

---

# К ЮБИЛЕЯМ ГЕНИЕВ БАРОККО: ШЮТЦ—БАХ—ГЕНДЕЛЬ

5

*ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ: ФЕСТИВАЛЬ  
К СТОЛЕТИЮ Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ ГЛАЗАМИ ЧАРЛЬЗА БЁРНИ*

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

Перевод и комментарии *Анны Лосевой*

### ФЕСТИВАЛЬ ПАМЯТИ ГЕНДЕЛЯ ДЕНЬ ПЕРВЫЙ ВЕСТМИНСТЕРСКОЕ АББАТСТВО

26 мая 1784 года, среда  
Программа концерта

Коронационный антем

1 отделение

Увертюра к оратории «Эсфирь»  
Деттингенский Te Deum

2 отделение

Увертюра и Похоронный марш из оратории «Саул»  
Фрагменты Похоронного антема:  
*When the ear heard her*  
*She delivered the poor that cried*  
*Their bodies are buried in Peace*

Gloria Patri из Jubilate

3 отделение

Антем *O sing unto the Lord*  
Хор *The Lord shall reign* из оратории «Израиль в Египте»

---

*Лосева Анна Станиславовна* — редактор журнала «Научный вестник Московской консерватории»

К ЮБИЛЕЯМ ГЕНИЕВ БАРОККО: ШЮТЦ—БАХ—ГЕНДЕЛЬ

## ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ<sup>1</sup>

Ранним погожим утром люди всякого звания, будучи в нетерпении и опасаясь, что им не хватит мест, оставили свои экипажи и явились к нескольким входам в Вестминстерское аббатство, которое, согласно объявлению, должны были открыть в 9 часов; однако привратники еще не заняли свои места, сцена была недостроена, а возможно, и остальные части аббатства не вполне подготовлены к приему публики — почти до 10 часов; толпа мужчин и женщин сделалась пугающе огромною, что в особенности ужасало женскую ее часть; многие из дам, бывших при полном параде, из-за неистовства напиравших сзади и рвавшихся к дверям, с каждым мгновением приходили во все более сильное беспокойство и тревогу и пронзительно визжали, другие же лишались чувств; все были потрясены и опасались пагубных последствий, ибо самые вспыльчивые из мужчин грозились сломать двери, каковая мера, будь она принята, вероятно, стоила бы жизни слабым и беззащитным, ибо они, без сомнения, были бы сбиты с ног и затоптаны самыми грубыми и нетерпеливыми из толпы.

После открытия маленькой двери в западном конце [аббатства] прошло еще немало времени до того, как давка прекратилась, поскольку невозможно было проверять билеты и выдавать обратно корешки с быстротой, достаточной, чтобы толпа убывала и нетерпение людей уменьшалось.

Однако, за вычетом растрепанных волос и порванной одежды, никаких других бед, похоже, не приключилось. Менее чем через час после открытия дверей все пространство аббатства, включая галереи, было заполнено так, что казалось невозможным вместить больше гостей; и потому задолго до начала представления вход был закрыт для всех, кроме Их Величеств со свитой, прибывших вскоре после двенадцати. Когда они входили в приготовленную для них ложу, то, при виде публики и расположения сцены и исполнителей, на лицах их столь явно было написано удовольствие и удивление, что это с восхищением заметили все

<sup>1</sup> Продолжение. Начало — в № 1, с. 82–102

Перевод выполнен по изданию:

An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3d, and 5th, 1784 in Commemoration of Handel. By Charles Burney. London, 1784.

подданные. Напряженное ожидание первого удара смычка (*premier coup d'archet*) достигло апогея, когда глубокоую торжественную тишину нарушили звуки вступительной симфонии

### КОРОНАЦИОННОГО АНТЕМА<sup>2</sup> (1727)

Zadoc the priest, and Nathan the prophet, anointed Solomon king: and all the people rejoiced; and said, God save the king: long live the king: may the king live for ever. Hallelujah. Amen (I Kings I, 38)<sup>3</sup>.

Священник Садок и пророк Нафан помазали Соломона на царство. И весь народ, ликуя, восклицал: Боже, храни царя! да здравствует царь! да живет он вечно! Аллилуйя. Аминь» (3 Цар 1:38–39)<sup>4</sup>.

От первого до последнего звука этого широко известного и прославленного сочинения каждый слушатель, казалось, боялся вздохнуть, чтобы не прервать потока гармоний, льющегося в его уши.

Исходя из того, сколь значительны успехи практической музыки в нашей стране в сравнении с эпохой Генделя, можно с уверенностью утверждать, что под его собственным управлением антем сей ни разу не исполнялся так хорошо, [как ныне]. Поскольку я сам слышал это сочинение на коронации Его Величества, когда был собран огромный оркестр под управлением покойного Доктора Бойса<sup>5</sup>, осмелюсь сказать, что, по моим воспоминаниям, то исполнение не идет ни в какое сравнение с нынешним — в том же самом месте, в честь композитора<sup>6</sup>.

### УВЕРТЮРА К ОРАТОРИИ «ЭСФИРЬ» (1720)

Первый раздел этой серьезной и величественной увертюры всегда поражал меня простотой гармонии, которая, будучи почти полностью ограничена диатоникой основной тональности, тем не менее, вовсе не однообразна. А первый такт мелодии, хотя и часто повторяемый двумя скрипками, столь приятен и мил, что [возвращение его] всегда желанно для слуха.

<sup>2</sup> По случаю коронации короля Георга II и королевы Каролины в 1727 году Гендель сочинил четыре антемы — HWV 258–261. В первый день фестиваля исполнялся антем *Zadoc the priest* HWV 258.

<sup>3</sup> Здесь и далее ссылки на английский перевод Священного Писания приводятся согласно Бёрни.

<sup>4</sup> Здесь и в ряде других случаев читателю предлагается наш перевод английского текста Библии, положенного в основу сочинения Генделя; там же, где по смыслу существенных расхождений с Синодальным переводом нет, цитаты приводятся согласно последнему.

<sup>5</sup> Уильям Бойс (Boose; 1711–1779) — английский композитор, органист и издатель. Известен в основном как автор духовных сочинений и издатель сборника богослужебной музыки английских композиторов (*Cathedral Music, being a Collection in Score of the Most Valuable and Useful Compositions for That Service, by Several English Masters of the Last 200 Years*). См.: [3].

<sup>6</sup> Вне всякого сомнения, приветствовать появление Их Величеств Коронационным Антемом было в высшей степени уместно; к тому же, я не мог не желать, чтобы этот концерт, столь отличный от всех прочих, открывался сочинением, в котором все голоса и инструменты были бы слышны одновременно, ибо это создает впечатление, которого невозможно достигнуть путем постепенного нарастания — ведь разница между «ничто» и «нечто» куда больше, нежели между любыми двумя ступенями нарастания. Действительно, самое неожиданное и удивительное впечатление от этого громадного оркестра возникало, пожалуй, при его одновременном звучании: когда все струнные играли двойные ноты (*à double corde*) по открытым струнам, сила их звучания была больше, чем у двух различных инструментов, играющих по струнам закрытым (*прим. автора*).

Все разделы этой восхитительной Увертюры были первоначально частями генделевских трио-сонат<sup>7</sup>, равно как и многие из частей его органных концертов. Он мог бы сказать о своих трио-сонатах с куда бóльшим основанием, чем Джеминиани о своем последнем — и худшем! — опусе концертов: «Слагаю и сочиняю так, чтобы впоследствии почерпнуть» (*Condo et compono, quae tunc depromere possim*)<sup>8</sup>.

Второй раздел, всегда вызывавший заслуженное восхищение своим величием, а также контрастом между верхними голосами, в которых часто повторяется фрагмент хорала (*canto fermo*)<sup>9</sup>, и басом, произвел самое сильное впечатление, благодаря силе, мощи и энергии оркестра.

Фуга же, с ее яркой и веселой темой, хоть и имеет склад в основном трехголосный, ибо альт все время дублирует басовую линию в октаву<sup>10</sup>, сегодня казалась еще богаче гармонически и еще затейливее, чем обыкновенно. Вероятно, никогда прежде не было инструментальной фуги, написанной на тему более привлекательную, — и мастерски, к тому же, разработанную, — которая бы производила столь приятное впечатление. Вот несколько деталей, отличающих ее от почти всех прочих фуг: во-первых, проведения темы сопровождаются грациозно движущимся басом, во-вторых, ответ у вторых скрипок звучит в обращении, и, в-третьих, имеются сольные гобойные эпизоды<sup>11</sup>. Увертюра сия почти с самого момента своего появления неизменно исполнялась в соборе Св. Павла на празднике Корпорации сынов духовенства (*Feast of the Sons of the Clergy*), так что сегодня она представляется специально написанной для церкви<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Все три раздела увертюры к «Эсфири» заимствованы Генделем из одной и той же трио-сонаты — В-dur op. 2 №3 HWV 388. В основу первого раздела увертюры положена I часть названной сонаты, II и III части были переработаны в третий и второй разделы увертюры соответственно. См.: [14, II, 99], [14, III, 173].

<sup>8</sup> Гораций, Послания. Книга 1, послание 1, строка 12.

<sup>9</sup> Можно предположить, что, говоря о *canto fermo*, Бёрни имеет в виду сходство повторяющегося в двух верхних голосах мелодического оборота с неким церковным песнопением; см. примечание 44, где он уподобляет тему хора *I will sing unto the Lord* канону *Non Nobis Domine*. При этом, однако, в данном случае Бёрни не раскрывает суть возникшей у него ассоциации.

<sup>10</sup> Несмотря на то что Бёрни указывает год создания первой редакции оратории «Эсфирь» — 1720, из его описания данной фуги явствует, что увертюра на фестивале исполнялась во второй редакции (1732). В первой версии увертюры, в частности, отсутствует партия альты.

<sup>11</sup> Эти сольные эпизоды исполнялись двенадцатью гобоистами в унисон, — столь слитно, что [игра их] производила впечатление звучания одного инструмента. Краткое же соло гобоя в медленном разделе исполнил м-р Томас Винсент, с давних пор снискавший славу лучшего гобоиста в городе (*прим. автора*).

Очевидно, Бёрни имеет в виду известного гобоиста и композитора Томаса Винсента-младшего (Vincent), сына фаготиста Томаса Винсента-старшего и ученика Джованни Саммартини, одного из «Музыкантов Короля» (*The King's Band*). Однако в «Биографическом словаре актеров, актрис, музыкантов, танцоров, менеджеров и других театральных персоналий Лондона с 1660 по 1800 год» указаны даты жизни Винсента-младшего: ок. 1720 — 1783. Там также высказано предположение, что упоминаемый Бёрни гобоист был его сыном (см.: [18, XV, 176–177]). Тот же год смерти Винсента — 1783 — указан в статье К. Хогвуда и Дж. Пэйдж в словаре Гроува, причем назван даже день — 10 мая (впрочем, сведения эти авторы статьи ставят под вопрос; см.: [19]). В книге же Б. Хейнса «Красноречивый гобой: история гобоя с 1640 по 1760 годы» дата смерти Винсента — вероятно, с учетом свидетельства Бёрни, — указана «не ранее 1784 года» (см.: [16, 456]).

<sup>12</sup> Корпорация сынов духовенства (*Corporation of the Sons of the Clergy*) — благотворительная организация, обеспечивающая материальную поддержку духовенства англиканской церкви. Корпорация была основана в 1655 году в связи с бедственным положением огромного числа священников,

## ДЕТТИНГЕНСКИЙ ТЕ ДЕУМ (1743)

Это великолепнейшее творение столь часто исполнялось в соборе Св. Павла, равно как и в других местах, что похвалы мои бессильны что-либо прибавить к его славе. Скажу лишь, что, поскольку оно было создано по случаю победы в сражении<sup>13</sup>, то четырнадцать труб, две пары обычных литавр, две пары басовых литавр из Тауэра, а также пара литавр контрабасовых, специально изготовленных для нынешних торжеств, введены были [в состав оркестра] чрезвычайно кстати. В самом деле, контрабасовые литавры ничуть не уступали сильнейшим из артиллерийских орудий — исключая лишь разрушительную силу последних.

Есть основания полагать, что Гендель, создавая свой большой *Te Deum* по случаю Утрехтского мира, как и данное сочинение, ограничил смысл слова *cry* его печальным значением<sup>14</sup>, ибо в них обоих разделы на слова *To thee all angels cry aloud*<sup>15</sup> не только написаны в миноре, но и имеют медленный темп и горестный характер<sup>16</sup>. Им, однако, составляют контраст предыдущие и последующие разделы, озаренные поистине всем вдохновением и страстью генделевского гения к полифоническим комбинациям и изобретениям.

Медленная и торжественная хвала апостолов, пророков и мучеников<sup>17</sup>, с ее мерным и величавым движением баса, весьма уместна в своей выразительности.

лишенных средств к существованию в период правления Оливера Кромвеля. Первая благотворительная акция состоялась 8 ноября 1655 года: в старом здании собора Св. Павла была проведена праздничная месса, за которой последовал обед в доме лондонской Гильдии портных (*Merchant Taylors' Hall*). Пожертвования принимались от всех желающих; подобные акции проводятся вплоть до наших дней.

<sup>13</sup> Англичане и их союзники победили французов при Деттингене 27 июня 1743 года.

<sup>14</sup> *Cry* — кричать, восклицать, а также плакать, рыдать.

<sup>15</sup> Приведем церковнославянский перевод данных строк латинского гимна (не совпадающий дословно с английским):

«Тебе вси Ангели,

[Тебе Небеса и вся Силы,

Тебе Херувими и Серафими непрестанными гласы] зывают».

<sup>16</sup> Гипотеза Бёрни об «ограничении» Генделем смысла слова *cry* не выдерживает критики, ибо непосредственно за описываемым разделом на слова *To thee all Angels cry aloud*, который в самом деле написан в миноре, следует другой фрагмент — *To thee Cherubim and Seraphim continually do cry* — с тем же глаголом, однако в мажоре и с участием труб. Стоит добавить также, что неправильное понимание композитором смысла слова, играющего ключевую роль в этом стихе, привело бы к обесмысливанию всего стиха. Думается, что причины столь разительного контраста между практически тождественными по смыслу разделами — превосходно, впрочем, укладывающегося в логику развития сочинения! — лежат в плоскости чисто музыкальной. Контраст как средство развития и формообразования занимает важное место в сочинениях Генделя, о чем неоднократно говорит Бёрни. Посему попытка объяснить подобное явление тем, что Гендель, прожив к тому моменту уже более тридцати лет в Англии, все еще был несведущ в английском языке, не выглядит убедительной.

<sup>17</sup> В тексте *Te Deum* об этой хвале сказано в следующих словах:

*The glorious company of apostles praise Thee,  
The goodly fellowship of the prophets praise Thee,  
The noble army of martyrs praise Thee.*

Церковнославянский аналог:

«Тебе преславный апостольский лик,  
Тебе пророческое хвалебное число,  
Тебе хвалит пресветлое мученическое воинство».

Слова *Thou sittest at the right hand of God*<sup>18</sup> поются на мелодию исключительной приятности, которая и по прошествии сорока лет [с момента написания] не утратила очарования и свежести новизны. Фугированный раздел *a capella*<sup>19</sup> *We therefore pray thee: help thy servants, whom thou hast redeemed with thy precious blood*<sup>20</sup> восхищает своей гармонией и контрапунктом, равно как и следующий, включающий три строки: *Make them to be numbered*<sup>21</sup>, *O Lord save thy people*<sup>22</sup> и *Govern them and lift them up for ever*<sup>23</sup>, выделяющиеся к тому же особой выразительностью артикуляции слов.

[Раздел] *Day by day we magnify thee*<sup>24</sup> величествен и ярок, хотя некоторые пассажи труб немного напоминают струнные (*viellis*). В этой, а равно и в следующей строке — *And we worship thy name ever world without end*<sup>25</sup> — полифония разработана с присущими Генделю ясностью и мастерством.

Поскольку он сочинял сей *Te Deum* с уверенностью, [что в его распоряжении будет] большой и разнообразный оркестровый состав, то использовал со всем благоразумием разные инструменты, подобно тому как поступает художник с цветами своей палитры, показывая их порознь, во всем блеске, затем делая их то бледнее, то ярче — посредством светотени либо сочетания с другими цветами, — и тем самым подчиняя различным выразительным целям.

Слова *Vouchsafe, O Lord, to keep us this day without sin*<sup>26</sup> положены на музыку изысканную, в коей гармония не менее удивительна, необычна и затейлива, нежели трогательна и приятна<sup>27</sup>.

Последнюю часть, *O Lord, in thee have I trusted*<sup>28</sup>, итальянцы признали бы написанной безупречно (*ben tirato*). В самом деле, это великолепный образчик генделевской изобретательности в нахождении и использовании всех скрытых возможностей, кои любая тема — как безыскусная, так и изощренная — способна предоставить. Симфонию к этому хору, построенную главным образом на остинатном басу (*ground-base*), начинают две трубы, к которым затем присоединяются остальные инструменты; она величава и интересна, хоть и написана в ритме простого менуэта. Длинное соло альты после симфонии, на фоне

<sup>18</sup> «Ты одесную Бога седиши».

<sup>19</sup> Термин *a capella* в эпоху барокко обозначал манеру письма, близкую полифонической церковной музыке Ренессанса, — в отличие от нового концертного стиля. Подобное словопотребление отнюдь не говорит о непременном отсутствии в сочинении инструментальных партий, однако роль их принципиально отличается от концертирующих и ограничивается аккордовым континуо, удвоением либо замещением хоровых партий.

<sup>20</sup> «Тебе убо просим: помози рабом Твоим, ихже честною Кровию искупил еси».

<sup>21</sup> «Сподоби [со святыми твоими]».

<sup>22</sup> «Спаси люди Твоя, Господи».

<sup>23</sup> «Исправи я и вознеси их во веки».

<sup>24</sup> «Во вся дни благословим Тебе».

<sup>25</sup> «И восхвалим имя Твое во век и в век века».

<sup>26</sup> «Сподоби, Господи, в день сей без греха сохранитися нам».

<sup>27</sup> В старой партитуре, изданной Уолшем, в разделе этом множество неточностей; особенно в партиях второй скрипки и альты в тактах 4 и 5 последней нотной системы (*line*) (*прим. автора*).

Бёрни имеет в виду издание Джона Уолша (Walsh) *Handel's grand Dettingen Te Deum in score. For voices and instruments as perform'd at the Cathedral-Church of St. Paul.*

<sup>28</sup> «На Тя, Господи, уповахом».

мягкого, скромного аккомпанемента, подчеркивает неожиданность вступления tutti. Последний раздел — fuga, где время от времени появляется басовое остинато, — подводит итог этому величественному творению,

«освобождая от оков  
сокрытую душу гармонии»<sup>29</sup>.

## ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

### УВЕРТЮРА К ОРАТОРИИ «САУЛ» (1740)

Первый раздел сего восхитительного произведения, столь отличного от увертюр, написанных в манере общепринятой — установленной Люлли, — коей более полувека безоговорочно следовали все композиторы Европы, приятен в высшей степени и при первом прослушивании поражать должен изяществом и новизною целого и деталей.

Хоть прочие части Увертюры и были заменены Похоронным маршем, справедливость к автору требует сказать, что второй раздел ее, с соло гобоя и скрипки, столь напевен (*chantant*), что непрестанно напоминает слушателю вокальный дуэт с роскошным аккомпанементом. Пропустить же фугу с солирующим органом было, вероятно, вполне благоразумно, ибо пассажи ее в течение долгого времени были в такой чести у подражателей Генделя, что стали общим местом. Менуэт же — один из заключительных разделов Увертюры — сохранил изящество и благородство, коих ни истекшие годы, ни прихоти моды отнять не способны.

### ТРАУРНЫЙ МАРШ [ИЗ ОРАТОРИИ «САУЛ»]

Эта замечательнейшая и в высшей степени волнующая пьеса, сохраняющая популярность вот уже полвека, — столь безыскусная, торжественная и печальная, что даже и в клавирном переложении (*upon a single instrument*) ее невозможно слушать, не ощущая пронзительной грусти, — исполнена была со всем величием и благородством, коих только можно было ожидать от этого оркестра — мощнейшего, а равно и исключительно организованного, — со всем его тембровым разнообразием.

### ФРАГМЕНТ АНТЕМА, ИСПОЛНЯВШЕГОСЯ В ВЕСТМИНСТЕРСКОМ АББАТСТВЕ НА ПОХОРОНАХ ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВА КОРОЛЕВЫ КАРОЛИНЫ (1737)

When the ear heard her, then it blessed her; and when the eye saw her, it gave witness of her (Job XXIX, 11). Ухо, слышавшее ее, ублажало ее; око видевшее восхваляло ее (Иов 29:11).

Этот изысканный, мягкий и печальный напев, после шумного бряцания ликующего Те Деум'a, с его мощными ударами литавр, после полнзвучных труб и сакбутов в Похоронном марше, был для слуха покоем и утешением. Ибо

<sup>29</sup> *Untwisting all the chains that tie / The hidden soul of harmony.*

Бёрни цитирует стихи 143–144 из стихотворения Дж. Мильтона *L' Allegro* («Радостный»; см.: [23, 624–632]), которое, вместе со своим «антиподом» — *Il Penseroso* («Задумчивый»; [23, 633–641]), послужило основой оратории Генделя *L' Allegro, il Penseroso ed il Moderato*. Либретто первых двух ее частей составлено писателем и музыкантом-любителем Джеймсом Харрисом из фрагментов стихов Мильтона; текст же третьей части — *Il Moderato* — написан либреттистом Генделя Чарльзом Дженнессом по просьбе композитора.

изменчивость есть главнейший источник наших музыкальных наслаждений; как бы ни были мы восхищены музыкой быстрой либо медленной, громкой или тихой, все же разнообразие столь необходимо для привлечения внимания, что, ежели исполнению недостает одной из противоположностей, то и другая не будет выражена убедительно. Сия чарующая музыка донныне звучит столь свежо, что сделало бы честь как вкусу, так и познаниям в гармонии любого из ныне живущих композиторов. Гений Генделя столь многогранен, что, если бы вместо духовной музыки он продолжал писать оперы, то не было бы таких вершин изящества и утонченности, доступных Хассе, Винчи, Перголези и их последователям, к коим Гендель не мог бы взойти.

She delivered the poor that cried, the fatherless,  
and him that had none to help him (Job XX-  
IX, 12);  
Kindness, meekness, and comfort were in her  
tongue (Eccles XXXVI, 23);  
If there was any virtue, and if there was  
any praise, she thought on those things  
(Phil IV, 8).

Она спасала страдальца вопиющего и си-  
роту беспомощного (Иов 29:12);

На языке ее была приветливость и кро-  
тость (Сир 36:25a);  
Что только добродетель и похвала, о том  
она помышляла (Флп 4:8b)

Когда на словах *Kindness, meekness, and comfort were in her tongue* сопрано остаются одни, сопровождаемые лишь унисоном инструментов в высоком регистре, это производит удивительное впечатление по контрасту с полнозвучной гармонией остальных эпизодов этого очаровательного хора. Гармонией, мелодией, ритмом, стилем, выразительностью эта погребальная песнь (*Naenia*) являет собой превосходный образец музыки в простом<sup>30</sup> контрапункте<sup>31</sup>. Красоты ее — вне времен и стран и выше любой прихоти моды, неспособной их уничтожить или помешать людям чутким ощутить их.

Their bodies are buried in peace (Eccles  
XLIV, 14).

Тела их погребены в мире (Сир 44:13a).

В этом восхитительном эпизоде, полном торжественной и суровой гармонии в церковном стиле, инструменты практически не участвуют; он служит великолепным вступлением к следующему за ним разделу — менее печальному:

But their name liveth evermore (Ibid.).

И имена их живут в роды (там же, 13b).

— одному из самых необычных и приятных хоров, какие я знаю, исполненному с точностью, силой и воодушевлением, каких ни он, ни какая-либо другая музыка подобного рода, возможно, никогда ранее не удостаивались<sup>32</sup>. Каждый из

<sup>30</sup> Под простым контрапунктом (*plaine counterpoint*) имеется в виду контрапункт «нота против ноты», то есть, в данном случае, аккордовый склад письма.

<sup>31</sup> В последнем из разделов наличествуют также имитации, которые звучат приятно и естественно, ничуть не нарушая, однако, ударений, а равно и не лишая слова четкости — что обычно ставится в вину канонам, фугам и имитациям. Но Гендель, превосходно чувствующий и отражавший основной настрой полагаемых им на музыку слов на нашем языке, в то же время никогда не был уверен в их произношении: слово *delivered* (избавляла, спасала), которое обычно, благодаря элизии, становится трехсложным, никогда еще, я уверен, не было сокращаемо до двух слогов; в данном Хоре, однако, даже при частых повторах этого слова, ни разу на него не приходится более двух нот (*прим. автора*).

<sup>32</sup> В этой, равно как и в предыдущей, части Гендель чрезвычайно удачно использовал последовательность гармоний (*modulation*), весьма часто встречающуюся в музыке XVI века — с трезвучием низкой VII ступени перед самым кадансом. С той поры установлены были новые



трех [исполненных] разделов Похоронного антема возбуждал в присутствующих столь глубокие горестные чувства, напоминая об их личных потерях, что многие не могли сдержать слез.

### GLORIA PATRI ИЗ JUBILATE (1713)

Glory be to the Father, etc

Слава Отцу...

Хор этот, часть единственного Jubilate Генделя, созданного им одновременно с большим Te Deum по случаю Утрехтского мира, грандиозный и величественный, исполнен был с наивысшей точностью и мощью и встречен безмолвным напряженным вниманием публики.

## ТРЕТЬЕ ОТДЕЛЕНИЕ

### АНТЕМ (1719)<sup>33</sup>

#### АРИЯ И ХОР

O sing unto the Lord; O sing unto the Lord the whole earth (Ps XCVI, 1).

Воспойте Господу песнь новую; воспойте Господу, вся земля» (Пс 95:1).

Голос мадам Мара<sup>34</sup> и манера, в которой она исполнила эту простую и торжественную арию, сопровождаемую замечательной игрой гобоиста Фишера<sup>35</sup>, произвели на меня неожиданное впечатление, никогда прежде не пережитое мною, даже при исполнении ею более трогательной музыки. Я давно восхищался ее голосом и дарованиями, проявляемыми в различных вокальных стилях, но никогда не считал мягкость характерной чертой ее исполнения; здесь, однако, несмотря на то, что ее партия состояла всего из нескольких простых нот, они привели меня в трепет, и я с превеликим трудом сдержал слезы. В самом деле, мадам Мара не только обладает способностью доносить тончайшие, изысканнейшие интонации своего сладкозвучного и блестящего голоса до любого самого отдаленного уголка сего необъятного здания, но и произносит каждый слог столь ясно, точно и безукоризненно, что он внятен и вразумителен, как если бы это была простая декламация в небольшом театре.

правила связи (*liaison*) аккордов, и последовательность эта была «изгнана» из светской музыки. Но в музыке церковной, где она изредка встречается, [такой порядок] не только позволителен, но и приносит превосходный результат (*прим. автора*).

<sup>33</sup> Судя по приводимым Бёрни текстам, имеется в виду вторая версия антема (HWV 249b), датируемая ныне ок. 1717 г.

<sup>34</sup> Гертруд Элизабет Мара (Mara; урожд. Шмелинг; Schmeling; 1749–1833) — знаменитая немецкая певица (сопрано), обладавшая голосом огромного диапазона (*g-e<sup>3</sup>*). Выступление на генделевском фестивале 1784 года стало самым большим успехом в ее карьере. См.: [22].

<sup>35</sup> Иоганн Кристиан Фишер (1733–1800) — немецкий гобоист и композитор, автор концертов, сонат и других сочинений, а также трактатов по игре на гобое. Служил в Дрездене у курфюрста саксонского Фридриха Августа II (он же — Август III, король польский), затем в Берлине у Фридриха Великого; давал концерты по всей Европе с неизменным успехом. В 1768 году обосновался в Лондоне, где и оставался до конца своих дней. С 1774 года входил в состав камерного ансамбля королевы Шарлотты, наряду с Иоганном Кристианом Бахом и Карлом Фридрихом Абелем. См.: [20].

ХОР

Declare his honour unto the Heaven,  
and his wonders unto all people —  
For the Lord is great, and cannot worthily  
be praised (Ps XCVI, 3, 4).

Возвещайте в народах славу Его, во всех  
племенах чудеса Его; ибо велик Господь и  
достохвален (Пс 95:3–4а).

Хор сей поистине величествен и производит сильнейшее впечатление, не смотря на то что состоит всего из трех партий. В конце тема проходит в инверсии<sup>36</sup>, каковой прием выполнен с большим искусством.

He is more to be feared than all gods  
(Ps XCVI, 3, 4)<sup>37</sup>.

Страшен Он паче всех богов (Пс 95:4b).

Гармония здесь [напоминает о] возвышенном церковном стиле. Остановка на ми-бемоль-мажорном трезвучии мгновением раньше каданса в фа мажоре вновь возвращает нас в XVI век<sup>38</sup>.

[АРИЯ]

The waves of the sea rage horribly;  
but yet the Lord who dwells on high is  
mightier (Ps XCIII, 5).

Возвышают реки волны свои. Но паче шума вод многих, сильных волн морских, силен в вышних Господь (Пс 92:3b–4).

В сопровождении к этой бурной арии Гендель попытался — и небезуспешно! — изобразить неистовство бушующего моря; музыка подобного рода, сама не будучи привлекательной, создает контраст к остальным эпизодам; ария сия обладает живостью, и даже резкостью, присущими ее автору.

ДУЭТ

O worship the Lord in the beauty of holiness (Ps XCVI, 9).

Поклонитесь Господу во благолепии святыни (Пс 95:9а).

Сей торжественный раздел, вероятно, представляется слишком медлительным любителям предшествовавшей арии — в той же мере, в какой и та может быть чересчур бурной для тех, кто равнодушен к Дуэту. На самом же деле оба раздела до некоторой степени граничат с крайностями; но композитор столь изобретательный, как Гендель, готов пойти на все ради разнообразия; Дуэт сей имеет много общего с восхитительной музыкой Стеффани<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> См. проведение темы в басу в т. 22–26.

<sup>37</sup> В данном случае строки псалма указаны Бёрни неточно.

<sup>38</sup> У Аркадельта, знаменитейшего мадригалиста того времени, в начале его известного мадригала *Il bianco e dolce cigno cantando tuore* кадансу непосредственно предшествует та же гармония (прим. автора).

<sup>39</sup> Агостино Стеффани (1654–1728) — итальянский композитор, большую часть жизни проведший в Германии. Наиболее значимую часть его наследия составляют оперы и дуэты для двух голосов с континуо, оказавшие влияние на многих композиторов, включая Генделя. См.: [29].

## ХОР

Let all the whole earth stand in awe of him (Ibid.);	Трепещи пред лицом Его, вся земля! (Пс 95:9b).
Let the heavens rejoice, and let the earth be glad; let the sea make a noise and all that therein is (Ibid.,11).	Да веселятся небеса и да торжествует земля; да шумит море и что наполняет его (Пс 95:11).

В последнем разделе данного Хора, когда включаются все инструменты, поднимается сильнейшее волнение и возникает один из гигантских генделевских «ураганов»:

«Неистовствуя, музыка бушует в звуках бури»<sup>40</sup>

Аддисон<sup>41</sup>.

## ХОР ИЗ ОРАТОРИИ «ИЗРАИЛЬ В ЕГИПТЕ» (1738)

The Lord shall reign for ever and ever (Exod XV, 18).	Господь будет царствовать во веки и в вечность (Исх 15:18).
---	---

Это восхитительное сочинение, написанное для двух хоров (*a due cori*), начинают теноры и альты в унисон<sup>42</sup>, сопровождаемые лишь [инструментальной] басовой партией.

## РЕЧИТАТИВ

For the horse of Pharaoh with his chariots, etc. (Exod XV).	Когда вошли кони фараона с колесницами его (Исх 15:19 и далее).
---	---

М-р Норрис продекламировал эту строку и все дальнейшее с истинной энергией англичанина, превосходно понимающего и произносящего слова [своего родного языка].

## ХОР

The Lord shall reign for ever and ever.	Господь будет царствовать во веки и в вечность.
---	---

<sup>40</sup> *Bellowing notes burst with a stormy sound.*

Эта строка, почерпнутая Бёрни из книги Джозефа Аддисона «Заметки о некоторых местностях в Италии (1701, 1702, 1703 годы)», является сознательно измененной цитатой из 9-й книги «Энеиды» Вергилия (стих 671) в переводе Джона Драйдена. Вместо слова *clouds* («тучи») Бёрни вставляет слово *notes*.

В переводе С. Ошерова соответствующая строка «Энеиды» (вместе с предшествующей) звучит следующим образом:

«[На море рушится град, когда Австр, Юпитером послан,]

Тучи летучие рвет и взметает влажные вихри».

<sup>41</sup> Джозеф Аддисон (Addison; 1672–1719) — английский публицист, драматург, поэт и политик, один из деятелей английского Просвещения. Был одним из первых журналистов Европы, наряду с Ричардом Стилом и Даниэлем Дефо. Учился и преподавал в Оксфорде, затем состоял на государственной службе. Совместно со Стилом издавал журналы «Tatler» («Болтун») и «Spectator» («Зритель»). См.: [9, 3–4].

<sup>42</sup> Неточность у Бёрни: на самом деле — альты и сопрано, причем вступлению их предшествует девятитактное соло альты.

Возвращение сей короткой фразы хора после каждого речитативного фрагмента производит прекрасное впечатление.

РЕЧИТАТИВ

And Miriam the prophetess, the sister of Aaron, took a timbrel in her hand: and the women went out after her with timbrels and with dances (Exod XV, 19).

И взяла Мариам пророчица, сестра Аарона, в руку свою тимпан, и вышли за нею все женщины с тимпанами и ликованием (Исх 15:20).

ХОР

Sing ye to the Lord, for he hath triumphed gloriously<sup>43</sup>.  
The Lord shall reign for ever and ever.

Пойте Господу, ибо высоко превознесся Он (Исх 15:21b).  
Господь будет царствовать во веки и в вечность (Исх 15:18).

The horse and his rider he hath thrown into the sea (Exod XV, 21).

Коня и всадника его ввергнул в море (Исх 15:21c).

Хор этот производит одновременно впечатление приятности, величия и безупречности. Голоса и инструменты в своей совокупности достигли здесь всей полноты воздействия [на слушателей]. И таково совершенство этого творения, что, буде Гендель не создал ничего иного, уже оно одно сделало бы имя его бессмертным среди истинных любителей и знатоков музыки<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Неуверенность Генделя в том, что касалось произношения в нашем языке, весьма отчетливо проявилась в том, что он подтекстовал слова этого Хора *For he hath triumphed gloriously* следующим образом: «För hē häth trümpfhed glöriously». Однако в 1738 году, когда он сочинил ораторию «Израиль в Египте», язык наш еще не стал для него достаточно привычным, и он имел лишь малую толику опыта в положении его на музыку (*прим. автора*).

<sup>44</sup> Поразительно, сколь искусно Гендель в самом пылу фантазии, в момент творческого горения вводит сдержанную напевную вторую тему (*counter-subject*), продолжая первую с тем же воодушевлением! После проведения новой темы поочередно в разных голосах, а также двумя голосами в терцию, не сдерживая при этом движения в остальных голосах, продолжающих первую тему, композитор затем на несколько тактов делает вторую тему основной у хора; сначала она проводится в басу, затем систематически — в других голосах, имитируемая в квинту или в октаву. Однако инструменты, аккомпанируя голосам, в течение пяти тактов исполняющих одну лишь вторую тему, не дают забыть первую, проводя ее фрагменты. Возвращаясь, первая тема, аккомпанируя голосам, звучит до самого конца во всех 19 партиях. Я бы не стал углубляться в анализ этого хора, если бы не открытие, которое я сделал, внимательно изучая партитуру; исполнение, несмотря на доставленное удовольствие, не могло привести меня к нему. Открытие, о котором я говорю, состоит в том, что мелодические ходы второй темы — точно такие же, как в прославленном каноне *Non Nobis Domine*:



Не знаю, случайно или намеренно Гендель использовал эту тему. В любом случае, ее тоны подобраны удачно и использованы изобретательно. Что же касается первооткрывателя и правообладателя последовательности звуков, на которой построен канон (по традиции приписываемый Бёрду), то она была темой фуги у Царлино, а ранее — у его учителя Адриана Вилларта, задолго до рождения Бёрда. А в конце концов, она соответствует одной из разновидностей тетракордов, бывшей в ходу у греков, в глубокую старину (*прим. автора*).

Тема *Sing ye to the Lord*, обозначенная Бёрни как вторая тема (*counter-subject*), в действи-

В целом успех первого дня фестиваля с полным правом можно объявить абсолютным, ибо впечатления превзошли все самые радужные ожидания ярких ревнителей чести Генделя и славы профессии и сторонников проведения сего грандиозного предприятия. И конечно же, лишь самый привередливый, а сверх того — безразличный и бесчувственный — слушатель мог не получить новых [впечатлений] и глубочайшего удовольствия от музыки и ее исполнения.

Но, отдавая дань справедливости публике, следует заметить, что хотя частота исполнения хорошей музыки в столице за последние годы и притупила любопытство и аппетит слушателей, так что лучшие оперные постановки и концерты сопровождаются шепотом и гулом разговоров, по громкости сравнимых с гудением взволнованной толпы или же с шумом [лондонской] биржи, тем не менее, в данном случае установилась такая тишина, какой, вероятно, не бывало еще в столь многочисленном собрании. И спокойствие полночного часа не сравнится с тем, что сопровождало каждый звук музыки. Я с давних пор наблюдаю воздействие музыки на людские чувства, но ни разу еще нигде в Европе, будь то в церкви, театре или в зале, не случалось мне видеть толикого любопытства, внимания и радости, сияющей на лицах присутствующих, как при этом событии. В самом деле, сила впечатлений, испытанных многими, была такова, какой еще не знал наш век. Иных взволновала до слез и обмороков хоровая мощь гармонии; другие же тронуты были и восторгались изысканным сладкозвучием отдельных тонов. Не имея досуга разглядывать лица окружающих, я все же по случайности перевел взгляд с исполнителей [на публику] — и увидел не что иное, как слезы восторга и взоры, полные изумления и наслаждения. Ничто, однако, лучше не обнаруживало слаженность оркестра, а также стойкое и неослабное внимание публики, чем паузы, столь часто встречающиеся в музыке Генделя; ибо они были просчитаны так точно и [исполнялись] так синхронно, что ни единый [пушечный] выстрел или залп никогда не звучал метче и согласованнее, нежели вступление всего множества участников этого огромного оркестра, возобновляющих игру после внезапного и, чаще всего, полного прекращения звучания, именуемого паузой. В паузах болтунов обычно можно «поймать с поличным», однако тут все подобные моменты сопровождалась тишиною столь глубокой и величественной, как если бы дело происходило на кладбище, среди гробниц.

---

тельности появляется первой в начале данного Хора. Тема же *The horse and his rider*, названная им первой, на самом деле — вторая. Вероятно, причиной такой путаницы стала спешка, сопровождавшая подготовку «Отчета».

Канону *Non Nobis Domine* посвящена статья Ф. Бретта (см.: [4]), в которой приводятся доказательства того, что сочинение это приписывалось Бёрду без достаточных оснований. В частности, исследователь указывает на то, что во всех источниках XVII века (самый ранний из которых относится к 1620–25 годам) канон появляется без указания авторства. Имя Бёрда как автора канона впервые возникает в трактате Пепуша (*A Treatise on Harmony...*, London, 1730) и повторено Маттезоном в «Совершенном капельмейстере» (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739). Наряду с Бёрдом, канон приписывался также Палестрине и Морли.

## ДЕНЬ ВТОРОЙ ПАНТЕОН

27 мая 1784 года, четверг, вечер  
Программа концерта

### 1 отделение

Концерт для гобоя № 2

Ария *Sorge infausta* из оперы «Орландо»

Хор *Ye sons of Israel* из оратории «Иисус Навин»

Ария *Rende il sereno* из оперы «Созарм»<sup>45</sup>

Ария *Caro vieni* из оперы «Ричард I»

Хор *He smote all the first-born* из оратории «Израиль в Египте»

Ария *Va tacito e nascosto* из оперы «Юлий Цезарь»

Концерто гроссо № 6

Ария *M'allontano sdegnose pupille* из оперы «Аталанта»

Хор *He gave them hailstones for rain* из оратории «Израиль в Египте»

### 2 отделение

Концерто гроссо № 5

Ария *Dite che fà* из оперы «Птолемей»

Ария *Vi fida lo sposo* из оперы «Эций»

Хор *Fallen is the foe* из оратории «Иуда Маккавей»

Увертюра из оперы «Ариадна»

Аккомпанированный речитатив *Alma del gran Pompeo* из оперы «Юлий Цезарь»

Ария *Affanni del pensier* из оперы «Отгон»

Ария *Nasco al bosco* из оперы «Эций»

Дуэт *Io t'abbraccio* из оперы «Роделинда»

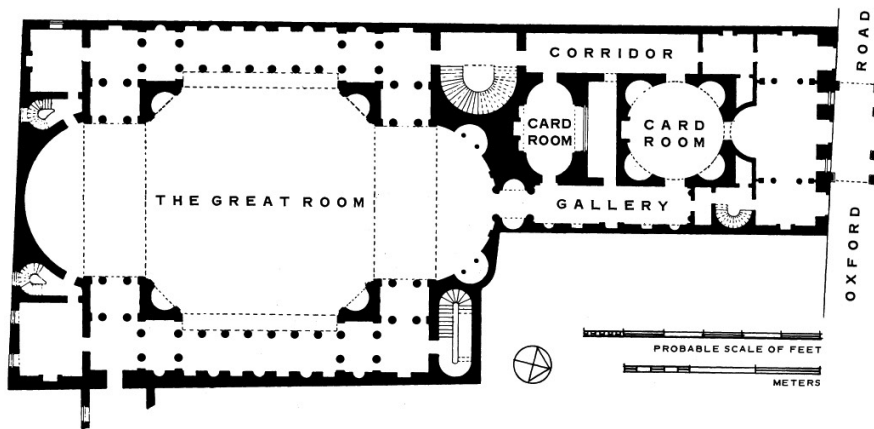
Концерто гроссо № 11

Ария *Ah! Mio cor!* из оперы «Альцина»

Антем *My heart is inditing of a good matter*

---

<sup>45</sup> Вслед за Бёрни здесь и далее мы пользуемся краткими названиями генделевских опер.



План Пантеона. Источник: [24, 126]

Вечером посетители собрались очень рано, из опасения не попасть, и толпа сделалась неисчислимою. Хотя двери не открывали до шести часов, великое множество людей в праздничной одежде загодя выстроилось у входа на Оксфорд-стрит; хотя начало представления назначено было на восемь часов, к семи все здание уже было набито битком, так что никакими силами невозможно было найти ни единого места. Необычайно жаркая погода, в сочетании с теплом, источаемым более чем шестью сотнями человек, плотно притиснутых друг к другу, должна была бы значительно умерить наслаждение, предвкушаемое любителями музыки в ожидании вечернего представления: ибо, когда страдает тело, трудно и душе быть довольною.

Неожиданный успех и чудесные впечатления от первого представления в Вестминстерском аббатстве не прошли бесследно и вселили в слушателей надежды, которым в ограниченном пространстве здания, казалось, не суждено было сбыться. В Пантеоне и прежде нередко можно было услышать грандиозные ансамбли и увидеть великое множество людей самого высокого положения. Но хотя оркестр был по крайней мере вчетверо больше, нежели обычно в этом зале, все же он как числом участников, так и звучностью столь сильно уступал игравшему в аббатстве, что надежды казались по большей части обманутыми. Яркость и разнообразие пьес, однако, сделали честь как Генделю, так и составителю программы, исполнение же — музыкантам.

Красотою и изысканностью здание [сие] столь значительно превосходит любое из мест общественных увеселений в Европе, что в гораздо большей мере удивляет иностранцев, чем уроженцев [Англии]; любясь этим [чудом] вновь и вновь, те не перестают восхищаться им, как в первый раз. И хотя казалось несомненным, что к великолепию этого сооружения уже ничего нельзя добавить, созданный, его создавший, — м-р Джеймс Уайатт<sup>46</sup> — столь счастливо проявил свое

<sup>46</sup> Джеймс Уайатт (Wyatt; 1746–1813) — один из самых знаменитых и влиятельных английских архитекторов второй половины XVIII века. Автор проектов более 25 общественных зда-

дарование в ходе подготовки к приему Их Величеств и публики, что мы предлагаем вниманию читателей нижеследующее описание [сих приготовлений].

Восточная и западная галереи, проходы позади колоннады, а равно и галерея над сценой заполнены были скамьями для публики. На этой [верхней] галерее находился также новый органний проспект, украшенный изображением Генделя с мальчиками, держащими лавровый венок, — оттиском с оригинального портрета, преподнесенного в дар Обществу старинной музыки м-ром Редмондом Симпсоном<sup>47</sup>.

Сцена была значительно расширена. Над входом в Пантеон, напротив сцены, возведена была галерея, поддерживаемая шестью ионическими колоннами, подобными колоннам самого здания. В центре этой галереи установили ложу для Их Величеств, обитую изнутри малиновым атласом и украшенную зеркалами. Ложа увенчана была куполом, на котором золотом изображены были королевские геральдические животные. Позади королевской ложи были места приближенных; с одной стороны от нее — места для руководства [фестиваля] и их друзей, с другой — для фрейлин. Фасад королевской ложи украшали малиновые занавеси и балдахин с бахромой и золотым галуном. Дополнительные светильники — без числа — озаряли грандиозный купол здания; и, поскольку это представление было первым в Пантеоне, что удостоилось присутствия Их Величеств, то не только внутреннее убранство, но и великолепие [нарядов] публики превзошло всё, чем могло гордиться дотоле сие прекрасное место.

Тем вечером ансамблем из двух сотен музыкантов, отобранных из числа выступавших в аббатстве, к коим присоединился синьор Паккьеротти<sup>48</sup>, ведущий из солистов Оперы, управляя м-р Крамер<sup>49</sup>, с присущими ему сосредоточенностью

---

ний и множества частных домов в Лондоне и по всей Англии; также занимался реконструкцией храмов, в том числе Вестминстерского аббатства. Лондонский Пантеон (1772) стал первым творением молодого архитектора, сразу прославившим его. Творчество Уайатта отличается большим разнообразием и стилистической неоднородностью; одной из важнейших его составляющих являются элементы готики.

<sup>47</sup> Редмонд Симпсон (Simpson; ок. 1730 — 1787) — известный английский гобоист и литаврист, член Королевского Общества музыкантов. Играл в оркестре театра Ковент-Гарден, входил в состав камерного ансамбля королевы Шарлотты. На генделевском фестивале был ассистентом главного дирижера и организатора концертов Джоа Бейтса. См.: [18, XIV, 94].

<sup>48</sup> Гаспаро Паккьеротти (Pacchierotti; 1740–1821) — итальянский сопранист, величайший из певцов-кастратов второй половины XVIII века. Жил и выступал в Лондоне в 1778–80 и 1781–84 годах. См.: [15].

Бёрни пишет:

«[Он обладает] огромным диапазоном голоса — от нижнего регистра до верхних *си-бемоля*, а иногда и *до* [третьей октавы], — а также безграничной фантазией и способностью не только к исполнению самых изощренных и трудных пассажей, что поют другие певцы, но и к изобретению новых украшений — каковые, насколько мне позволяет судить опыт чтения нот и слушания музыки, никогда прежде не были записаны, — так что в течение всего его долгого пребывания здесь пение его всякий раз было для меня внове. Если возможно сравнение степени сладкозвучия музыкальных тонов для слуха с различными вкусовыми ощущениями, то представление о совершенстве [его голоса] можно передать, сказав, что он превосходит большинство голосов, подобно ананасу, что слаще не только остальных фруктов, но даже сахара или патоки. <...>

Вкус и чувствительность Паккьеротти необычайны, что проявляется не только в [звучании] его голоса и исполнении, но и в выражении лица, сквозь обычное любезное и благожелательное выражение которого проступает непрестанная игра черт его, обнаруживающая внезапные душевные движения» [5, II, 887–888].

<sup>49</sup> Вильгельм Крамер (Cramer; 1746–1799) — скрипач и дирижер, сын мангеймского скрипача



и вдохновением. И если представление в Вестминстерском аббатстве показало во всем великолепии дарование Генделя как композитора церковного, то программа этого вечера была разумно рассчитана на то, чтобы явить его мастерство в светской и театральной музыке.

## ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

### ВТОРОЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ<sup>50</sup>

Это сочинение, исполненное в качестве увертюры ко всему представлению, произвело восхитительное впечатление. Вступительная часть его — необычайно величественная и ритмически заостренная; *Largo*, с двумя солирующими виолончелями и певучей мелодией гобоя на их мягком фоне, отличается богатством гармонии и изобретательностью; а двойная fuga, коей первую версию Гендель предназначал для органа<sup>51</sup>, написана на темы самые привлекательные, в манере ясной и столь искусно, как, быть может, ни одна инструментальная fuga до нее. Менуэт и Гавот хороши весьма; будучи проще, они долгое время восхищали за-всегдаев наших театров и общественных заведений<sup>52</sup>.

Сочинения, к коим принадлежит и вышеупомянутое, хоть и называются концертами для гобоя, содержат весьма немного сольных эпизодов для этого инструмента; диминуции и трудные пассажи поручены в основном солирующей скрипке. В самом деле, произведения эти, по стилю напоминающие скорее гайдновские симфонии, нежели современные гобойные концерты, с их развернутыми сольными партиями, предназначены для показа возможностей этого инструмента, отлично подходят для большого и мощного оркестра, включающего выдающихся исполнителей на разных инструментах.

### АРИЯ [ЗОРОАСТРО] ИЗ [III АКТА] ОПЕРЫ «ОРЛАНДО» (1732)

в исполнении синьора Таска<sup>53</sup>

Though furious storms awhile may rage,  
And darkness ev'ry hope deny,

Хоть бушует порою свирепая буря,  
И тьма лишает надежды, —

Якоба Крамера. Учился у своего отца, а также у Яна Стамица, Кристиана Каннабиха. Играл в мангеймском оркестре с шести (!) лет, прославился как один из лучших скрипачей своего времени. С 1772 года жил и работал в Лондоне, где руководил циклами концертов Иоганна Кристиана Баха и Карла Фридриха Абеля и множеством других, включая концерты Союза старинной музыки, а также был дирижером в итальянской опере. В 1784 году был назначен руководителем музыкантов королевы. Крамер был равно знаменит как концертный солист, камерный музыкант и дирижер, в каковом качестве считался носителем генделевской традиции. См: [21].

<sup>50</sup> Судя по приводимому Бёрни описанию и номенклатуре частей, речь идет о Concerto grosso op. 3 № 2 B-dur (HWV 313). Как свидетельствуют заголовки изданий 1780-х–90-х годов (H. Wright, ca. 1785; S. Arnold, ca. 1796), в это время существовала традиция именовать Концерты op. 3 гобойными.

<sup>51</sup> Имеется в виду клавирная fuga B-dur (HWV 607).

<sup>52</sup> Партия гобоя в этом смелом и искусном сочинении сыграна была м-ром Келлнером из военного оркестра Его Величества — учеником м-ра Фишера, — чей [прекрасный] звук и качество исполнения показали, что он достоин своего великого учителя (*прим. автора*).

<sup>53</sup> Луиджи Таска — итальянский певец (бас), выступавший в Англии с 1784 по 1786 годы. См.: [18, XIV, 368].

The Sun, at length, shall fear assuage,  
And calm at once the heart and sky.

So men, endow'd with virtue rare,

The lures of vice sometimes decoy;  
Yet, freed from each insidious snare,  
Conversion brings unbounded joy<sup>54</sup>.

Смятенье солнце укротит,  
Покой внушив и небесам, и сердцу.

Так людей, наделенных редкими добродетелями,  
Порой манят греховные соблазны,  
Но освобождение из коварной западни  
И возвращение [на путь истинный] принесит им безграничную радость.

Ария эта изобилует того рода искуснейшими изобретениями, что восхищают взгляд и устаиваются высокого мнения глубоких музыкантов значительно чаще, нежели широкой публики. Опера, однако, за вычетом подобных образцов музыкальной учености, никогда не была особенно ценима профессионалами. Но стиль театральной музыки столь сильно изменился со времен Генделя, что ныне почти все его арии кажутся исполненными учености.

### ХОР ИЗ ОРАТОРИИ «ИИСУС НАВИН» (1747)

Ye sons of Israel, every tribe attend,  
Let grateful Songs and Hymns to Heaven ascend;  
In Gilgal, and on Jordan banks proclaim

One First, one Great, one Lord Jehovah's name.

О сыны Израиля! Каждое колено  
Да вознесет до Небес благодарственные гимны и славословия;  
В Гилгале и на берегах Иордана возглашайте  
Имя Единственного, Величайшего, — имя Господа Саваофа<sup>55</sup>.

Сей хор, вырастающий неожиданно из второго раздела увертюры, красив и необычен<sup>56</sup>. В первой его части, на словах *Let grateful Songs and Hymns to Heaven*

Бёрни пишет о нем:

«Таска, обладатель мощного низкого голоса и, очевидно, хороший музыкант, в конце этого сезона возвратился в Италию. Он пробыл здесь три года, в продолжение которых не только был востребован как оперный певец, но участвовал также в исполнении ораторий и в представлениях в Вестминстерском аббатстве. Голосу его, впрочем, недостает мягкости и подвижности, ибо, подобно дубу, он силен, но негибок» [5, II, 897].

<sup>54</sup> Приведенные Бёрни стихи являются вольным переводом на английский язык оригинального итальянского текста арии. Поскольку автор перевода не назван, мы полагаем, что им является сам Бёрни. Именно эти английские стихи мы и переводим на русский язык. Итальянский же текст здесь и далее помещен в сноску.

Sorge infausta una procella  
Che oscurar fa il cielo e il mare,  
Splende fausta poi la stella,  
Che ogni cor ne fà goder.

Può talor il forte errare  
Ma risorto dall' errore,  
Quel, che pria gli diè dolore,  
Causa immenso il suo piacer.

<sup>55</sup> Несмотря на явное сходство с рядом фрагментов Ветхого завета, текст этот является частью анонимного либретто оратории «Иисус Навин».

<sup>56</sup> Увертюра к «Иисусу Навину» отличается краткостью (всего 32 такта) и не содержит в себе темпового, метрического либо тематического контраста, который позволял бы выделить в ней две части. Вероятно, Бёрни имеет в виду, что оркестровое вступление к первому хору, звучащее в той же тональности, что и увертюра (B-dur), воспринимается на слух как ее естест-

*ascend*, — музыка оживленная и веселая, но не простоватая; мотивы, [служащие материалом] имитаций, [звучат] свежо и приятно. В последней же части, на словах *In Gilgal, and on Jordan banks proclaim One First, one Great, one Lord Jehovah's name*, музыка поистине грандиозна и возвышенна; выразительность сочетается в ней со столь великой ученостью и мастерством в отношении полифонии, гармонии, аккомпанеента и фактуры, какими только может гордиться музыкальное искусство.

### Ария [Эльмиры] из [I АКТА] ОПЕРЫ «СОЗАРМ» (1732)

в исполнении м-ра Харрисона<sup>57</sup>

May heav'n in pity smooth that brow,	Да сжалятся [над ней] Небеса и разглядят чело,
And dry a tender parent's tear;	И осушат слезы нежной матери;
Nor e'er again her heart allow	Да не наполнит ее сердце никогда более
To swell with sorrow so severe <sup>58</sup> .	Столь жестокая скорбь.

Сия краткая мелодия, трогательная и умиротворяющая [душу], написана в характере медленной сицилианы, который практически всегда удавался Генделю. Мне говорили, что Страда<sup>59</sup>, для которой была сочинена эта ария, пением

венное продолжение, то есть второй раздел. Впечатление это, очевидно, проистекает также от того, что увертюра гармонически незамкнута и заканчивается на доминанте.

<sup>57</sup> Сэмюэль Харрисон (Harrison; 1760–1812) — английский певец (тенор). См.: [18, VII, 143–145].

Остается не вполне понятным, почему он исполнял арию, предназначенную для сопрано; Бёрни, отмечая, что Гендель сочинил ее для Анны Марии Страда дель По, в то же время не дает никаких объяснений на этот счет. Очевидно, что Харрисон мог петь эту арию, написанную в высокой тесситуре (*fis' - gis<sup>2</sup>*), только в транспозиции; поскольку известно, что диапазон его голоса составлял две октавы (*A-a'*), можно предположить, что она была перенесена октавой ниже, и, следовательно, ее оригинальная тональность — *H-dur* — была сохранена. Подобные адаптации были обычным явлением; однако несколько странным на первый взгляд кажется факт исполнения певцом-тенором арии женского персонажа — невесты мидийского царя Созарма Эльмиры; объяснением может служить отсутствие в тексте арии указаний на его непременную принадлежность женщине. К этому стоит добавить, что Сэмюэль Харрисон, обладавший превосходной интонацией и красивым тембром голоса, при небольшой его силе, «специализировался» на спокойных кантабилных ариях — какова ария Эльмиры.

<sup>58</sup> Rendi il sereno al ciglio  
Madre, non pianger più,  
Temer d'alcun periglio  
Oggi mai come puoi tù.

<sup>59</sup> Анна Мария Страда дель По (Strada del Pó; выступала в 1719–1741 годах) — итальянская певица (сопрано), исполнявшая ведущие партии в операх Генделя в 1729–37 годах. Выступила в 24 (!) операх Генделя и многих других его сочинениях.

Бёрни писал о ней:

«Певица эта, приехав впервые в нашу страну, вынуждена была бороться со множеством предубеждений против нее: враги Генделя, разумеется, не выказывали довольства ни единым из доставляемых им публике развлечений, дарования же Куццони и Фаустины приобрели всеобщее благорасположение, в то время как Страда не могла ни привлечь противников на свою сторону при помощи личного обаяния, ни склонить к себе их взоры, тем дополнив наслаждение, доставляемое слуху, — ибо в ее наружности столь мало было общего с Венерой, что она имела прозвище “Свинья”. Однако постепенно она преодолела все предубеждения и пением снискала благосклонность [публики], в особенности друзей Генделя, которые говорили, что, благодаря стараниям, кои он предпринял, сочиняя для нее, и его указаниям, из низкопробной певички с хорошим голосом она превратилась в одну из первых артисток Европы» [5, II, 762].

ее покорила слушателей. Лишь немногие из ныне живущих помнят, что именно в звучании ее голоса и исполнении так восхищало публику пятьдесят два года назад; зато многочисленны свидетели того, сколь правильно, точно и безукоризненно пел эту арию м-р Харрисон по недавнему поводу.

**АРИЯ [КОСТАНЦЫ] ИЗ [II АКТА] ОПЕРЫ «РИЧАРД I» (1727)**

в исполнении мисс Кантело<sup>60</sup>

Ah! come and kindly ease my heart  
Of all its pains, of all its fears;  
Ah! faithful come, and joy impart,

No longer leave me thus in tears.

Think of my constancy and love,  
Think of my unremitting woes;  
Ah! come in smiles, and instant prove  
How well, for thee I lost repose<sup>61</sup>.

О, приди и освободи мое сердце  
От всех мук и тревог,  
О, приди же, верный, и принеси с собою  
радость,  
Не оставляй меня более в слезах.

Подумай о моей любви и постоянстве,  
Подумай о моих нескончаемых горестях;  
О, будь милостив, приди — и сей же миг  
убедишься,  
Что в разлуке с тобой я лишилась покоя.

Сия простая и бесхитростная ария не требует от исполнителя особого мастерства, а от публики — учености. Приятный, выразительный голос, без английского акцента и простонародности, — вот всё, что нужно певице; слушателям же должно лишь быть расположенными внимать музыке. Несомненно, с первым [из сих условий успеха] мисс Кантело явилась в Пантеон, второе же нашла там. Ничто не отражает столь ясно, чем отличалась [от нынешней] манера исполнения такого рода арий полвека назад, нежели трель, коей Куццони<sup>62</sup> украшала первую ноту, а также — почти всегда — слово *caro*, где бы оно ни встречалось. Хорошая трель на подобающем месте — несомненно, одно из главнейших украшений хорошего пения; когда же она используется неблагоприятно, то звучит развязно и бессмысленно. Ныне те немногие, кто умеет исполнять трели, скупы на них, за вычетом каденций и арий в старинном французском вкусе.

<sup>60</sup> Энн Кантело (Cantelo; 1766–1831) — английская певица (сопрано). В 1790 г. стала женой Сэмюэля Харрисона. Под именем миссис Харрисон выступала в концертах Академии старинной музыки и на фестивале Трех хоров. См.: Harrison, Mrs. Samuel [18, VII, 145–146].

Фестиваль Трех хоров — один из старейших в мире хоровых фестивалей — с начала XVIII века и донныне проводится ежегодно в течение недели в соборах Глоучестера, Уорчестера и Херефорда поочередно.

<sup>61</sup> Caro vieni, vieni a me,  
Fido vieni; puoi tu caro  
Adolcire il duolo amaro  
Di chi pena sol per te.

Pensa, pensa alla mia fè,  
Pensa ancor al mio martir  
Ed a tanti miei sospir  
Sarai solo la mercè.

<sup>62</sup> Франческа Куццони (Cuzzoni; 1696–1778) — знаменитая итальянская певица (сопрано). С 1723 по 1728 годы с огромным успехом выступала в Лондоне. Для Куццони Гендель создал ряд ведущих сопрановых оперных партий, в том числе — Клеопатры («Юлий Цезарь»), Астерии («Тамерлан»), Роделинды (заглавная роль), Береники («Сципион»), Антигоны («Адмет»), Костанцы («Ричард I»). См.: [13].

## ХОР ИЗ ОРАТОРИИ «ИЗРАИЛЬ В ЕГИПТЕ» (1738)

He smote all the first-born of Egypt, the chief  
of all their strength (Ps LXXVII, 52);  
But as for his people, he led them forth like  
sheep (Ibid., 53);  
He brought them out with silver and gold,  
there was not one feeble person in all their  
tribes (Ps CV, 36).

Он поразил всякого первенца в Египте,  
начатки всей силы их (Пс 77:51);  
Свой же народ Он вел как овец (там же,  
52а);  
Он вывел их с серебром и золотом, и не было  
неможных в коленах их (Пс 104:37).

В сем беспристрастном повествовании заложено весьма немного возможностей музыкального его выражения, то есть такого «подражания», когда звуки, со всей уместностью, делаются эхом смыслов. Однако Гендель в первом разделе этого восхитительного Хора (в основе которого лежат две темы, привлекательные и необычные), в сопровождении, отмечающем лишь сильные доли каждого такта, явил представление о том, как *поразил* [Господь первородных], и об *ударах*.

В ходе развития этой краткой и правильной двойной фуги, когда Гендель поручает инструментам более развернутые партии, тот же эффект производят отрывистые одиночные звуки хора, в простом контрапункте. Второй раздел — *He led them forth like sheep*, пасторального склада — представляет собой фугу с заключением<sup>63</sup>, [отличающимся] полнозвучием компактно расположенной гармонии, коя дана в контрапункте нота против ноты и не имеет распевов.

## АРИЯ ЮЛИЯ ЦЕЗАРЯ ИЗ [I АКТА] ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЫ (1723)

в исполнении синьора Паккьеротти

The wily sportsman in pursuit of game,  
Unseen, and silent, takes his aim;

So he whom malice prompts to base designs,

With equal art, his plans combines<sup>64</sup>.

Хитроумный охотник, преследуя дичь,  
Невидимый и безмолвный, достигает це-  
ли, —

Так и тот, кого злоба побуждает к низким  
деяниям,

Искусно плетет свои сети.

Кто преуспел в чтении партитур и знает, сколь трудно писать на пять голосов, того восхитит мастерство, что явил здесь Гендель. Ни одна ария из тех,

<sup>63</sup> Данный хор Генделя включает в себя ряд разделов: 1) краткий энергичный рефрен (*But as for his people*); 2) «пастораль» (*He led them forth like sheep*; на фоне протяженных органических пунктов фразы хора и имитирующих его инструментов, включая «пастушеские» флейты, можно трактовать как изображение тянущихся за Добрым пастырем овец; вероятно, именно данный эпизод и дал Бёрни основание охарактеризовать весь хор как «пасторальный»); 3) фуга, изображающая движение народа Божьего за Господом, — образ уже не аллегорический (*He brought them out with silver and gold*); 4) заключение, выражающее радость и ликование избавленного Господом от рабства народа (*There was no one feeble person in all their tribes*). Общая схема данного хора такова: гА гВ гАВС.

<sup>64</sup> Va tacito e nascosto

Quand' avido è di preda  
L'astuto cacciator.

Così chi è al mal disposto,  
Non brama, ch'alcun veda  
L'inganno del suo cor.

что я помню, не имеет в сопровождении партии валторны, почти постоянно перекликающейся с голосом. Немногие из великих певцов расположены [петь] арии, где мелодия и значение [слов] столь равноправны; эта ария, однако, избрана была, дабы прославить дарования Генделя в день, когда они должны были сиять во всем великолепии. Синьор Паккьеротти своим разумным выбором и совершенством исполнения послужил одновременно и славе великого композитора, и своей собственной.

### КОНЦЕРТО ГРОССО №6 [ОР. 6]

Первая часть — торжественная и скорбная, Фуга же в высшей степени примечательна своей темой; последняя столь нетривиальна и трудна для разработки, что ни один композитор, имеющий заурядное дарование в этой ученой манере письма, не отважился бы иметь с ней дело, приди ему в голову столь необычное последование звуков.

Мюзетт, или, вернее, Чакона<sup>65</sup> в этом Концерте всегда пользовалась любовью и самого композитора, и публики: я хорошо помню, как Гендель часто исполнял ее между частями своих ораторий — и до публикации [Концерта], и после. За долгое время популярности этого сочинения я слышал множество других, но ни одно не казалось мне столь мило и приятно; в особенности это относится к его теме. Соло и диминуции нельзя назвать новаторскими для того времени, когда Гендель сочинил их; впрочем, они делают еще более желанным возвращение первой темы. Остальным частям Концерта, не исполнявшимся в этом представлении, немногие похвалы подобают; таково, по-видимому, было и мнение самого Генделя, ибо две последние части нередко пропускались, когда Концерт играли под его собственным управлением.

### АРИЯ [МЕЛЕАГРА] ИЗ [II АКТА] ОПЕРЫ «АТАЛАНТА» (1736)

в исполнении мадам Мара

<p>Awhile I retire from your scorn and disdain, Nor with spleen or resentment upbraid; In hopes that by love, both my patience and pain Will, with int'rest, in future be paid<sup>66</sup>.</p>	<p>Когда я удаляюсь от твоих насмешек и презрения, То не упрекаю тебя, обиженный и тоскующий, Ибо надеюсь, что мое терпение и боль В будущем с лихвою будут вознаграждены [твоей] любовью.</p>
--	--

Эта ария предназначена была для Конти, прозванного (*detto*) Джицциелло<sup>67</sup>, в честь Джицци, знаменитого певца, а затем и преподавателя пения, у которого

<sup>65</sup> Вероятно, называя этот Мюзетт Генделя Чаконой, Бёрни имеет в виду фрагменты характерного для чаконы баса, встречающиеся в этом произведении, например, в тактах 31–34.

<sup>66</sup> M'allontano sdegnose pupille  
Per vedervi più liete, e serene,  
E perch' abbian le vostre faville  
Nudrimento minore di pene.

<sup>67</sup> Джоаккино Конти (Conti; 1714–1761) — итальянский сопранист-кастрат. Носил уменьшительное имя «Джицциелло» (Gizziello) в честь своего учителя Доменико Джицци (Gizzi; 1687–1758). Обладал необычайно высоким голосом (диапазон его достигал с<sup>3</sup>). См.: [11].

он учился. Хоть она и не требует особенной широты диапазона голоса, пафоса или мастерства, однако грация, изысканная простота и приятность, присущие пению мадам Мара, равно как и звучность голоса, подтвердили ее блестящую репутацию в нашей стране, каковую она [уже] значительно упрочила своим выступлением в Вестминстерском аббатстве. Эта ария, где бас и аккомпанемент скромны и просты, как у Хассе и Винчи в ту же эпоху, показывает, что, когда Гендель хотел вывести певца на первый план по отношению к оркестру, такая задача не представляла для него сложности.

### ХОР ИЗ ОРТОРИИ «ИЗРАИЛЬ В ЕГИПТЕ» (1738)

He gave them hailstones for rain (Ps CV, 32);	Вместо дождя Он послал на них град (Пс 104:32а);
Fire mingled with the hail, ran along upon the ground (Exod IX, 23–24).	Огонь, смешавшись с потоком, разливался по земле (Исх 9:23–24).

Сия живая и мастерски написанная музыка, которую [публика] громко требовала повторить, сочинена для двух хоров (*a due Cori*). Это одно из немногих хоровых сочинений Генделя, где отсутствуют не только fuga, но даже имитации — за исключением переключек между хорами. Партии инструментов, напротив (*en revanche*), подвижны и полнозвучны, что не создает, однако, ни намека на путаницу; умолкни все восемь певческих партий, сопровождение можно было бы с успехом исполнять как часть Концерта — подобное трудно обнаружить в сочинении какого-либо другого композитора, кроме Генделя.

## ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

### КОНЧЕРТО ГРОССО №5 [ОР. 6]

Первая часть этого произведения всегда производила на меня впечатление самой энергичной и характерной из всех пьес, что были написаны Генделем, да и любым другим композитором, по образцу оперной увертюры Люлли — какой, по-видимому, предполагает резкость, решительность, воинственность. Две последующие части, из коих исполнялась лишь первая, содержат не более чем легковесные банальные пассажи, типичные для того времени. *Largo*, однако, — в естественном и строгом стиле Корелли, — есть отличный образец гармонического разнообразия; следующая [за ним] часть являет очень ранний пример итальянского оркестрового стиля, с присущими ему быстрыми репетициями одной и той же ноты — использовавшимися [обычно] для контраста с чем-либо более [содержательным], ежели не с обычным шумом и рамплиссажем (*remplissage*), начисто лишенным смысла, чему есть множество примеров. Тема же генделевской пьесы современна, ярка и приятна; басовое сопровождение репетиций — смело и интересно. Финал Концерта, он же — Менуэт, был объектом столь сильного восхищения композиторов генделевской школы, что частенько служил предметом подражания.

Ария [СЕЛЕВКИ] ИЗ [II АКТА] ОПЕРЫ «ПТОЛЕМЕЙ» (1728)

в исполнении мисс Абрамс<sup>68</sup>

Where is my Love? And how employ'd?  
Ye Fauns and Dryads say;  
If to your rural haunts decoy'd,

Aloud repeat my lay.  
In pity tell him ev'ry pain,

Each groan and rising sigh;  
That far from him I life disdain,

And only wish to die.

Ye rustic gods, oh tell him this,  
Or bring him here to crown my bliss<sup>69</sup>.

Где мой любимый? Чем он занят? —  
Скажите, фавны и дриады!  
Если у вас в сельской глуши нашел он  
пристанище,  
Спойте ему мою песенку.  
Сжальтесь, расскажите ему обо всех моих  
муках,  
Стонах и вздохах;  
О том, что жизнь вдали от него мне  
постыла,  
И единственное мое желание — умереть.

О духи природы, скажите ему все это,  
Иль дайте увидеть его самого, тем  
увенчав мое блаженство.

Ария сия, с мелодией приятной и [звучащей] свежо для своего пятидесятишестилетнего «возраста», опубликована с подзаголовком *Echo Song*; считается, что она была написана для синьоры Куццони и синьора Сенезино<sup>70</sup>. Однако [эхо] повторяет столь немногие реплики — и те в основном во втором разделе, — что ария произвела прекрасное впечатление в качестве сольной, будучи исполнена мисс Абрамс со вкусом и выразительностью.

<sup>68</sup> Харриэт Абрамс (Abrams; 1760–1825?) — английская певица (сопрано), автор популярных песен. Участвовала в открытии концертов Союза старинной музыки под руководством Джоза Бейтса в 1776 году. См.: [18, I, 23–24].

<sup>69</sup> Dite ce fà  
Dove è l'idol mio,  
Selvaggie deità  
Dite dov'è  
Il mio tesoro?

A me voi lo rendete  
O pur se lo vedete  
Ditegli per pieta  
Che per lui moro.

O rendetelo al mio cor;  
Dite che tutto amor,  
Sospiro anch'io.

<sup>70</sup> Сенезино (Senesino; наст. имя — Франческо Бернарди; Bernardi; ум. 1759) — итальянский певец-кастрат (альт). Родился в Сиене, из-за чего и получил свое прозвище. Выступал в Лондоне в 1720–28 и 1730–36 годах, пользуясь огромной популярностью. Отношения Сенезино с Генделем были весьма прохладными; растушая неприязнь к композитору побудила его в 1733 году вступить во вновь созданное общество под названием «Опера знати» (*Opera of the Nobility*), соперничавшее с Королевской академией музыки. См.: [12].



## АРИЯ [ВАЛЕНТИНИАНА] ИЗ [II АКТА] ОПЕРЫ «ЭЦИЙ» (1732)

в исполнении синьора Бартолини

To thee I confide  
My empire and bride;  
And, in doubt while I rove,  
My life, and my love: —  
Do thou, my dear friend,  
Assistance prepare —  
While on thee I depend  
Thy affection to share<sup>71</sup>.

Тебе доверяю я  
Трон и невесту;  
Покуда скитаюсь, сомненьями мучим,  
[Храни] мою жизнь и любовь,  
Будь мне помощником,  
О милый друг!  
А на тебя, [дорогая], полагаюсь —  
Сохрани нашу любовь.

Пожалуй, у этой арии в характерном генделевском стиле, принадлежащей периоду расцвета [его таланта], время отняло часть ее прелести и очарования; тем не менее, [на концерте] в Пантеоне она заняла приличествующее ей место стараниями синьора Бартолини. Что касается меня, я хотел бы, чтобы все, что по-своему хорошо, жило, пользуясь вниманием и поддержкой; но, сознаюсь, [всякое] сочинение для меня тем любопытнее и приятнее слуху, чем более оно отличается от музыки расхожей.

## ХОР ИЗ ОРАТОРИИ «ИУДА МАККАВЕЙ» (1746)

Fall'n is the foe,  
So fall thy foes, O Lord,  
Where warlike Judas wields his righteous  
sword.

Повержен враг!  
Так все Твои враги, о Господи, падут  
От праведного меча воинственного  
Иуды.

Этот превосходный хор — яркий и оригинальный — не может пройти незамеченным ни на одном концерте; нынче же усилиями музыкантов он приобрел особенную мощь и энергию.

## УВЕРТЮРА К ОПЕРЕ «АРИАДНА» (1734)

Увертюра эта (в особенности Менуэт), долгое время пользовавшаяся большим расположением [публики], ныне снискала его вновь; сим долгожительством она обязана исполнителям. [Большое] количество валторн, использованное по данному случаю, в высшей степени обогатило звучание и придало танцевальному разделу (*Air*)<sup>72</sup> необычайные блеск и великолепие.

<sup>71</sup> Vi fida lo sposo  
Vi fida il regnante,  
Dubbioso,  
Ed amante  
La vita,  
E l'amor.  
Tu, amico, prepara  
Soccorso ed aita;  
Tu serbarmi, o cara,  
Gli affetti del cor.

<sup>72</sup> Одно из значений слова *air* — пьеса легкого танцевального характера.

АККОМПАНИРОВАННЫЙ РЕЧИТАТИВ ЦЕЗАРЯ ИЗ I АКТА  
ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЫ (1723)

в исполнении синьора Паккьеротти

These are thy ashes, Pompey, this the  
mound,  
Thy soul, invisible, is hovering round!

Thy splendid trophies, and thy honours fade,  
Thy grandeur, like thyself, is now a shade.  
Thus fare the hopes in which we most con-  
fide,  
And thus the efforts end of human pride!

What yesterday could hold the world in  
chains,  
To-day, transform'd to dust, an urn contains.  
Such is the fate of all, from cot to throne,  
Our origin is earth, our end a stone!

Ah wretched life! how frail and short thy  
joys!  
A breath creates thee, and a breath  
destroys...<sup>73</sup>

Вот прах твой, о Помпей, [сокрыт] холмом  
могильным,  
И вокруг него душа твоя скитается, незри-  
ма...

Твои пышные трофеи и слава поблекли,  
Твое величье, как и сам ты ныне, — тень.  
Так покидают нас надежды сокровенные,

Таков конец стремлений гордости люд-  
ской!

Кто еще вчера весь мир держал в цепях,

Тот ныне, прахом став, лежит в могиле.  
Таков удел всеобщий — царя и нищего;  
Из персти земной сотворены, под камнем  
мы последнее пристанище находим!

О жизнь, как ты жалка! как скоротечны все  
радости твои!

Дыханьем ты создана, и дуновению под  
силу тебя прервать...

Мне часто говорили люди, равно сведущие в музыке и в итальянском языке, что этот восхитительный монолог Цезаря над прахом Помпея — в сценической постановке, в исполнении Сенезино, — по производимому им впечатлению нельзя было сравнить ни с каким другим речитативом или даже арией, [известными] в нашей стране. Но, хотя он исполнялся синьором Паккьеротти со столь уместными в героическом речитативе энергией и выразительностью, каковые в Италии принесли ему признание лучших знатоков поэзии и музыкальной декламации, — речитатив не получил внимания и успеха, им заслуженных, будучи вырван из контекста оперы и напечатан без перевода [на английский]. Несомненно, публика, утомленная борьбой за вход, сидящая в тесноте и расслабленная жарой, усугубляемой скоплением людей, не проявляла ни того внимания к исполнителям, как в Вестминстерском аббатстве, ни той готовности получать удовольствие от их стараний.

Речитативам, кои англичане, не знакомые с итальянским языком, желали бы сократить елико возможно, в Италии придают такое значение, что в понятие это оказываются включенными, наряду с дикцией (*elocution*) оперного певца, также

<sup>73</sup> Alma del gran Pompeo,  
Che al cenere suo d'intorno  
Invisibil t'aggiri,  
Fur'ombre i tuoi trofei,  
Ombra la tua grandezza, e un'ombra sei.  
Così termina al fine il fasto umano.  
Ieri che vivo occupò un mondo in guerra,  
Oggi risolto in polve un'urna serra.  
Tal di ciascuno, ahi lasso!  
Il principio è di terra, e il fine è un sasso,  
Misera vita! oh, quanto è fral tuo stato!  
Ti forma un soffio, e ti distrugge un fiato.

его манера держаться и жесты; говоря о ком-либо: *recita bene*, — подразумевают, что он или она не только лишь хорошо произносит речитатив, но и является хорошим актером или актрисой.

Тартини дает описание речитатива, исполненного в оперном театре Анконы в 1714 году и произведшего исключительное впечатление как на профессионалов, в нем участвовавших, так и на публику; ибо, хотя единственным аккомпанементом его служила лония баса, он возбуждал столь сильное волнение во всех, кто его слышал, что они бледнели и дрожали, глядя друг на друга со страхом и изумлением. И исключительные впечатления сии происходят не от жалоб, печали либо трагедийного пафоса некоей необычайной природы; но от негодования и от некоего не поддающегося определению рода непреклонной суровости и резкой порывистости, коими проникнуты слова; сила же их стократ возрастает и упрочивается совместными [стараниями] композитора и исполнителя. Как пишет сей превосходный музыкант и человек большого ума, что засвидетельствовал оное могущество речитатива, «в продолжение тринадцати представлений сей драмы впечатление не ослабевало; и после первого вечера эта ужасная сцена неизменно ожидалась в совершеннейшем молчании...»<sup>74</sup>.

Вниманием, ненамного уступающим описанному, в Англии, по преданию, одаряема была сцена из «Юлия Цезаря». Перевод есть лишь тусклое отражение оригинала; однако, не что иное, как сама музыка, а также декламация такого исполнителя, как Сенезино или Паккьеротти, способны воздать справедливость заслугам Генделя. Несомненно, это лучший образец аккомпанированного речитатива без инструментальных симфоний, с каким только я знаком. Гармония столь учена и необычна, что трудно найти хоть один аккорд, которого слух бы заранее ожидал; вдобавок слова выражены ясно, и фразы трогательны и приятны.

За сим речитативом последовала одна из самых знаменитых печальных арий Генделя:

### АРИЯ [ФЕОФАНЫ] ИЗ [I АКТА] ОПЕРЫ «ОТТОН» (1722)

в исполнении синьора Паккьеротти

Afflicting thoughts, a short reprieve  
In pity grant  
And then return;

О мысли тревожные, сжальтесь  
И дайте мне краткий отдых,  
Прежде чем возвратитесь;

But, ah! forever, I perceive,  
My heart will pant  
My bosom burn<sup>75</sup>.

Увы! я чувствую,  
Что сердце вечно будет трепетать  
В моей пылающей груди.

<sup>74</sup> *Tartini G.* Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia. Padova, 1754. P. 135 (прим. автора). См.: [27, 135].

<sup>75</sup> Affanni del pensier,  
Un sol momento,  
Datemi pace almen  
E poi tornate.

Ah! che nel mesto sen  
Io già vi sento  
Che ostinati la pace,  
A me turbate.

Эта изысканная ария сочинена была для Куццони, чье исполнение, как и сама музыка, приводили в восхищение авторитетнейших в то время ценителей. Мелодия есть чистой воды сицилиана; и хотя инструментальные партии почти на всем протяжении [арии] образуют строгие имитации, голос звучит легко и свободно, как если бы сопровождался бы простым контрапунктом. Ария написана в столь высоком регистре, что последний выходит за рамки наиболее приятно звучащей части диапазона голоса синьора Паккьеротти; и хотя он пел с глубоким чувством и весьма выразительно, публика не оценила эту арию по достоинству.

**Ария [ВАРОНА] ИЗ [II АКТА] ОПЕРЫ «ЭЦИЙ» (1732)**

в исполнении синьора Таска

Sometimes a happy rustic swain,  
In cottage born, or humble stem,  
Acquires with little toil and pain,  
Through Fortune's smile, a diadem.  
While he that's blasted by her frown  
To dire mischance is sure decreed;  
And, though entitled for a crown,  
A field may till, or flock may feed<sup>76</sup>.

Подчас счастливый деревенский пастух,  
Рожденный в избушке, в простой семье,  
Без труда и мук,  
Милостью Фортуны обретает корону.  
Обласканный ее улыбкой,  
Он от страшных бед храним.  
И, даже коронованный,  
Возделывает землю или пасет стадо.

Это одна из самых приятных басовых арий, какие я знаю. Мелодия доставляет удовольствие, сопровождение живое и искусное. Хоть век музыкального произведения обычно куда короче человеческого, музыка эта столь «хорошо сохранилась», что, несмотря на свои пятьдесят два года, [излучает] энергию цветущей юности. Она была сочинена для Монтаньяна<sup>77</sup> — одного из самых прославленных басов, работавших с Генделем, — во времена, когда этот певческий голос был в бóльшей моде и, вероятно, тщательнее оттачивался, нежели теперь. Диминуции требуют значительной гибкости, диапазон же — большого объема голоса; обоими [качествами] в достатке обладает синьор Таска.

**ДУЭТ [РОДЕЛИНДЫ И БЕРТАРИДО]  
ИЗ [II АКТА] ОПЕРЫ «РОДЕЛИНДА» (1725)**

в исполнении мадам Мара и синьора Бартолини

*A due* This last embrace is worse than death,  
  
Without the loss of sense or breath;  
What torture to a faithful heart  
From all that's dear, thus forc'd to part?

Это последнее объятие страшнее  
смерти,  
[Хоть и] не отнимает дыхания и чувств;  
О, что за мука для верного сердца —  
Расстаться со всем, что мило!

<sup>76</sup> Nasce al bosco in rozza cuna  
Un felice pastorello,  
E con l'aure di Fortuna,  
Giunge i regni a dominar.

Presso al trono in regie fasce  
Sventurato un altro nasce,  
E fra l'ire della forte,  
Va gli armenti a pascolar.

<sup>77</sup> Антонио Монтаньяна (Montagnana; выступал в 1730–50 гг.) — знаменитый итальянский певец (бас). Входил в состав генделевской труппы, выступавшей в Королевском театре 1731–33 гг.

<i>Solo</i>	My love!	Любовь моя!
<i>Sola</i>	My life!	Мое сокровище!
	My only hope!	Моя единственная надежда!
	My faithful wife! <sup>77</sup>	Моя верная супруга!
<i>A due</i>	How barbarous is a tyrant's will, Which death can give, yet does not kill! <sup>79</sup>	О, как жестока воля тирана, Что, не убивая, все же смерть сулит!

Нынешние дуэты обычно открываются диалогом и отличаются бóльшей театральностью, нежели то было принято пятьдесят-шестьдесят лет назад. Впрочем, я не знаю другого дуэта, выстроенного по тому же образцу, что и этот, который доставлял бы мне больше удовольствия. Он был представлен, наряду с еще несколькими ариями Генделя, в пастиччо «Люций Вер» в 1748 году, и я был восхищен им, как никогда дотоле, — в особенности же совершенно непривычными тогда моему слуху модуляциями через вводный тон новой тональности, каковые поддерживаются партиями инструментов.

В дуэте этом нет ни единого оборота или имитации, кои не дышали бы грацией и благородством; ничто не выдает возраста этого сочинения, кажущегося бессмертным или уж, по крайней мере, неувядающим — время течет, сменяют друг друга эпохи, а оно, пока существует, остается свежим и цветущим.

### КОНЦЕРТО ГРОССО №11 [Ор. 6]

Первая часть этого концерта, хотя написана искусно и выстроена тщательно, [характер имеет] необычайно бурный и причудливый для своего времени; тема фуги — яркая и оживленная — слегка напоминает темы других инструментальных фуг Генделя; симфония, или вступление к *Andante*<sup>80</sup>, необычайно приятна и не менее примечательна своею грацией, чем смелостью, с коею композитор, выполняя имитации, использовал двойные задержания (*double discords*)<sup>81</sup>. Сорок лет назад считалось, что сольные эпизоды в этой части в большей мере блестящи, нежели удобны и естественны для смычка и левой руки. В заключительном *All'legro*, грациозном и прихотливом, сольные эпизоды и в самом деле таковы, что кажутся скорее сочиненными Генделем за клавесином, нежели со скрипкой в руках; как бы то ни было, м-р Крамер сыграл весь Концерт целиком строго и безупречно; справедливость к этому великому музыканту требует сказать, что

<sup>78</sup> Аналог этих двух строк отсутствует в итальянском оригинале.

<sup>79</sup> Io t'abbraccio;  
E più che morte  
Aspro e forte,  
È pe'l cor mio  
Questo addio  
Che il tuo sen dal mio divide.  
Ah mia vita!  
Ah mio tesoro!  
Se non moro,  
È più tiranno  
Qiest'affanno,  
Che da morte, e non uccide.

<sup>80</sup> Очевидно, Бёрни имеет в виду начало Анданте — такты 1–25.

<sup>81</sup> См. такты 16–22.

его исполнение старых мастеров, бросающее вызов всевозможным трудностям, отличается почтительной простотой и чистотой [стиля], делающей честь в равной мере его рассудительности, вкусу и уму.

**Ария [Альцины] из [II АКТА] ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЫ (1735)**

в исполнении мадам Мара

Alas! My heart! Thou art now despise'd —  
Ye pow'rs that move  
Our hate and love,

Увы! Мое сердце! Ныне презрели  
Тебя, чье могущество движет  
Любовью и ненавистью —

Is this the way my passion's priz'd?  
Left by a wretch, whose heart of steel  
Is dead to all I say or feel.

Это ль награда за страсть мою?  
Брошена негодяем, чье каменное сердце  
Глухо ко всем моим словам и чувствам.

But why let grief my soul devour?

Но горю ужель позволю завладеть моей  
душой?

I'm still a queen, and still have pow'r;  
Which pow'r my vengeance soon shall guide,  
If still my kindness he deride<sup>82</sup>.

Я — королева! И дана мне власть!  
Она поможет свершиться мести,  
Если он насмеется над моей любовью.

Когда опера «Альцина» была впервые поставлена<sup>83</sup>, эта ария неизменно вызывала восхищение своею формой, тогда как Страда — манерой исполнения.

<sup>82</sup> Ah! Mio cor! Schernito sei?  
Stelle! Dei! Nume d'amore?  
Traditore! t'amo tanto,  
Puoi lasciarmi sola in pianto?  
Oh Dei! Perche ?

Ma che fà gemendo Alcina?  
Son regina, e temo ancora?  
Resti, o mora.  
Pene sempre,  
O torni a me.

<sup>83</sup> Хотя минуло уже почти пятьдесят лет, еще живы трое из числа первых исполнителей этой оперы: миссис Арн, вдова покойного д-ра Арна, которая была в те времена ученицей Джеминиани — в печатных партитурах ее называют миссис Янг; м-р Сэвэйдж, бывший певчий и раздатчик милостыни собора Св. Павла, называемый в печатных нотах мальчиком, а в издании либретто — молодым м-ром Сэвэйджем, и м-р Бирд, долгое время с успехом выступавший как певец, а затем ставший менеджером одного из наших театров (*прим. автора*).

Сесилия Арн (Arne; урожд. Янг; Young; 1711–1789) — английская певица (сопрано), ученица Франческо Джеминиани (1687–1762). Пела в концертах начиная с 1730 года, сценическая же ее карьера началась с выступления в английских операх Джона Фредерика Лэмпса (Lampe; 1702/3–1751) и Джона Кристофера Смита (Smith; 1712–1795). Пела в премьерах генделевских опер «Ариодант» и «Альцина» (1735), оды «Празднество Александра» (1736), оратории «Салул» (1739), в первом лондонском представлении «Аталии» (1735), а также в операх Арна «Комус», «Розамунда» и «Альфред». См.: [18, I, 117–120].

Бёрни писал о ней: «Эта леди, позднее ставшая супругой д-ра Арна, имела от природы хороший голос и превосходно исполняла трели; она была столь хорошо обучена, что технику пения далеко превосходила всех других английских певиц своего времени» [5, II, 1000].

Уильям Сэвэйдж (Savage; 1720–1789) — английский певец, композитор и органист. Учился у Иоганна Кристофа Пепуша (Pepusch; 1667–1752) и Франческо Джеминиани. В 1735 году пел в генделевских «Аталии» и «Альцине» детским сопрано, позже имел, по словам Бёрни,

Возможно, современный композитор, исходя из того, в какую ярость впала волшебница, обнаружив, что ее возлюбленный Роджеро (Rogerо; так у Бёрни — А. Л.) намеревается уехать, наделил бы эту леди меньшей нежностью — и большей страстностью; как бы то ни было, первая тема арии, на фоне непрерывного движения баса, истинно трогательна; непрерывные рыдания и вздохи, изображаемые краткими отрывистыми звуками в партиях скрипок и альты, значительно усиливают впечатление. Несомненно, эта ария содержит гармонические ходы чрезвычайно смелые и трогательные [душу], в особенности на словах *sola in pianto*.

Краткий второй раздел подобным же образом выражает воодушевление, смятение и ярость, каковых требуют слова и ситуация. Если бы кто-либо из трех ныне живущих первых исполнителей вокальных партий в «Альцине» присутствовал в Пантеоне во время представления этой арии, могу предположить, что, невзирая на пристрастие к старым временам и почтение к Страде, он или она присоединились бы к публике, устроившей овацию мадам Мара за исполнение сей пылкой и сложной арии.

#### АНТЕМ, СОЧИНЕННЫЙ ДЛЯ КОРОНАЦИИ КОРОЛЯ ГЕОРГА II (1727)

My heart is inditing of a good matter; I speak  
of the things which I have made unto the  
king (Ps XLV, 1);  
King's daughters were among thy honourable  
women (Ibid., 10);  
Upon thy right hand did stand the queen in  
vesture of gold (Ibid., 10); and the king shall  
have pleasure in thy beauty (Ibid., 12);  
Kings shall be thy nursing fathers, and queens  
thy nursing mothers (Isaiah XLIX, 23).

Сердце мое источает благо; глаголю  
пророчества мои о Царе (Пс 44:2а);

Дочери царя между почетными у Тебя (там  
же, 10а);

Встала царица одесную тебя в одежде  
из золота (там же, 10b); и насладится Царь  
твоей красотой (там же, 12а);

И будут цари питателями твоими, и цари-  
цы кормилицами твоими (Ис 49:23а).

Это превосходное и исключительно приятное сочинение, созданное Генделем в беззаботные дни юности<sup>84</sup>, содержит такое множество прелестных деталей, что описанием их восторженный истолкователь мог бы заполнить целый том. Я, однако, глядя в ноты, постараюсь умерить восхищение в большей степени, нежели это мне удалось на представлении.

«мощный и не лишенный приятности бас». В 1744 году был принят в Королевскую капеллу, с 1748 года руководил хором собора Св. Павла в Лондоне. См.: [7], [18, XIII, 217–218].

Джон Бирд (Beard; 1717–1791) — английский певец (тенор). Начал свою карьеру, выступив еще мальчиком в оратории Генделя «Эсфирь» (1732). Сотрудничал с Генделем долгие годы. Для него композитор создал партии Лурканию в «Ариоданте» (1735), Оронте в «Альцине» (1735), Аминтаса в «Аталанте» (1736), Варуса в «Арминио» (1737), Виталиана в «Джустино» (1737), Фабио в «Беренике» (1737), а также теноровые партии во всех английских ораториях (за исключением «Геркулеса на распутье», где теноровая партия отсутствует). См.: [18, I, 400–406].

<sup>84</sup> Вероятно, Бёрни полагал, что в данный антем вошли фрагменты ранних сочинений Генделя. На самом же деле единственный случай заимствования материала в этом сочинении представляет собой первый его хор, написанный на тему начальной арии сопрано из кантаты Г. Ф. Телемана № 33 *Ergeuss dich zur Salbung der schmachtenden Seele* («Излейся елеем, о истомившаяся душа»). См.: [14, II, 725].

Мелодия первого раздела приятна и весьма выразительна; сопровождение ясно, изобретательно и искусно. Произведение в целом и этот раздел в частности полны благородства и уравновешенности, столь подходящих для музыки а саpелла; в то же время, произведение это в столь сильной степени отражает собственный стиль Генделя, что не вызывает у слушателя, либо у читающего партитуру, воспоминаний о каких-нибудь других сочинениях, церковных или светских.

В самом деле, никакая музыка не может затмить разнообразие совершенства, коими наполнен первый раздел, за исключением той, что за ним непосредственно следует: [фрагмента] *King's daughters were among thy honourable women*, каковой как шестьдесят лет назад был оригинален более [первого], так и поныне остается необычайным и непревзойденным. Естественная и прекрасная мелодия искусно распределена между сольными вокальными партиями; скрипичное же сопровождение, ведущее другую прекрасную мелодию, не вызывает ни малейшего разнобоя, служа единству и неразрывности целого. Величественная мерная поступь баса — фундамент этого восхитительного «здания» — в меньшей мере способна поразить ценителей композиции, чем привести в восторг несведущих любителей музыки.

Третий раздел, *Upon thy right hand did stand the queen*, примечателен в равной мере мелодической грацией и гармоническим богатством и звучит так свежо, как если бы сочинен был вчера, — исключая лишь один пассаж, любимый в эпоху Генделя, теперь же звучащий несколько старомодно (*passé*) и повторяемый здесь, пожалуй, чересчур часто для современного слушателя<sup>85</sup>.

Четвертая и последняя часть — *Kings shall be thy nursing fathers* — хоровое tutti, гармонически богатое, исполненное вдохновения, изобретательности и мощи гения, кои Гендель позже явил в своих лучших ораториальных хорах. То было завершение восхитительной и разнообразной концертной программы фестиваля; и если бы не состоялись другие представления, великолепием превосходящие данное, оно заслуживало бы восхищения и славы еще больших.

<sup>85</sup> Вот этот пассаж, который в развитии данного раздела занимает более тридцати тактов:





## ДЕНЬ ТРЕТИЙ ВЕСТМИНСТЕРСКОЕ АББАТСТВО

29 мая 1784 года, суббота

### «МЕССИЯ»

Хотя публика, посетившая в сей день представление, была куда более многочисленна, нежели в среду, все же, благодаря приобретенному опыту и принятым мерам, во всем царил такой порядок, что невозможно было бы с большей легкостью войти или выйти и с бóльшим удобством расположиться ни в одном общественном месте, нежели на этом великолепном концерте. И хотя основная часть публики, придя заранее, располагала значительным запасом времени до начала, но, заняв себя осмотром сего освященного веками здания — столь великолепно отделанного и обустроенного! — и не страдая при сем от тесноты, жары или холода, не имела причин томиться усталостью и скукой, кои обычно завладевают душой и телом в местах общественных от долгого ожидания развлечения. Уже само заполнение аббатства публикой, а сцены — музыкантами, было зрелищем новым, разнообразным и занимательным; его увенчало собой прибытие Их Величеств и их прекрасного отпрыска, и вид целого сделался столь же чарующим для глаз, сколь и эта возвышенная музыка, безупречно исполняемая, — для слуха.

### ПЕРВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Увертюра к «Мессии», величественная и торжественная, тем не менее, всегда казалась мне суше и скучнее прочих увертюр Генделя; однако сила, энергия и благородство, коими наполнен был каждый мелодический ход, в сочетании с мощью звучания сего чудесного оркестра, производили впечатление, неподвластное описанию.

Практически каждая увертюра Генделя подобна началу первой сцены спектакля, который она открывает; ее можно назвать «предисловием» или «предварительным обсуждением» произведения. И потому, дабы уничтожить всякий намек на легкомыслие в сочинении духовном<sup>86</sup>, каковым

<sup>86</sup> Либретто «Мессии», составителем которого является Чарльз Дженненс (Jennens; 1700–1773), целиком скомпилировано из фрагментов Священного Писания: ветхозаветных

является «Мессия», композитор благоразумно отказывается от завершения Увертюры танцевальной частью (*Air*)<sup>87</sup>. И [оттого] краткое вступление к аккомпанированному речитативу, или *Aria parlante*<sup>88</sup>, — *Comfort ye my*

пророчеств о пришествии Христа из книг Исайи, Малахии, Захарии, Аггея и Иова, а также Плача Иеремии, Псалмов, Евангелий от Луки, Матфея и Иоанна, Посланий апостола Павла к Коринфянам, Римлянам и Евреям и книги Откровения Иоанна Богослова. Как отмечает Джеффри Каминг, подавляющее большинство использованных Дженненом фрагментов взяты из чтений на праздник Рождества Христова, на Страстную Седмицу и праздник Пасхи, а также из Погребального канона (см.: [10]). Те фрагменты названных книг, что входят в литургические чтения, приводятся Дженненом согласно англиканскому Молитвеннику (*Book of Common Prayer*) 1662 года, остальные же — по Библии короля Джеймса (*King James Bible*) 1611 года.

<sup>87</sup> См. примечание 72.

<sup>88</sup> Этот итальянский термин Бёрни употребляет дабы указать на то, что данный аккомпанированный речитатив занимает промежуточное положение между собственно речитативом и арией. Сочинения Бёрни впрямую повлияли на более поздние англоязычные справочные издания, где не только словосочетание это объясняется подобным же образом, но и в качестве примера приводится именно этот генделевский речитатив.

В «Теоретическом и Практическом Музыкальном Словаре, содержащем также Введение в Основные Принципы сией Науки», написанном английским композитором Томасом Басби (1754–1838) и впервые опубликованном в Лондоне около 1801 года, читаем:

«*Aria Parlante (umal)*».

Под *Aria Parlante* итальянцы понимают разновидность кантилены, промежуточную между [собственно] арией и ритмизованным речитативом (*measured recitative*); род декламационной мелодии или речитатива *a tempo*, подобный тому, что в генделевском *Comfort ye my people* из «Мессии», а также в большей части известной песни Перселла «Безумная Бэсс» (*Mad Bess*)» [8, 24–25].

[*Mad Bess* — подзаголовок знаменитой (опубликованной, в частности, в сборнике «Британский Орфей») песни Перселла *From silent shades, and the Elysian groves* з370 (1682), известной также под названием *Bess of Bedlam*. Данное сочинение примечательно тем, что в нем чередуются речитативные и песенно-танцевальные фрагменты; это обусловлено особенностями стихотворного текста, включающего слова «рассказчика» и самой Бэсс, и подчеркивает его фрагментарную, «рваную» структуру с частыми сменами длины строки и размера.]

В словаре Басби говорится также о синониме рассматриваемого термина:

«*A Mezza Aria*».

Выражение, применяемое к арии, что не охватывает ни самых высоких, ни самых низких звуков, то есть лежит примерно в середине диапазона того певческого голоса, для которого она сочинялась, — например, для баса, тенора или сопрано. Словосочетание это используют также для обозначения манеры письма, промежуточной между арией и речитативом, — [одного из] видов *Aria Parlante*» [Ibid., 17–18].

В более поздней «Музыкальной Энциклопедии...» Уильяма Портера фактически повторено объяснение Басби — в сокращенном виде:

«*Aria Parlante* — ария, [написанная] в манере между собственно арией и ритмизованным речитативом. *Comfort ye my people* Генделя — отличный пример такого письма» [25, 25].

Любопытно, что Басби, указывая на итальянское происхождение термина, в качестве примеров приводит только английскую музыку. Во «Всеобщей истории музыки» Бёрни упоминаются и другие *Arie Parlante* у Генделя — итальянские: историк называет так, в частности, аккомпанированный речитатив призрака Дардана *Han'penetrato I detti tuoi l'inferno* из III акта «Амадиса Гальского» [5, II, 697], арию Эренки *Cuor di madre* из III акта «Созарма» [Ibid., 774] и аккомпанированный речитатив Зороастро *Gieroglifici eterni*, открывающий I акт «Орландо» [Ibid., 777].

Существует, между тем, и совершенно иное понимание данного термина. В анонимном английском трактате 1825 года, озаглавленном «Искусство усовершенствовать голос и слух и увеличить их музыкальные способности, [основанное] на законах философии», содержится развернутое пояснение, сильно отличающееся по смыслу от приведенного выше:

*people* (Isaiah 40, 1)<sup>89</sup> — тем, кто с ораторией не знаком, кажется предуготовлением к легкому менюэту, гавоту или жиге, коими обычно завершаются увертюры, — но сколь же изыскан обман, [ожидающий] рассудительных слушателей!

В самом деле, мне не известна ни одна пьеса подобного же рода, ни на одном языке, которая была бы более приятной и умиротворяющей, нежели эта. Ни в мелодии, ни в аккомпанементе нет ни единой ноты заурядной, банальной или бессодержательной. М-р Харрисон, с его сладкозвучным и выразительным голосом, наилучшим образом явил достоинства речитатива и следующей за ним арии, исполнив их с точностью и предельной чистотой и верностью интонации<sup>90</sup>.

Ария *But who may abide the day of his coming* (Mal III, 2)<sup>91</sup> написана в манере пасторальной сицилианы, весьма любимой Генделем; [подобные пьесы] ему

«*Aria Parlante*, или разговорная ария, такова, что по природе своей не может содержать ни длинных нот, ни многочисленных украшений. Скорость движения в ней напрямую зависит от силы страсти, кою она выражает. Сию разновидность арии называют иногда *Aria di Nota Parola*, или же *Aria Agitata*; однако это скорее подвиды, соотносимые с тем, насколько сильны страсти, что выражает [ария].

<...> Страх, радость, горе, гнев, возведенные в свою наивысшую степень, дошедшие до полного неистовства, — выражение всех этих [чувств] включают в себя различные подвиды этого рода арии. <...> Инструментальные партии здесь также чрезвычайно значимы, в особенности в том, что касается выражения самых сильных страстей, ибо придают мощь и энергию, за счет присоединения [к голосу] большого звукового массива, а также за счет отчетливости и быстроты исполнения — одним лишь голосом невозможно произвести подобный эффект, как бы ни был он гибок и полнозвучен. Руссо в одном из своих сочинений сделал чрезвычайно оригинальное наблюдение, коего справедливость, очевидно, ощущали итальянские композиторы: поскольку от сильных страстей захватывает дух, то в качестве музыкального их изображения рулады — последовательности нот в восходящем и нисходящем либо в обоих направлениях, пропеваемые быстро на одном гласном звуке, — часто производят впечатление более сильное, нежели отчетливо произнесенные [слова]; подобные пассажи временами встречаются в такого рода ариях» [1, 71–73].

Заметим, что Руссо в статье об арии (*Air*) из своего «Музыкального словаря», — которую, очевидно, и имеет в виду неизвестный автор трактата, — говоря о руладах, не упоминает *Aria Parlante*:

«<...> рулады, которые в ариях патетического характера кажутся столь неуместными, [в действительности] далеко не всегда таковы: сердце, сжавшееся от сильного чувства, зачастую лучше передает его посредством нечленораздельных звуков, а не слов» [26, 30].

<sup>89</sup> «Утешайте народ мой...» (Ис 40:1–3).

<sup>90</sup> Гендель, без сомнения, проявил глубочайшее понимание настроения и смысла слов, выражаемых им в музыке, хотя на момент написания оратории и не обладал совершенным знанием произношения нашего языка: так, в первом речитативе он сделал слово *cryeth* («вопиет») односложным; в первом хоре на слово *Gloria* часто приходится одна нота, а во втором хоре второй части [оратории] слово *surely* («воистину») — трехсложное. Сему великому мастеру, [чей гений] был кладезем музыкальных сокровищ и творческой фантазии, нередко приходилось быть расчетливым в сочинении, как и в делах: когда недоставало времени, он часто приспособлял слова к музыке, а не музыку к словам, используя уже готовое сочинение. Возможно, именно такова была судьба первого хора — *The Glory of the Lord* («Слава Господня»); как бы то ни было, это великолепное произведение, производящее превосходное впечатление (*прим. автора*).

Хор *The Glory of the Lord* в переработанном виде Гендель включил в Концерт *B-dur a due cori* в качестве II части. По всей видимости, Бёрни предполагал, что концерт этот написан раньше оратории. На самом же деле, он создан около 1747 года, то есть семью годами позднее «Мессии». См.: [14, II, 196].

<sup>91</sup> «И кто выдержит день пришествия Его» (Мал 3:2).

практически всегда удавались. Хор же *And he shall purify the sons of Levi*<sup>92</sup> — особого рода: в каждой из вокальных партий проводится основная тема, остальные же при этом молчат, вплоть до появления противосложения с заливочными нотами, производящего большое впечатление, — ибо вступают инструменты, и все голоса, покинув «лабиринт» фуги, объединяются в простом контрапункте.

Весьма любопытная попытка выразить смысл слов музыкой предпринята в арии *The people who walked in darkness have seen a great light* (Isaiah IX, 2)<sup>93</sup>, где неустойчивая хроматическая гармония, по-видимому, изображает неуверенные шаги людей, нащупывающих свой путь во мраке. О том, очевидно это подражание, или же может быть трактовано как таковое, не берусь судить; но подобные попытки заслуживают одобрения, когда дело не доходит до нелепости.

Во время представления оратории я делал карандашные пометки трех родов, отражающие, сколь высоко я оценил те или иные фрагменты на слух; и знак высочайшего совершенства я нашел стоящим около хора *For unto us a child is born* (Isaiah IX, 6)<sup>94</sup>, каковой обладает столь многими разнообразными достоинствами, что я недоумеваю, с чего начать хвалу. Мотивы, звучащие в имитациях, столь приятны, скрипичное сопровождение столь своеобразно<sup>95</sup>, а ясность и легкость [изложения] на всем протяжении сочинения столь удивительны, что заслуживают отдельных упоминаний; на словах *Wonderful! Counsellor! the mighty God! the everlasting Father! the Prince of peace!*<sup>96</sup>, появление которых композитор столь долго и разумно отсрочивал, замысел и его воплощение столь возвышенны, — в полном смысле слова! — что, в сочетании с грандиозностью и энергией ансамбля, заставили меня ощутить, как никогда дотоле, мощь хора и полноту гармонии, упрочившие смысл слов. В музыке этого хора — поэзия высочайшая, как и в словах.

Пасторальная симфония [Pifa], следующая за сим роскошным хором, — исполняемая одними скрипками, без участия духовых, мягко и приглушенно, — была нежна и очаровательна! Множество тихих, шепчущих звуков составляло приятность совершенно особого свойства, так что в теории музыкальной композиции нет подходящих терминов для ее описания.

#### РЕЧИТАТИВ

*There were shepherds abiding in the field, keeping watch over their flock by night* (Luke II, 8)<sup>97</sup>.

#### АККОМПАНИРОВАННЫЙ РЕЧИТАТИВ

*And, lo! an Angel of the Lord came upon them, and the glory of the Lord shone around them, and they were sore afraid* (Matthew III, 17<sup>98</sup>; Luke II, 9)<sup>99</sup>.

<sup>92</sup> «И очистит сынов Левия» (Мал 3:3b).

<sup>93</sup> «Народ, ходивший во тьме, увидел свет великий...» (Ис 9:2).

<sup>94</sup> «Ибо младенец родился нам...» (Ис 9:6).

<sup>95</sup> Вероятно, Бёрни имеет в виду такты 32–37 и аналогичные им, где в партиях скрипок Гендель, используя заключительный фрагмент темы, создал контрапункт шестнадцатыми, контрастирующий с хоровыми партиями и изображающий сияние славы Господней.

<sup>96</sup> «Чудный, Советник, Бог крепкий, Отец вечности, Князь мира».

<sup>97</sup> «На поле были пастухи, что сторожили ночью стадо свое» (Лк 2:8).

<sup>98</sup> Бёрни ссылается здесь на Мф 3:17 («И се, глас с небес глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение»), очевидно, чтобы отметить возникшую у него ассоциацию данного фрагмента с Богоявлением.

<sup>99</sup> «Вдруг предстал им Ангел Господень, и слава Господня осияла их; и убоялись страхом великим» (Лк 2:9).

## РЕЧИТАТИВ

*And the Angel saith unto them, Fear not; for, behold! I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people; for unto you is born this day, in the city of David, a Saviour, which is Christ the Lord (Luke II, 10, 11)*<sup>100</sup>.

## АККОМПАНИРОВАННЫЙ РЕЧИТАТИВ

*And suddenly there was with the Angel a multitude of the Heavenly Host, praising God, and saying (Ibid., 13)*<sup>101</sup>.

Эти речитативы, кои мадам Мара исполнила голосом сладкозвучным и с отчетливым произношением, произвели впечатление, далеко превосходящее то, что можно было ожидать от нескольких простых звуков, не примечательных ни мелодией, ни ритмом: они по-настоящему растрогали каждого слушателя, обладающего чувствительностью. А величественный хор *Glory be to God in the highest! and peace on earth, good-will towards men* (Ibid., 14)<sup>102</sup>, в котором *piano* и *forte* были изумительно явны и заметны, никогда еще не производил столь сильного впечатления ни в одном исполнении на моей памяти. В сем кратком хоре светотени (*claire obscure*), вероятно, больше, нежели во всех других сочинениях того времени. Имитации на словах *good-will towards men* столь ясны и точны, что они, должно быть, всегда радуют профессионалов, способных оценить по достоинству подобные искусные приемы; простым же слушателям не требуется ничего иного, кроме внимания и чувствительности, чтобы прийти от этого хора в неизъяснимый восторг.

*Rejoice greatly, O daughter of Zion; shout! O daughter of Jerusalem; behold! thy king cometh unto thee (Zechariah IX, 9)*<sup>103</sup>.

*He is the righteous Saviour, and he shall speak peace unto the Heathen (Ibid., 10)*<sup>104</sup>.

Сия блестящая и сложная ария предоставила мадам Мара возможность проявить ее замечательные исполнительские возможности в совершенно ином ключе, нежели всё, что она пела на фестивале до того момента; впрочем, все без исключения пьесы ею исполнялись так строго и продуманно и так прекрасно звучали, что не было не единого звука, ею пропетого, который не производил бы впечатление.

Ария *He shall feed his flock like a shepherd* (Isaiah XL, 11)<sup>105</sup> являет собою лучший образец генделевской сицилианы; она неизменно пользовалась любовью как исполнителей, так и публики; после миссис Сиббер<sup>106</sup> славу ее еще упрочил Гуаданьи<sup>107</sup>.

<sup>100</sup> «И сказал им Ангел: не бойтесь; я принес вам благовую весть о великой радости, которая будет всем людям: ибо ныне родился вам в городе Давидовом Спаситель, Который есть Христос Господь» (Лк 2:10–11).

<sup>101</sup> «И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее» (Лк 2:13).

<sup>102</sup> «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение!» (Лк 2:14).

<sup>103</sup> «Ликуй от радости, дочь Сиона, торжествуй, дочь Иерусалима: се Царь твой грядет к тебе» (Зах 9:9a).

<sup>104</sup> «Он есть истинный Спаситель, и Он возвестит мир язычникам» (Зах 9:10b).

<sup>105</sup> «Как пастырь Он будет пасти стадо Свое...» (Ис 40:11).

<sup>106</sup> Сюзанна Мария Сиббер, (Cibber; урожденная Арн; Arne; 1714–1766) — английская драматическая актриса и певица, сестра композитора Томаса Августина Арна.

<sup>107</sup> Гаэтано Гуаданьи (Guadagni; 1729–1792) — знаменитый итальянский певец-кастрат. Бёрни писал о нем:

«Гаэтано Гуаданьи (род. ок. 1725) из Виченцы в первый раз посетил нашу страну в юнос-

По темпу она напоминает пастораль-колыбельную, завершающую Восьмой концертто гротто Корелли *Fatto per la notte di natale*. Исполнение синьора Бартолини и мисс Кантелло произвело приятное впечатление<sup>108</sup>.

ти, в качестве солиста (*serious man*) водевильной труппы в 1748 году. Тогда он обладал полновзвучным и выразительным альтом, однако был певцом сумасбродным и легкомысленным. Достоинства его голоса, тем не менее, привлекли внимание Генделя, который поручил ему партии в своих ораториях “Мессия” и “Самсон”, первоначально предназначавшиеся для миссис Сиббер; в ходе изучения сих партий <...> он попросил моей помощи. Во время первого своего пребывания в Англии, которое продолжалось четыре или пять лет, он был известен главным образом как исполнитель музыки английской, а не итальянской. Он покинул Лондон около 1753 года. В 1754 он был на вторых ролях после Джицциелло в Лиссабоне, где в 1755 г. ему едва удалось избежать гибели во время землетрясения. После сей ужасающей катастрофы Джицциелло, охваченный религиозным рвением, удалился в монастырь, где и провел остаток жизни. Питая дружеские чувства к Гуаданьи и высоко цenia его голос и выразительность жестов, он убедил молодого певца последовать за собою в уединение, где в течение длительного времени употреблял огромные усилия, руководя его занятиями; именно с этого времени берет начало слава Гуаданьи как певца образованного и обладающего утонченным вкусом. Своим актерским мастерством он обязан Гаррику, который значительно раньше, когда Гуаданьи выступал в английской опере под названием “Fairies”, хвалил его актерский талант с меньшим удовольствием, чем впоследствии Джицциелло, отшлифовывавший его манеру пения. После отъезда из Португалии Гуаданьи прославился, исполняя главные роли в ведущих театрах Италии, за год же до своего возвращения в Англию, в Вене, вызвал восхищение публики своими дарованиями в той же мере, в коей прихотями — причинил беспокойство. Молва о его высочайшем мастерстве породила большие надежды публики перед его приездом сюда [в Англию — А. Л.] на зимний сезон; как актер он не имел себе равных ни на одной европейской сцене: облик его отличался необычайной изысканностью и благородством, черты лица дышали красотой, умом и достоинством, позы и жесты были столь правильны и грациозны, что могли бы послужить великолепным предметом изучения для скульптора. Но, хотя его манера пения и отличалась исключительной утонченностью, изяществом и совершенством, голос поначалу, казалось, разочаровывал каждого из слушателей. Те, кто помнил первый приезд Гуаданьи в Англию, сравнивая, находили, что голос его стал тонким и слабым, — ибо он превратил его в сопрано и увеличил диапазон от шести-семи звуков до четырнадцати или пятнадцати. Ежели площадь водоема, что шести футов глубиной, расширить более чем в два раза, то он неизбежно станет мелководным, хоть и более протяженным. Музыка, что он пел, была такой простой, какую только можно представить; [исполнять] несколько нот, перемежающихся частыми паузами, и не зависеть от композитора и оркестра — вот всё, чего он желал. Его, казалось, непредуготовленные излияния [чувств] подтверждали могущество, изначально присущее мелодии, совершенно отдельной от гармонии и не поддерживаемой даже одногласным аккомпанементом. Удивленный столь сильным впечатлением, происходящим от причин столь незначительных, я часто старался понять, чем вызвано наслаждение, доставляемое им публике, — и нашел, что оно происходит главным образом из его искусства понижать голос подобно затихающим тонам Эоловой арфы. Другие певцы, в большинстве своем, пленяют постепенным нарастанием и ослаблением звука, или *messa di voce*, Гуаданьи же, взяв звук или начав пассаж со всей доступной ему силой, затем приглушал голос как только возможно, создавая иллюзию звучания издалека. И хотя ни его голос, ни техника исполнения не могли прельстить или вызвать восхищение, в Англии он имел искренних друзей и приверженцев, коих число, [впрочем], вследствие ссор и присущих ему чудачеств, он умудрился значительно сократить [еще] до своего отъезда. Он был обидчив и имел высокое мнение о себе и своей профессии, каковое оттолкнуло от него множество ближайших друзей и усилило злобу врагов» [5, II, 875–876].

В «Музыкальном словаре...» Т. Басби итальянский термин *Messa di voce* объясняется как «выражение, применяемое итальянцами к филировке звука на выдержанной ноте» [8, 172].

<sup>108</sup> Существуют две версии данной арии: для сопрано соло и для дуэта альты и сопрано; как явствует из слов Бёрни, последняя и исполнялась на торжествах.

## ВТОРОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Вторая часть сей божественной оратории несет в себе столько прекрасного, как по форме, так и по содержанию, что практически каждый фрагмент я отмечал одним из трех своих значков. Хор *Behold the Lamb of God, that taketh away the sins of the world* (John I, 29)<sup>109</sup> — выдержан в едином торжественном характере, ария же *He was despised and rejected of men* (Isaiah LIII, 3)<sup>110</sup> всегда поражала меня тем, сколь совершенно передано в ней сострадание; ни одной из известных мне английских арий в этом с ней не сравниться.

[Хор] *Surely he hath borne our griefs* (Ibid., 4–5)<sup>111</sup> есть великолепный образец ученого контрапункта и гармонии; он превосходно выражает слова. Следующая за ним fuga alla breve — *And with his stripes we are healed*<sup>112</sup> — написана на прекрасную тему и отличается ясностью и правильностью, коим равных нет и у величайших мастеров хорового письма XVI века. Фугу эту — чисто хоровую, в стиле а сарелла, где инструменты лишь удваивают и усиливают партии голосов — по справедливости можно поставить рядом с сочинениями Палестрины, Таллиса и Бёрда, которые, при всем их многообразии, она далеко превосходит.

Хор *All we, like sheep, have gone astray; we have turned every one to his own way* (Isaiah LIII, 6)<sup>113</sup> характером и красотой письма весьма сильно отличается от предыдущего: облигатный (*costretto*) бас непрерывно движется восьмыми, в то время как партии голосов и скрипок — пасторального склада — изображают беспечные блуждания, о которых говорится в тексте. [Следующий раздел, на слова] *And the Lord hath laid on him the iniquity of all us* (Ibid.)<sup>114</sup> полон скорби и раскаяния.

Слова восхитительной хоровой фуги — *He trusted in God that he would deliver him; let him deliver him, if he delight in him* (Matthew XXVII, 43; Ps XXII, 8)<sup>115</sup>, — полные торжествующего высокомерия, есть пророчество об оскорблениях, расточаемых Спасителю иудеями во время распятия; их очень трудно выразить музыкой, однако Гендель, искусно используя форму фуги и имитации, смог придать этим словам такое звучание, будто это не наглые насмешки одного лица, но глумление и издевательства беспорядочной толпы<sup>116</sup>.

Трогающий душу аккомпанированный речитатив на слова *Thy rebuke hath broken his heart; he is full of heaviness: he looked for some to have pity on him, but there was no man, neither found he any to comfort him* (Ps LXIX, 21)<sup>117</sup> в равной

<sup>109</sup> «Взгляни на Агнца Божьего, Который берет на Себя грех мира» (Ин 1:29b).

<sup>110</sup> «Он был презрен и умален пред людьми» (Ис 53:3a).

<sup>111</sup> «Воистину Он взял на Себя наши скорби...» (Ис 53:4–5a).

<sup>112</sup> «И ранами Его мы исцелились» (Ис 53:5b).

<sup>113</sup> «Все мы блуждали, как овцы, совратились каждый на свою дорогу» (Ис 53:6a).

<sup>114</sup> «И Господь возложил на Него грехи всех нас» (Ис 53:6b).

<sup>115</sup> «Он уповал на Бога; пусть теперь избавит Его, если Он угоден Ему» (Мф 27:43, Пс 21:9).

<sup>116</sup> Гендель прекрасно осознавал все достоинства этого сочинения и часто исполнял его на клавире, упражняясь; в моменты же, когда ему приходилось играть, не чувствуя к тому непосредственного побуждения, в уме его обычно возникала именно эта тема; служа для импровизации фуг и фантазий, она всегда внушала ему идеи истинно возвышенные и окрыляла воображение (*прим. автора*).

<sup>117</sup> «Поношение сокрушило сердце Его, и Он изнемог, ждал сострадания, но нет его, — утешителей, но не нашел» (Пс 68:21).

мере делает честь как чувствительности композитора, так и его учености и гармонической изобретательности; скорбное настроение и смысл [слов] речитатива и следующей за ним арии *Behold and see, if there be any sorrow like unto his sorrow* (Lam I, 12)<sup>118</sup> прекрасно переданы были в исполнении м-ра Норриса.

То, что превосходная акустика Вестминстерского аббатства способствует сохранению и распространению звука, делая его более объемным, но не вызывая притом эффекта эхо, особенно ясно показало выступление мисс Абрамс, чей голос — сладкозвучный и хорошо поставленный — считается, однако, не сценическим, а, как говорят итальянцы, *Voce di Camera*. Несмотря на это, во время пения арии *But thou didst not leave his soul in hell* (Ps XVI, 11)<sup>119</sup>, кою она исполнила со вкусом и выразительностью, голос ее во всех уголках этого старинного здания сделался более внятн, нежели когда-либо в любом из концертных залов Лондона.

ХОР

*Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye everlasting doors, and the King of Glory shall come in!* (Ps XXIV, 7).

1-Я ГРУППА ХОРА

*Who is this King of Glory?*

2-Я ГРУППА ХОРА

*The Lord strong and mighty, the Lord mighty in battle.*

1-Я ГРУППА ХОРА

*Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye everlasting doors, and the King of Glory shall come in!*

2-Я ГРУППА ХОРА

*Who is this King of Glory?*

1-Я ГРУППА ХОРА

*The Lord strong and mighty, the Lord mighty in battle.*

ХОР

*The Lord strong and mighty, the Lord mighty in battle*<sup>120</sup>.

Все слова сии прекрасно выражены в музыке, а контраст хоровых групп (*Semi-Chorus*) и хорового tutti никогда еще не был столь впечатляющим, как в нынешнем представлении.

ХОР

*Let all the Angels of God worship him* (Heb I, 6)<sup>121</sup>

Энергичная fuga, — казалось бы, двухтемная, — есть, вероятно, самое искусное сочинение нового времени. Желая проявить свое мастерство в слож-

---

Здесь и далее, как и в Траурном антеме на смерть королевы Каролины, составитель текста меняет грамматическую форму местоимения: в Псалме, который представляет собой прямую речь, употреблены местоимения первого лица, тогда как в либретто оратории о страдающем Мессии говорится в третьем лице.

<sup>118</sup> «Взгляните и посмотрите, есть ли скорбь, как Его скорбь» (Плач 1:12b).

<sup>119</sup> «Ибо Ты не оставишь души Его в аде...» (Пс 15:10).

<sup>120</sup> «Поднимите, врата, верхи ваши, и поднимитесь, двери вечные, и войдет Царь славы! Кто сей Царь славы? — Господь крепкий и сильный, Господь, сильный в брани. Поднимите, врата, верхи ваши, и поднимитесь, двери вечные, и войдет Царь славы! Кто сей Царь славы? — Господь сил, Он — царь славы» (Пс 23:7–10).

<sup>121</sup> «И да поклонятся Ему все Ангелы Божии» (Евр 1:6b).



нейших областях, где подвизались учнейшие и усерднейшие из полифонистов XV–XVI веков, Гендель сочинил этот хор в малой пролации (*minor Prolation*)<sup>122</sup>, как называли это в старину теоретики; за темой следует ответ того же интервального строения, но изложенный другими длительностями: ежели тема состоит из семибрависов, то ответ — из миним, или наоборот<sup>123</sup>.

*The Lord gave the word; great was the company of the preachers* (Ps LXVIII, 11)<sup>124</sup>.

Величие и благородство тех нескольких торжественных звуков, с коих начинается сей хор, — исполняемых басами и тенорами в унисон без сопровождения инструментов, — ныне было стократ усилено за счет количества хористов; дальнейшие же энергичное вступление всего хора и появление гармонии [после унисонов] создали контраст поистине изумительный.

Весьма приятная ария на слова *How beautiful are the feet of them that preach the gospel of peace, and bring glad tidings of good things!* (Isaiah LII, 7; Rom X, 15)<sup>125</sup>, в духе сицилианы (*alla Siciliana*), исполнена была синьором Бартолини просто и изящно; хоры *Their sound is gone out* (Ps XIX, 4)<sup>126</sup> и *Let us break their bonds asunder* (Ps II, 3)<sup>127</sup>, каждый на две темы, превосходны; они весьма сильно различаются как манерою, так и метром, исполнены же были оба с предельной точностью и энергией. Однако я спешу рассказать о хоре *Allelujah*, который есть триумф Генделя, нашего фестиваля и всего музыкального искусства.

Начало звонкое, радостное и энергичное. Слова же *For the Lord God omnipotent reigneth* (Rev XIX, 6)<sup>128</sup>, поющиеся на фрагмент хорала всеми голосами в унисон и октаву, звучат истинно церковно. Далее тема эта имитируется и становится основой Аллилуйи. Засим следует краткий эпизод в простом контрапункте *The kingdom of this world* (Rev XI, 15)<sup>129</sup>, начинающийся *piano*, — он прозвучал торжественно и волнующе. Последняя же и основная тема, впервые проводимая басом — *And he shall reign for ever and ever* (Ibid.)<sup>130</sup>, — есть самая приятная и благодатная для развития из всех, что были когда-либо сочинены с

<sup>122</sup> Бёрни проводит здесь аналогию с техникой ренессансных мастеров, нотировавших голоса полифонической фактуры в разных мензурах.

<sup>123</sup> Поскольку лишь профессионалам под силу оценить, сколь сложно найти тему, могущую служить самой себе противосложением (*accompaniment*) в увеличении либо уменьшении, то к ним обращен совет мой изучить сей хор — и они убедятся, что, в то время как один из голосов исполняет тему четвертями и восьмыми, другой повторяет ее восьмыми и шестнадцатыми; подобные упражнения были в ходу пару столетий назад, притом [практиковались] на темах, [состоящих] из нескольких длинных нот или же фрагментах кантус фирмуса; однако никогда еще, я уверен, [сии приемы не применялись] в стольких голосах, с легкостью и свободой столь совершенными, трудностями же и ограничениями — незначительными (*прим. автора*).

<sup>124</sup> «Господь дал слово: провозвестников великое множество» (Пс 67:12).

<sup>125</sup> «Как прекрасны стопы благовествующих о мире и несущих радостную весть о благе!» (Рим 10:15b). Бёрни ссылается также на Ис 52:7, где те же слова приводятся в другом варианте.

<sup>126</sup> «По всей земле проходит звук их...» (Пс 18:5). Судя по описанию Бёрни, на торжествах исполнялась вторая версия арии *How beautiful are the feet* для сопрано и следующий за ней хор *Their sound is gone out*. В первой версии слова *Their sound...* помещены в средний раздел арии, хор же отсутствует.

<sup>127</sup> «Расторгнем узы их...» (Пс 2:3).

<sup>128</sup> «Ибо воцарился Господь Бог Вседержитель» (Откр 19:6b).

<sup>129</sup> «Царство мира...» (Откр 11:15b).

<sup>130</sup> «И будет царствовать во веки веков» (Там же, 15c).

тех пор, как появилось полифоническое искусство. Эта яркая тема постоянно выделяется на фоне противосложений и аккомпанемента, в какой бы партии и в каких бы сочетаниях она ни проводилась. И наконец, слова *King of Kings, and Lord of Lords* (Rev XIX, 16)<sup>131</sup>, всегда поющиеся на одном звуке, который кажется стоящим неколебимо, в то время как другие партии «атакуют» его всячески на словах *Allelujahs – for ever and ever*, есть в высшей степени удачное и превосходное последование гармоническое и мелодическое, производящее огромное впечатление.

Данте в своем «Раю» изображает девять кругов, или хоров, где херувимы, серафимы, патриархи, пророки, мученики, святые, ангелы и архангелы гласами и дланями вечно восхваляют Высшее Существо, Которое поэт помещает в центре; сия идея заимствована из *Te Deum laudamus*, где сказано *To thee Cherubim and Seraphim continually do cry*<sup>132</sup>. Теперь же музыканты в Вестминстерском аббатстве, казалось, поднялись в облака и соединились со святыми и мучениками, изображенными на витраже западного окна, которое выглядело продолжением сцены; во время исполнения Аллилуйи я не мог не вообразить, что сцена, столь замечательно сооруженная, заполненная и использованная, была частью одного из сих небесных кругов. И, вероятно, ни одно собрание смертных музыкантов никогда еще не представляло собою зрелища более достойного и не производило звуков более восторженных и волнующих, нежели сие.

«Так пели они, и Небеса  
Хвалою оглашались...<sup>133</sup>».

### ТРЕТЬЕ ОТДЕЛЕНИЕ

*I know that my Redeemer liveth, and that he will stand at the latter day upon the earth: and though worms destroy this body, yet in my flesh I shall see God* (Job XIX, 25, 26)<sup>134</sup>. *For now is Christ risen from the dead, the first fruits of them that sleep* (I Cor XV, 20)<sup>135</sup>.

Говорят — по моему мнению, опрометчиво, — что арии в «Мессии» значительно уступают большинству таковых в операх и других ораториях Генделя. Нетрудно, однако, назвать в этой оратории восемь-десять арий особенно примечательных, среди которых *Every Valley*, предваряемая аккомпанированным речитативом *Comfort ye my people*, а также *He shall feed his flock, He was despised* и *I know that me Redeemer liveth*, — все они столь прекрасны, что непросто найти равные им в любой из его опер или прочих ораторий. Несомненно, всеобщий восторг, что виден был во взорах публики, необычайно многочисленной и блестящей, в течение всего времени, что мадам Мара исполняла необычайно волнующую арию, открывающую Третью часть «Мессии» — *I know that my Redeemer liveth*, — превосходил любое из виденных мною ранее молчаливых проявлений

<sup>131</sup> «Царь царей и Господь господствующих» (Откр 19:16b).

<sup>132</sup> «Тебе Херувими и Серафими непрестанными гласы взывают».

<sup>133</sup> *So sung they, and the empyrean rung / With Allelujahs...* Бёрни цитирует стихи 633–634 из VII книги поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай». См.: [23, 184].

<sup>134</sup> «Я знаю, Искупитель мой жив, и Он в последний день сойдет на землю; и хотя черви пожрут мое тело, всё же во плоти моей узрю Бога» (Иов 19:25–26).

<sup>135</sup> «Ныне Христос воскрес из мертвых, первенец из умерших» (1 Кор 15:20).

восхищения музыкой. Власть ее над чувствами публики, мне кажется, равно-велика таковой у миссис Сиддонс<sup>136</sup>. Среди тех, коих я мог видеть, не было ни единого взора, что не

«ронял в молчаньи тихую слезу»<sup>137</sup>.

Да и сам я, хоть и давно искушен в музыке, сделан

«из того же теста, что и остальные»<sup>138</sup>.

Когда она закончила петь эту арию, публика взорвалась овациями, не поддающимися словесному описанию. Итальянцы, будучи довольны музыкой в церкви, выражают свой восторг посредством кашля, свиста, сморкания или шаркания ногами [по полу], каковые [звуки] у нас считаются выражением презрения<sup>139</sup>. Однако, слыша сии простые и понятные «сигналы», их легко истолковать, ежели они единожды установлены среди соотечественников.

После сей заслуживающей восхищения арии краткий хор для неполного состава (*Semi-Chorus*)<sup>140</sup> *Since by man came death*<sup>141</sup> в простом контрапункте, порученный солирующим сопрано, альту, тенору и басу без сопровождения инструментов, своим звучанием, мелодичным и торжественным, подчеркнул красоту следующего за ним хора *By man came also the resurrection of the dead*<sup>142</sup>. А раздел *For as in Adam all die*<sup>143</sup>, который так же, без инструментов, спели по три лучших певца из каждой хоровой группы, составил восхитительный контраст хоровому tutti *Even so in Christ shall all be made alive*<sup>144</sup>.

Контраст названных разделов, звучащих то с инструментами, то без оных, был столь приятен и необычен, что остается только желать более частого использования сего простого приема.

Излюбленная [публикой] басовая ария *The Trumpet shall sound* (I Кор XV, 52)<sup>145</sup> была прекрасно исполнена синьором Таска и м-ром Сарджентом<sup>146</sup>, великолепно

<sup>136</sup> Сара Сиддонс (Siddons; 1755–1831) — прославленная английская трагическая актриса.

<sup>137</sup> [But] *silently a gentle tear let fall*. Бёрни цитирует стих 130 из V книги поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай». См.: [23, 119].

<sup>138</sup> Бёрни цитирует стих из монолога Кориолана из 3-й сцены V акта одноименной шекспировской трагедии:

[<...> *I melt, and am not*]

*Of stronger earth than others.*

В переводе Ю. Корнеева:

«Растроган я. Как все другие люди,

Я создан не из камня».

В переводе О. Сороки:

«А сердце мякнет... Неужели

И я из той же глины, что и все?»

<sup>139</sup> В «Музыке Франции и Италии в наши дни» Бёрни пишет об итальянцах:

«<...> когда они восхищены, это нечто выдающееся: они никогда не хвалят для виду, но выражают восторг в им одним присущей манере — как бы страдая от переполняющего их наслаждения.

В приютах и церквях, где не разрешается аплодировать как в Опере, они кашляют, фыркают и сморкаются, дабы выразить восхищение» [6, 150–151].

<sup>140</sup> В данном случае этим термином Бёрни обозначает квартет корифеев хора.

<sup>141</sup> «Ибо, как смерть через человека» (1 Кор 15:21a).

<sup>142</sup> «Так через человека и воскресение мертвых» (1 Кор 15:21b).

<sup>143</sup> «Как в Адаме все умирают» (1 Кор 15:22a).

<sup>144</sup> «Так во Христе все оживут» (1 Кор 15:22b).

<sup>145</sup> «Труба вострубит...» (1 Кор 15:52b–53).

<sup>146</sup> Джеймс Сарджент (Sarjeant, Sarjant; ум. 1798) — знаменитый лондонский трубач; выступал в концертах Королевского Общества музыкантов, Академии старинной музыки, Союза старинной музыки и многих других концертных организаций. См.: [18, XIII, 208].

аккомпанировавшим ему на трубе. Однако в партии трубы в этой арии есть несколько пассажей, которые всегда звучат плохо из-за естественного несовершенства инструмента. Во времена Генделя композиторы не были столь искушены в сочинении для трубы и валторны, как ныне, когда существует правило, согласно которому на обоих инструментах кварта и секста от основного тона, звучащие естественным образом столь фальшиво, что никакой исполнитель не в силах сыграть их чисто, никогда не употребляются иначе, чем в виде коротких проходящих звуков, без соответствующего баса, могущего обнаружить фальшь. М-р Сарджент обладает тембром исключительно благозвучным и чистой [интонацией], однако всякий раз, когда он должен был взять звук *g* — кварту от *d*, — лица всех [слушателей] выражали неудовольствие, чем я был сильно озабочен, зная, сколь неизбежно сие впечатление, вызванное описанными причинами<sup>147</sup>.

Хор *But thanks to God* (Ibid., 57)<sup>148</sup> и ария *If God is for us* (Rom VIII, 31)<sup>149</sup>, которую спела мисс Кантело, исполнены были прекрасно и произвели приятнейшее впечатление.

Из трех заключительных хоров — *Worthy is the Lamb that was slain, and hath redeemed us to God by his blood, to receive power, and riches, and wisdom, and strength, and honour, and glory, and blessing* (Rev V, 12)<sup>150</sup>, *Blessing and honour, glory and power, be unto Him that sitteth upon the throne, and unto the Lamb, for ever and ever!* (Ibid., 13)<sup>151</sup> и *Amen* — трудно сказать, какой лучше и какой произвел наибольшее впечатление, ибо все они были исполнены с необычайной силой и точностью. И хотя эти три восхитительных хора написаны в одной тональности и в одном метре, по характеру они весьма различны: в первом из них — *Worthy is the Lamb* — торжественному, аккордового склада, с простой гармонией — медленные фрагменты чередуются с более быстрыми, где скрипичное сопровождение, очень оригинальное и приятное, составляет полный контраст партиям голосов.

Второй хор — *Blessing and honour, glory and power*<sup>152</sup>, *be unto him that sitteth upon the throne, and unto the Lamb, for ever and ever* — есть fuga на тему яркую

<sup>147</sup> В хоре Аллилуйя <...> звук *g*, IV ступень от основного тона, звучит непрерывно на протяжении двух тактов. В Деттингенском *Te Deum* <...> и во многих других местах сие фальшивое созвучие, или интервал, беспрестанно искажает выражением боли прекрасный лик гармонии, как, несомненно, и лицо любого, кто это слышит. Очень хотелось бы, чтобы сей живой и блестящий инструмент был избавлен от своих недостатков с помощью некоего искусного механического устройства, подобного клапанам (*keys*) на немецких флейтах (*прим. автора*).

[Как известно, на натуральной трубе возможно, за небольшими исключениями, лишь извлечение обертонов; обычно использовались обертоны с 3-го по 16-й. Описываемые Бёрни слуховые ощущения связаны с тем, что 11-й и 13-й обертоны по звучанию существенно отличаются от «чистых» IV и VI ступеней тональности, I ступень которой совпадает с основным тоном трубы (в данном случае — *d*). Впрочем, существовала техника коррективы «фальши» с помощью губ.]

<sup>148</sup> «Благодарение Богу...» (1 Кор 15:57).

<sup>149</sup> «Если Бог за нас...» (Рим 8:31, 33–34).

<sup>150</sup> «Достоин Агнец закланный и искупивший нас Богу своей кровью, принять силу и богатство, и премудрость и крепость, и честь и славу и благословение» (Откр 5:12b).

<sup>151</sup> «Благословение и честь, слава и сила — Сидящему на престоле и Агнцу во веки веков!» (Откр 5:13b).

<sup>152</sup> Кажущееся стяжение слов в записи этой темы выглядит странно, поскольку Гендель с пятью слогами [текста] соотнес всего три ноты, между тем в медленном темпе (*Larghetto*) в элизии нет необходимости:

и энергичную, напоминающую хорал; начинают тенора и басы в унисон, им отвечают сопрано октавою выше — без [гармонического] сопровождения, до того момента, когда на словах *that sitteth upon the throne* с имитацией вступают тенора. Затем альты проводят тему, им отвечают басы. Когда тема полностью прозвучала у всех партий, фрагменты ее становятся основой имитаций. После того, как тема фуги прошла во всех родственных тональностях<sup>153</sup>, — в то время как скрипки исполняли пассажи шестнадцатыми, — важнейшие слова *blessing, honour, glory* отчетливо провозглашаются всеми хоровым партиями вместе, в простом контрапункте, будучи разделены четвертными паузами. Затем, с огнем, энергией и изобретательностью, свойственными Генделю, сей восхитительный хор завершается повторением слов *for ever and ever* — во всем великолепии полнозвучной гармонии и оживленного движения.

И наконец, когда те, кто слушал «Мессию» впервые, подумали, что сие есть блистательное завершение концерта, басы начали петь величавую тему финальной хоровой фуги на древнееврейское слово «Аминь», завершающее молитву. В фуге этой из темы вычлениются краткие мотивы, они звучат в обращении; тема сочетается с противосложениями и служит воплощению множества оригинальных и скрытых гармонических, мелодических и полифонических идей, каковые поражают и приводят в восторг всех; однако полностью постигнуть достоинства композиции этого хора способны лишь те, кто изучал гармонию и контрапункт и может судить о плане, его реализации, изобретательности и обо всех хитроумных лабиринтах замысловатого произведения.

Здесь Гендель, не связанный текстом, дал волю своему гению, освободившись от всех ограничений, не относящихся к его собственному искусству. Инструментальная фуга не могла бы быть более свободной и непринужденной, нежели эта — на слово, начинающееся открытым гласным звуком и завершающееся



Из-за недостатка опыта сочинения на английский текст в 1741 году, композитор, полагая, что манере быстро произносить [слоги] в разговорной речи надо следовать и в чтении либо пении поэзии и высокой прозы, положил на музыку слова этого хора вот так:



и этот способ записи был буквально воспроизведен во всех списках и изданиях оратории, имевших место с тех пор.

О сем небольшом изъяне, конечно же, не стоило бы здесь упоминать, когда бы ни желание оправдать его и исправить. В будущих изданиях и списках столь образцового творения я считал бы необходимым предложить исправления этой и некоторых других подобных же неточностей, чтобы не [дать повода] обычным придирам сделать из мухи слона, в стараниях принизить славу произведения и его творца. Несомненно, к тому же, что, какими бы незначительными и неважными ни казались подобные упущения любителям музыки, простым грамматистам и филологам они представляются непростительными (*прим. автора*).

<sup>153</sup> Употребляемый Бёрни термин *related keys* обычно обозначает параллельные тональности; однако в «Музыкальном словаре...» Т. Басби первым приводится другое его значение: «<...> тональности, между коими, в силу [их] родства и тождества входящих в их состав звуков, возможен легкий и естественный переход» [8, 236]. Это определение, полностью удовлетворяющее условиям контекста, близко современному пониманию родственных тональностей.

плавным *n*, требующим легкого соприкосновения языка и зубов. Торжественные симфонии без пения часто исполняются в Италии во время *Messa bassa* или Тихой мессы<sup>154</sup>. Распевы же определенных слов и слогов, каковые считаются новшеством и новомодным фатовством, в действительности существовали в церкви еще в глубокой древности; в оправдание их использования можно сослаться на авторитет святого Августина<sup>155</sup>.

#### Использованная литература

1. *Anonym.* The Art of Improving the Voice and Ear; and of Increasing Their Musical Powers, on Philosophical Principles. London: Septimus Prowett, 1825. 336 p.
2. *Aurelius Augustinus.* Enarrationes in Psalmos / MPL. Т. XXXVI.
3. *Bartlet I., Bruce R. J. Boyce, Willam* / NGD. Vol. IV. P. 155–162.
4. *Brett P.* Did Byrd Write «Non Nobis Domine»? // MT. Vol. 113. № 1555 (Sep. 1972). P. 855–857.
5. *Burney C.* A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period, to which is prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients. 4 Vols. Ed. F. Mercer in 2 Vols. London, 1935/R. 818, 1098 p.
6. *Burney C.* The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music. London, 1771; 2<sup>nd</sup> ed.: 1773. 420 p.
7. *Burrows D. Savage, William* / NGD. Vol. XXII. P. 337–338.
8. *Busby T.* A Dictionary of Music, Theoretical and Practical. To Which is Prefixed a Familiar Introduction to the First Principles of That Science. London: Richard Philips, 1801/R. 331 p.
9. *Cousin J. W.* A Short Biographical Dictionary of English Literature. London: J. M. Dent&Sons, New York: E. P. Dutton, 1910. 455 p.
10. *Cuming J.* The text of «Messiah» / ML. Vol. 31. №3 (July, 1950). P. 226-230.
11. *Dean W.* Conti, Gioacchino / NGD. Vol. VI. P. 341–342.
12. *Dean W.* Senesino [Bernardi, Francesco] / NGD. Vol. XXIII. P. 78–79.
13. *Dean W., Vitaly C. Cuzzoni, Francesca* / NGD. Vol. VI. P. 794–796
14. *Händel-Handbuch.* 4 Bänd. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978–85. B. I. 540 S.; B. II. 800 S.; B. III. 442 S.; B. IV. 622 S.

<sup>154</sup> В отличие от Торжественной мессы (*Missa solemnis*), в Тихой, или Низкой мессе богослужebные тексты не поются, а читаются.

<sup>155</sup> «Когда мы бессильны найти слова, достойные Бога, то хорошо — говорит сей святой, — обратиться к Нему со сбивчивыми изъявлениями радости и благодарения. Ибо кому сии испуленные звуки, как не Высшему Существо? И как можем мы прославлять Его несказанную благодать, если мы равно неспособны поклоняться Ему в молчании и отыскать иной способ выразить свои порывы, нежели [сии] невнятные звуки?» (*прим. автора*).

Бёрни не указывает источник приводимого им высказывания блж. Августина; по-видимому, это вольный перевод на английский фрагмента толкования на Псалом 32:

«Не ищи слов, будто в них ты можешь выразить нечто, что доставит радость Господу. *В ликовании* воспевай Его: достойно воспевать Бога — значит петь в ликовании. Но что такое петь в ликовании? — Разумей, что словами не выразить песнь сердца. Поющие вдохновенно во время жатвы или работы в винограднике, или за каким-нибудь другим занятием, сначала возносят песнь радости со словами, а затем, словно преисполнившись такой радости, что выразить ее словами невозможно, отрешаются от ритмов, переходя на ликующие восклицания. Ликование есть клич радости, означающий, что в сердце рождается более, нежели язык в силах выразить. И кому сие ликование подобает, кроме Господа неизреченного? Неизречен Он, о Котором сказать не можешь; а раз сказать о нем не можешь, а молчать не должен, что еще остается, кроме ликования, — дабы сердцу выразить веселье свое, не прибегая к речи, а радости безграничной не быть закованной в ритмы. *В ликовании достойно воспевайте Его* (Пс.:32, 3)» [2, col. 283].

15. *Hansell K. K.* Pacchierotti, Gasparo / NGD. Vol. XVIII. P. 840–841.
16. *Haynes B.* The Eloquent Oboe: A History of the Hautboy from 1640 to 1760. Oxford University Press, 2001. 490 p.
17. *Hicks A.* Handel, George Frederick / NGD. Vol. X. P. 747–812.
18. *Higfill Ph. H., Burnim K. A., Langhans E. A.* A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660–1800. Ed. by Ph. H. Higfill, K. A. Burnim, E. A. Langhans. 16 vols. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973–94.
19. *Hogwood C., Page J. K.* Vincent, Thomas / NGD. Vol. XXVI. P. 650–651.
20. *Keahey T. H.* Fischer, Johann Christian / NGD. Vol. VIII. P. 896–897.
21. *McVeigh S.* Wilhelm Cramer / Cramer / NGD. Vol. VI. P. 640.
22. *Marshall J.* Mara, Gertrud Elisabeth / NGD. Vol. XV. P. 793–794.
23. *Milton J.* The Poetical Works. Ed. Sir E. Brydges. London: William Tegg, 1862. 767 p.
24. *Pickens B.* Wyatt's Pantheon, the State House in Boston, and the New View of Bulfinch / Journal of the Society of Architectural Historians. Vol 29. №2 (May, 1970). P. 124–131.
25. *Porter W.* The Musical Cyclopaedia: or the Principles of Music Considered as a Science and an Art; Embracing a Complete Musical Dictionary and the Outlines of a Musical Grammar, and of the Theory of Sounds and Laws of Harmony; with Directions for the Practice of Vocal and Instrumental Music, and a Description of Musical Instruments. Boston: James Loring, 1834. 432 p.
26. *Rousseau J. J.* Dictionnaire de musique. Paris: La Veuve Duchesne, 1768. 548 p.
27. *Tartini G.* Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia. Padova: Stamperia del Seminario, 1754. 177 p.
28. *Tarr E. H.* The Western trumpet 1520–1800 / Trumpet / NGD. Vol. XXV. P. 830–835.
29. *Timms C.* Steffani, Agostino / NGD. Vol. XXIV. P. 315–321.

Список сокращений:

ML: Music and Letters

MT: The Musical Times

MPL: Patrologia Latina. Ed. J.-P. Migne. 217 T. Paris, 1845–55.

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