 25 jährigen Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft, Basel, vom 26. bis 29. September 1924.* 1925. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
14. Blume, Friedrich. 1972. “Ernst Mohr Siebzigjährig. Zum 4. März 1972.” *Acta Musicologica* 44, no. 1 (January — June): 29–31. <https://www.jstor.org/stable/932232>.
15. Busse Berger, Anna Maria. 2005. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.
16. Erni, Jürg. 1999. *Paul Sacher: Musiker und Mäzen. Aufzeichnungen und Notizen zu Leben und Werk*. Basel: Schwabe.
17. Fauser, Annegret. “Edward J. Dent.” 2017. In *The History of the IMS (1927–2017)*, edited by Dorothea Baumann and Dinko Fabris, 45–49. Kassel: Bärenreiter.
18. Fauser, Annegret. 2019. “Guido Adler and the Founding of the International Musicological Society (IMS): A View from the Archives.” *Vremennik Zubovskogo Instituta*, no. 27, 97–113.
19. Fischer, Kurt von. 1986. “Zum Tod von Ernst Mohr, Generalsekretär der IGMW von 1952–1972.” *Acta Musicologica* 58, no. 2 (July — December): 223. <https://www.jstor.org/stable/932814>.
20. Oesch, Hans, ed. 1957. *Gedenkschrift Jacques Handschin. Aufsätze und Bibliographie*. Bern and Stuttgart: Paul Haupt.
21. Handschin, Jacques. 1957. “Die religiöse Lyrik des Mittelalters.” In *Gedenkschrift Jacques Handschin: Aufsätze und Bibliographie*, edited by Hans Oesch, 150–60. Bern and Stuttgart: Paul Haupt.

22. Häusler, Rudolf. 1977. "50 Jahre Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft." *Acta Musicologica* 49, no. 1 (January — June): 1–27. <https://www.jstor.org/stable/932548>.
23. Holme, Thomas. 2017. "Knud Jeppesen." In *The History of the IMS (1927–2017)*, edited by Dorothea Baumann and Dinko Fabris, 50–57. Kassel: Bärenreiter.
24. Holme, Thomas. 2021. "What is a Correspondence, Actually? — The Different Pages of Knud Jeppesen." In *New Documents on the History of Art History*, vol. 3: *Epistolary Documents: Current Research and Perspectives*, 30–61. Saint-Petersburg: Petropolis.
25. *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, 4. Kongress. Basel, 29. Juni — 3. Juli 1949. Kongressbericht*. 1951. Basel: Bärenreiter.
26. Maier, Michael, ed. 2000. *Jacques Handschin: Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern: ausgewählte Schriften*. Sonus, vol. 4. Schliengen: Argus.
27. Kirnbauer, Martin. 2017. "A Prelude to the IMS." *The History of the IMS (1927–2017)*, edited by Dorothea Baumann and Dinko Fabris, 11–20. Kassel: Bärenreiter.
28. Kirnbauer, Martin, and Heidy Zimmermann. 2000. "'Wissenschaft in keimfreier Umgebung'? Musikforschung in Basel 1900–1960." In *Musikwissenschaft — eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, edited by Anselm Gerhard, 321–46. Stuttgart: J. B. Metzler.
29. Kniazeva, Jeanna V. 2011. *Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte*. Resonanzen: Basler Publikationen zur älteren und neueren Musik, vol. 1. Basel: Schwabe.
30. Maier, Michael. 2000. "Einleitung." *Jacques Handschin: Über reine Harmonie und temperierte Tonleitern: ausgewählte Schriften*, edited by Michael Maier, 7–43. Sonus, vol. 4. Schliengen: Argus.
31. Nef, Walter. 1953. "Wilhelm Merian. Zum Gedächtnis." *Die Musikforschung* 6, no. 2: 143–45. <https://www.jstor.org/stable/41113028>.
32. Baumann, Dorothea, and Dinko Fabris, eds. 2017. *The History of the IMS (1927–2017)*. Kassel: Bärenreiter.
33. Zimmermann, Heidy. 2004. "Musikwissenschaft unter neutralem Regime. Die Schweizer Situation in den 20er bis 40er Jahren." In *Musikforschung — Faschismus — Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8.-11. März 2000)*, 2nd edition, edited by Isolde von Foerster, Christoph Hust, Christoph-Hellmut Mahling, 121–41. Mainz: Are Musik.

Received: December 12, 2022

Accepted: March 25, 2023

Author's information:

Jeanna V. Kniazeva — Doctor of Fine Arts, Senior Researcher at the Music Department, Russian Institute for the History of Arts

386 ОБ АВТОРАХ CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ЛЕБЕДЕВ

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. Specializes in early Western music theory (mostly Antiquity and Middle Ages) and early stages of Western harmony (pitch systems). Studied music theory at Gnesin Institute (Moscow) with Yulia Evdokimova and in Moscow Conservatory with Yuri 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 University of Vienna 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 Russian (incl. over 50 for the Great Russian Encyclopedia and Orthodox Encyclopedia), German and Bulgarian languages.

АКИХИСА ЯМАМОТО

Магистр музыки; докторант Токийского университета искусств; аспирант Государственного института искусствознания (научный руководитель — доктор искусствоведения М. Г. Раку). Основные сферы исследовательской деятельности: русская музыка в конце XIX — начале XX века, музыкальные организации послереволюционного времени. Последние работы связаны с Пролеткультом: статьи «“Агитационно-просветительская музыка” 1920-х годов в России и частушка» (2019, на японском), «Музыка для пролетариата. Музыкальный опыт Пролеткульта в послереволюционное время» (2020, на японском), перевод на японский язык статьи «Народные оркестры и их значение в музыкальном просвещении» Г. Любимова (2021), «Музыкальное просвещение Пролеткульта: идеологическая программа и повседневная практика» (2022).

AKIHISA YAMAMOTO

A Master of Music, a Ph.D. student at the Tokyo University of the Arts and at the State Institute for Art Studies, Moscow (scientific advisor — Full Prof. Dr. Marina G. Raku). His main area of research is Russian music in the late 19th and early 20th centuries, especially musical organizations of the post-revolutionary period. Recent studies are related to the musical practices of the Proletkult: articles “Agitation and Educational Music of the 1920s in Russia and Chastushka” (2019, in Japanese), “Music for the Proletariat. Musical Experience of the Proletkult in the Post-Revolutionary Time” (2020, in Japanese), translation of the article by G. Lyubimov “Folk Music Orchestras and Their Importance in Music Education” to Japanese (2021), “Music Enlightenment of the Proletkult. Ideological programs and Daily Practices” (2022).

НАТАЛИЯ ПАВЛОВНА САВКИНА

Музыковед-историк, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, член Союза композиторов России. Автор двух монографий: «Сергей Сергеевич Прокофьев» (1981; шесть изданий). «“Огненный Ангел” С. С. Прокофьева. К истории создания» (2015). Среди публикаций последнего времени — глава «“Yea, Though I Walk Through the Valley of the Shadow of Death...”: An Introduction to Prokofiev’s Thanatology» в коллективной монографии «Rethinking Prokofiev» (Oxford University Press, 2020). Стажировалась в Национальной библиотеке Франции (1994, 2005), Архиве Сергея Прокофьева (1997, 2011, 2018), Фонде Пауля Захера (1998). Имеет публикации на русском, английском, французском, немецком и других языках. В составе коллектива авторов награждена премией Французской академии изящных искусств за каталог выставки «Ленин, Сталин и музыка» (2010). Автор сценария документального фильма о Прокофьеве (1991). Главный консультант Музея Сергея Прокофьева в Москве.

NATALIA P. SAVKINA

Historian musicologist, Associate Professor at the Russian Music History Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; member of the Union of Russian Composers. The author of two monographs: “Sergey Sergeyevich Prokofiev” (Moscow, 1981) and “«The Fiery Angel» by Sergey Prokofiev. To the History of the Creation” (Moscow Conservatory Press, 2015). Among recent publications: “Yea, Though I Walk Through the Valley of the Shadow of Death...: An Introduction to Prokofiev’s Thanatology” in “Rethinking Prokofiev” (Oxford University Press, 2020). Natalia Savkina has publications in Russian, English, French, German and other languages. She had got international grants for research work at Bibliothèque nationale de France (1994, 2005), Serge Prokofiev Archive (1997, 2011, 2018), Paul Sacher Stiftung (1998). As part of the group of authors, N. Savkina was awarded the prize of the Académie des Beaux-Arts de France for the Catalog of the exhibition “Lenin, Stalin and Music” (2010). The author of the script for the documentary about Prokofiev (1991). Prime consultant at Sergey Prokofiev Museum (Moscow).

АНАСТАСИЯ АЛЕКСАНДРОВНА ХЛЮПИНА

Родилась в городе Старый Оскол. Окончила Белгородский государственный музыкальный колледж имени С. А. Дегтярёва (2017), научно-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2022; класс доцента кафедры истории зарубежной музыки Р. А. Насонова). Председатель Студенческого научно-творческого общества консерватории (с 2020 года). Победитель Седьмого Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусства и культуры. В настоящее время — аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

ANASTASIA A. KHLYUPINA

Born in in Stary Oskol. Graduated from Degtyarev Belgorod State Music College (2017) and then from the Faculty of Musicology and Composition, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (2022, under Associate Professor R. A. Nasonov’s supervision). Chairman of the Students’ Scholarly and Art Society at Tchaikovsky Moscow State Conservatory (since 2020). Winner of the 7th All-Russian Competition of Young Scientists in the Field of Arts and Culture (2020). Currently — a post-graduate student at the General Music History Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

ЖАННА ВИКТОРОВНА КНЯЗЕВА

Родилась в Ленинграде. Окончила аспирантуру Российского института истории искусств. В 1994 году защитила кандидатскую диссертацию «Концерты органной музыки в Петербурге во второй половине XIX — начале XX века» (научный руководитель — кандидат искусствоведения А. Л. Порфирьева). В 1996–1998 годах стажировалась в университетах Мюнхена и Вены, затем осуществила несколько исследовательских проектов в Германии, Австрии, Швейцарии, Великобритании и Испании. Автор монографии «Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte» (Basel: Schwabe Verlag, 2011). В 2012 году защитила докторскую диссертацию на тему «Жак Гандшин и русская музыкальная культура первой четверти XX века». С января 2003 года по настоящее время работает в РИИИ (сектор музыки; с 2013 года — ведущий научный сотрудник, с 2014 — руководитель международного исследовательского и издательского проекта «Новые документы по истории искусствознания: XX век»).

JEANNA V. KNIAZEVA

Born in Leningrad. Completed her postgraduate studies at the Russian Institute of Art History and in 1994 defended her Ph.D. thesis “Organ Music Concerts in St. Petersburg in the Second Half of the 19th — Early 20th Century” (scientific advisor — Dr. Anna L. Porfirieva). In 1996–1998 did postgraduate studies in Munich and Vienna and after that undertook several research projects in archives of Germany, Austria, Switzerland, Great Britain and Spain. In 2011 Kniazeva’s book “Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte” (Basel: Schwabe Verlag, 2011) was published, and in 2012 she defended her doctoral thesis “Jacques Handschin and the Russian Music Culture of the First Quarter of the 20th Century”. Since January 2003 Dr. Kniazeva has been working at the Music Department of the Russian Institute of Art History (since 2014 — the Head of the research and publishing project “The New Documents for the History of Art: The 20th Century”).

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;
2. Краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;
3. Перевод названия статьи на английский язык;
4. Ключевые слова на русском и английском языках;
5. 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 (кегель 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, 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 op. 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 «X», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.
- Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский 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 двум 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.

ПРАВИЛА СОСТАВЛЕНИЯ НАУКОМЕТРИЧЕСКОГО СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (REFERENCES)

Англоязычный список литературы публикуется для того, чтобы обеспечить учет цитирований источников в международных базах данных. Содержание списка и порядок расположения пунктов полностью отражают предшествующий ему в публикации список «Использованная литература», однако оформление осуществляется по собственным правилам. Главное из них — в References допустимо использование только знаков латинского алфавита.

Авторам журнала «Научный вестник Московской консерватории» необходимо предоставить редакции пристатейный список References, оформленный согласно системе *Chicago author-date style*. Детально с особенностями данной системы можно ознакомиться в главах 14 и 15 «Чикагского руководства по стилю» (The Chicago Manual of Style, 17th edition, 2017).

I. СТРУКТУРА БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЙ ССЫЛКИ

Каждый из пунктов References включает в себя четыре основные позиции, разделяющиеся точками:

1) автор; 2) год публикации; 3) название (и дополнительные данные; см. далее п. 3.1); 4) выходные данные публикации и/или адрес, по которому публикация доступна в сети Интернет.

1. Имя автора публикации полагается указывать целиком (отчество русских авторов приводится в виде инициала) через запятую после фамилии: «Ф, И (О)»:

Иванов, Петр И.
Smith, John.

- Если авторов двое, их данные приводятся согласно следующей схеме: «Ф1, И1, and И2 Ф2» (то есть данные второго автора вводятся, начиная с имени; см. ниже: **Образцы оформления References, №1**).
- Если авторов трое и более, следует ориентироваться на образец: «Ф1, И1, И2 Ф2, and И3 Ф3» (то есть последний называемый автор вводится после союза and; см.: **Образцы... № 9**).
- При ссылках на сборники статей, материалы конференций и коллективные монографии вместо авторов первую позицию занимают редакторы соответствующих изданий (при этом через запятую необходимо добавить ed. или eds.; см.: **Образцы... №№ 4, 17**):

Smith, John, ed.

- Если имена редакторов неизвестны, в качестве автора следует указать организацию, ответственную за публикацию (см.: **Образцы... № 5**).
 - В исключительных случаях на первой позиции помещают название цитируемого издания или цитируемой части издания.
2. Год публикации указывается на второй позиции и отделяется от последующей информации точкой. Чикагский стиль цитирования не предусматривает использования скобок для выделения года публикации. Если год публикации неизвестен, необходимо указать n.d. (то есть no date) — без пробела перед d; см.: **Образцы... № 12**.
 3. В простейшем случае на третьей позиции указывается название книги, диссертации или интернет-ресурса. Если ссылка дается не на весь источник, а на его часть (статью в периодическом издании или сборнике трудов, главу книги, материалы конкретной страницы сайта и т. п.), то ее название в английских кавычках (“ ”) помещается перед заголовком источника и отделяется от него точкой (точка ставится перед закрывающей кавычкой); названию источника (кроме периодических изданий) предшествует предлог In (см.: **Образцы... №№ 8–13**):

“<Часть>.” (In) <Источник целиком>.

Все слова в названии источника и в названии его части полагается писать с заглавной буквы; исключение составляют служебные части речи (артикли, предлоги, союзы с количеством знаков до трех включительно); первое слово после двоеточия внутри заголовка всегда пишется с заглавной буквы вне зависимости от части речи:

Mnemonics That Work Are Better Than Rules That Do Not;
Singing While You Work;
A Little Learning Is a Dangerous Thing;
Four Theories concerning the Gospel according to Matthew;
Taking Down Names, Spelling Them Out, and Typing Them Up;
Tired but Happy;
The Editor as Anonymous Assistant;
Defenders of da Vinci Fail the Test: The Name Is Leonardo;
Sitting on the Floor in an Empty Room — no: Turn On, Tune In,
and Enjoy;
Ten Hectares per Capita — no: Landownership and Per Capita
Income;

(примеры заимствованы из «Чикагского руководства»)

- Названия книг и периодических изданий принято выделять курсивом.
- Названия диссертаций и авторефератов диссертаций заключаются в английские кавычки (см.: **Образцы... № 15**):

“<Название диссертации>.”

3.1. Во многих случаях требуется привести **дополнительную информацию об источнике**: порядковый номер издания книги, полные имена редакторов и переводчиков, том в многотомном издании, выпуск в периодическом издании. Независимо от языка источника всю служебную информацию необходимо давать на *английском языке* (collected papers, proceedings of the International conference, Russian edition, revised edition, 2nd edition, edited by, translated by, book, vol., no., issue и т. п.).

Дополнительная информация располагается после названия источника и отделяется от него либо точкой, либо запятой — последнее только в случаях, когда описание включает диапазон страниц (ср.: **Образцы... №№ 2, 3 и 11**).

Пункты дополнительной информации, если их несколько, разделяются запятыми. Исключением является диапазон страниц многотомного периодического издания (под «томом» принято понимать наличие нескольких выпусков, объединенных сквозной пагинацией), который принято указывать после двоеточия: «Название издания [без знака препинания] порядковый номер тома, номер выпуска внутри тома (месяц выхода в свет, если известен): диапазон страниц» (ср.: **Образцы... № 8, 9 и 10**):

Musical Periodicals 99, no. 2 (February): 111–23

но (в случае, когда каждый выпуск периодического издания имеет собственную пагинацию):

Diogenes, no. 25, 84–117

Названия книжных серий с указанием номера тома (если имеется) приводятся по окончании описания источника и выделяются с обеих сторон точками (см.: **Образцы... № 14**).

4. Выходные данные *печатного издания* даются в формате: «Место публикации: Издательство». Для *неопубликованных диссертаций* и других квалификационных работ необходимо указать их вид и, через запятую, учебное заведение, в котором они выполнены (см.: **Образцы... № 15**). Для *публикаций в сети Интернет* необходимо указать режим доступа (URL), предварив его информацией о дате последнего посещения в формате: «Accessed April 6, 2016»; см.: **Образцы... № 12**). Многие современные качественные публикации имеют цифровой идентификатор (doi), который помещается в конце описания. При наличии у источника doi его указание в ссылке обязательно, URL в этом случае приводить не требуется; см.: **Образцы... №№ 8, 10**. При отсутствии doi рекомендуется указывать URL публикации в крупных научных базах данных; см.: **Образцы... № 9**. В случаях доступности печатного издания в сети Интернет желательно в дополнение к выходным данным указать его URL в следующем формате: «Available at: <URL> (accessed May 29, 2021)»; см.: **Образцы... № 20**.

II. ТРАНСЛИТЕРАЦИЯ

Поскольку в References допустимо использовать только знаки латинского алфавита, при описании источников на кириллических и некоторых других языках необходима транслитерация. В журнале «Научный вестник Московской консерватории» принята транслитерация кириллицы в системе BGN; рекомендуем выполнять ее автоматически (например, с помощью ресурса <https://translit.ru/ru/bgn/>).

Транслитерируются следующие элементы библиографического описания:

4. 1. Имена и фамилии авторов. Следует отдавать предпочтение тому, как сам автор транслитерирует свое имя, даже если этот вариант не согласуется ни с одной из принятых систем транслитерации (это же правило относится к транслитерации названий журналов и др., используемых их издателями);
4. 2. Название источника и его части (журнальной статьи, главы книги и т. п.; то есть все значимые элементы, располагающиеся на третьей позиции библиографического описания, после указания года). Транслитерацию необходимо дополнять переводом на английский язык, который помещается в квадратных скобках непосредственно после транслитерированного текста.
4. 3. Название издательства.

ИСКЛЮЧЕНИЯ:

- фамилии иностранных авторов, труды которых переведены с языков, использующих латинский алфавит, приводятся в оригинальном написании (см.: **Образцы... № 16**);
- если автор источника или его публикатор предлагают для цитирования собственное английское название, параллельное русскому (или другому кириллическому), следует воспользоваться им; применение транслитерации кириллического заголовка в подобных случаях является избыточным (см.: **Образцы... № 19**).

Не транслитерируется и всегда пишется по-английски:

- Место издания (например: Moscow).
- Служебная информация (2nd edition, edited by, vol. и т. п., см. выше п. 3.1).

ОБРАЗЦЫ ОФОРМЛЕНИЯ REFERENCES
(ЗАИМСТВОВАНЫ ИЗ «ЧИКАГСКОГО РУКОВОДСТВА»)

1. Hetherington, Marc J., and Thomas J. Rudolph. 2015. *Why Washington Won't Work: Polarization, Political Trust, and the Governing Crisis*. Chicago: University of Chicago Press.
2. Garcia Marquez, Gabriel. 1988. *Love in the Time of Cholera*. Translated by Edith Grossman. London: Cape.
3. Adams, Henry. 1930. *Letters of Henry Adams, 1858–1891*. Edited by Worthington Chauncey Ford. Boston: Houghton Mifflin.
4. Soltes, Ori Z., ed. 1999. *Georgia: Art and Civilization through the Ages*. London: Philip Wilson.
5. University of Chicago Press. 2017. *The Chicago Manual of Style*. 17th ed. Chicago: University of Chicago Press.
6. Tillich, Paul. 1951–63. *Systematic Theology*. 3 vols. Chicago: University of Chicago Press.
7. Hayek, F. A. 2011. *The Constitution of Liberty: The Definitive Edition*. Edited by Ronald Hamowy. Vol. 17 of *The Collected Works of F. A. Hayek*, edited by Bruce Caldwell. Chicago: University of Chicago Press, 1988–.
8. Grove, John. "Calhoun and Conservative Reform." 2015. *American Political Thought* 4, no. 2 (March): 203–27. <https://doi.org/10.1086/680389>.
9. Lamont, Michele, Jason Kaufman, and Michael Moody. 2000. "The Best of the Brightest: Definitions of the Ideal Self among Prize-Winning Students." *Sociological Forum* 15, no. 2 (June): 187–224. <http://www.jstor.org/stable/684814>.
10. Meyerovitch, Eva. 1959. "The Gnostic Manuscripts of Upper Egypt." *Diogenes*, no. 25, 84–117. <https://doi.org/10.1177/039219215900702506>.
11. Gould, Glenn. 1984. "Streisand as Schwarzkopf." In *The Glenn Gould Reader*, edited by Tim Page, 308–11. New York: Vintage Books.

12. Alliance for Linguistic Diversity. n.d. “Balkan Romani.” Endangered Languages. Accessed April 6, 2016. <http://www.endangeredlanguages.com/lang/5342>.
13. Diaz, Junot. 2016. “Always surprises my students when I tell them that the ‘real’ medieval was more diverse than the fake ones most of us consume.” Teletype, February 11, 2021. <https://teletype.in/@junotdiaz/Always-Surprises-My-Students>.
14. Mazrim, Robert F. 2011. *At Home in the Illinois Country: French Colonial Domestic Site Archaeology in the Midwest, 1730–1800*. Studies in Illinois Archaeology 9. Urbana: Illinois State Archaeological Survey.

**ОБРАЗЦЫ ОФОРМЛЕНИЯ REFERENCES
С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ТРАНСЛИТЕРАЦИИ**

15. Andreeva, Ekaterina M. 2004. “Музей ‘антиков’ Императорской Академии художеств. Историya sobraniya i ego rol’ v razvitii khudozhestvennogo obrazovaniya v Rossii vo vtoroy polovine XVIII — pervoy polovine XIX vekov [Museum of Antiques of the Imperial Academy of Arts. The History of the Collection and Its Role in the Development of Art Education in Russia in the Second Half of the 18th — First Half of the 19th Centuries],” vol. 1. Ph.D. diss., Repin St. Petersburg State Institute of Painting, Sculpture and Architecture. (In Russian).
16. Beethoven, Ludwig van. 2011. *1787–1811*. Vol. 1 of *Betkhoven. Pis'ma* [Beethoven. Letters]. 2nd edition. Edited by Natan L. Fishman and Larissa V. Kirillina, translated by Lyudmila S. Tovaleva and Natan L. Fishman. Moscow: Muzyka. (In Russian).
17. Kostomarov, Nikolay I., ed. 1875. *Bumagi knyazya N. V. Reprina za vremya upravleniya ego Litvoyu (gody s 1794 po 1796)* [Papers of Prince N. V. Repnin during His Rule over Lithuania (from 1794 to 1796)]. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshchestva* [Miscellany of the Imperial Russian Historical Society], vol. 16. St. Petersburg: Maykov. (In Russian).
18. Kurukin, Igor’ V. 2015. “Platon Zubov — ‘Ministr vsekh chastey pravleniya’: Favoritizm na iskhode XVIII stoletiya [Platon Zubov — ‘Minister of All Parts of the Government’: Favoritism at the End of the 18th Century].” *Quaestio Rossica*, no. 3/2015: 200–26. (In Russian).
19. Kirillina, Larissa V. 2021. “Andrey Kirillovich Razumovsky as a Patron of Fine Arts. Some Materials of his Letters of the 1790s from the Archive of the Foreign Policy of the Russian Empire.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 1 (March): 138–65. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.007>.
20. Tchaikovsky, Modest I. 1900. *Zhizn’ Petra Il’icha Chaykovskogo* [The Life of P. I. Tchaikovsky], vol. 1. Moscow and Leipzig: P. Yurgenson. (In Russian). Available at: <http://www.tchaikov.ru/modest235.html>; <http://www.tchaikov.ru/modest220.html> (accessed May 29, 2021).

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 reference list (*References*) containing not less than 10 sources is to be attached to the paper. We recommend formatting references according to the Chicago Author-Date referencing style (see details in Chapters 14 and 15 of *The Chicago Manual of Style*, 17th edition).

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@mosconsrv.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 indentation 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, .xslt 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.

Иллюстрации к публикации:
Гвидо Аретинский. МИКРОЛОГ



Ил. 1. Гвидо и его патрон, епископ Теодальд Аретинский. Вена, Австрийская национальная библиотека, Cod. cpv 51, f. 35v (начало XII в.)

Plate 1. Guido of Arezzo and his patron Theodald, bishop of Arezzo. Austrian National Library (Vienna), Ms. cpv 51, f. 35v (beginning of the 12th century)

Иллюстрации к статье А. Хлюпиной
«ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ “ОМФАЛЫ”: БАРОН ФОН ГРИММ О БУДУЩЕМ
ОПЕРНОГО ИСКУССТВА ВО ФРАНЦИИ»



Ил. 1. Портрет барона Фридриха Мельхиора фон Гримма. Гравюра Дж. Суэйна с гравированного портрета пера Кармонтеля (1813)

Plate 1. Portrait of Baron Friedrich Melchior von Grimm. Engraving by J. Swain after engraved portrait of Carmontel (1813)

L E T T R E
D E
M. G R I M M
S U R
O M P H A L E,
TRAGÉDIE LYRIQUE,
*reprise par l'Académie Royale de
Musique le 14 Janvier 1752.*

Ingenium cui fit, cui mens diviniior, atque os
Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.



M. D C C. L I I.

Ил. 2. Титульный лист «Письма об Омфале» Ф. М. Гримма (Paris, 1752).
Plate 2. Title page of the «Letter on Omphale» by F. M. Grimm (Paris, 1752).
Paris, Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, YF-7841

