

НИКИФОРОВ СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ*niks2lv@bk.ru*

Аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6**SERGEY N. NIKOFOROV***niks2lv@bk.ru*

Postgraduate student of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.
Moscow 125009
Russia**АННОТАЦИЯ****Спор о французских речитативах (из переписки Г. Ф. Телемана и К. Г. Грауна)**

В статье представлены переводы нескольких писем из переписки Г. Ф. Телемана и К. Г. Грауна. Вниманию читателей предлагаются три письма, два из которых написаны Грауном, а одно принадлежит перу Телемана. Основное содержание писем — спор композиторов о французских речитативах на примере оперы Ж.-Ф. Рамо «Кастор и Поллукс». При этом Телеман выступает с их защитой, тогда как Гарун — поклонник итальянской музыки — критикует и противопоставляет им итальянскую речитативную манеру. Переводы снабжены предисловием и необходимыми комментариями.

Ключевые слова: Г. Ф. Телеман, К. Г. Граун, переписка, французский речитатив, итальянский речитатив, Фридрих II, Берлин, Гамбург, Ж.-Ф. Рамо, «Кастор и Поллукс»

ABSTRACT**The Dispute about French Recitatives (from the Letters of G. Ph. Telemann and C. H. Graun)**

In this article are presented the letters from the correspondence G. Ph. Telemann with C. H. Graun. The reader's attention is invited to three letters, two of which had been written by Graun, and one by Telemann. The main content of the letters is dispute about French recitatives using the case of J. Ph. Rameau's opera *Castor et Pollux*. Herewith Telemann protects them, but Graun as the follower of Italian music criticizes it and praises the Italian recitative. The translation is supplied with preface and detailed commentary.

Keywords: G. Ph. Telemann, C. H. Graun, correspondence, French recitative, Italian recitative, Frederick the Great, Berlin, Hamburg, Jean-Philippe Rameau, *Castor et Pollux*

Сергей Никифоров

СПОР О ФРАНЦУЗСКИХ РЕЧИТАТИВАХ

(ИЗ ПЕРЕПИСКИ Г. Ф. ТЕЛЕМАНА
И К. Г. ГРАУНА)

Эпистолярное наследие Георга Филиппа Телемана (1681–1767), наиболее полно представленное в опубликованном в 1972 году издании писем [12], включает более ста документов, охватывающих период с 1704 по 1767 год. Среди различных по содержанию писем встречаются как деловые обращения и ходатайства, так и личные послания. Последние чрезвычайно интересны, ведь они преподносят все новые факты из биографии композитора, сообщают подробности культурной жизни эпохи.

Однако нас прежде всего интересуют письма, в которых обсуждаются творческие проблемы. В первую очередь упомянем переписку Телемана с Карлом Генрихом Грауном (1704–1759)¹, из которой следует выделить письмо Грауну, датированное 15 декабря 1751 года, а также два ответных послания Грауна Телеману². Все три — весьма ценные исторические документы,

¹ Читателю наверняка будет интересно узнать, что Граун — предок писателя В. Набокова (см. об этом мемуары Набокова «Другие берега»). Благодарю М. А. Сапонова за ценную историческую справку.

² Впрочем, адресатами его писем были: Г. Ф. Гендель, К. Ф. Э. Бах, И. Маттезон, Л. К. Мицлер, И. И. Кванц, И. Г. Пизендель, И. Ф. Агрикола и другие известные музыканты той эпохи. К сожалению, в представленном издании писем опубликованы в основном ответные письма музыкантов-современников Телеману. Его же собственных писем всего несколько.

ведь в них разворачивается жаркая дискуссия двух композиторов о музыке. Предметом спора становятся французские и итальянские речитативы. Причем Граун, как сторонник итальянской и противник французской музыки, доказывает несостоятельность французских речитативов, ссылаясь при этом на примеры из оперы Ж.-Ф. Рамо «Кастор и Поллукс», премьера которой состоялась в Париже 24 октября 1737 года. Телеман, в свою очередь, обстоятельно фиксирует все их достоинства. Но дискуссия касается не только речитативов. Затрагиваются и вопросы музыкальной эстетики, обсуждаются некоторые положения так называемой «Новой музыкальной системы Георга Фил[иппа] Телемана»³.

Спор немецких композиторов и носил бы сугубо локальный характер, если бы не конкретная музыкально-историческая ситуация, сложившаяся в период так называемого «Золотого десятилетия» (примерно с 1746 по 1756 год)⁴ и совпавшая со временем правления Фридриха Второго. В это время необычайно жаркие диспуты разгорались вокруг французской и итальянской музыки. Центром полемики стал Берлин — резиденция короля Фридриха Великого, благосклонного к итальянской музыке. Об этом свидетельствует чрезвычайно активная деятельность оппонента Телемана, разделявшего музыкальные пристрастия своего искушенного патрона. После восшествия Фридриха на престол Граун, вице-капельмейстер прусского кронпринца, занял пост придворного капельмейстера. Более того, на открытии Королевского театра в Берлине в 1742 году прозвучала опера Грауна «Клеопатра и Цезарь»; ему же был вверен подбор необходимых театру исполнителей, для чего композитор специально ездил в Италию. Как известно, Фридрих Второй не переносил немецких певцов и певиц, о чем

³ Телеман стал автором двух теоретических работ, посвященных музыкальным интервалам: “Georg Phil. Telemanns neues musikalisches System” («Новая музыкальная система Георга Фил[иппа] Телемана») и “Letzte Beschäftigung Georg Philipp Telemanns, im 86sten Lebensjahre, bestehend in einer musikalischen Klang- und Intervallen-Tafel” («Последний труд Георга Филиппа Телемана, предпринятый им на 86-м году жизни и состоящий из музыкальной таблицы звуков и интервалов»); позднейшая работа представляет собой переработанный вариант «Новой музыкальной системы».

Телеман хотел унифицировать терминологию в отношении всех уменьшенных, малых, чистых и прочих интервалов. Например, в немецком языке в то время в ходу было много синонимов, с помощью которых обозначалась чистая кварта: *wahre* («правильная»), *gewöhnliche* («обычная»), *bekannte* («известная») и т. д. Кроме того, композитор хотел ввести в обиход интонационно более тонкие интервалы. Так, он дает четыре варианта темперации прима и придумывает им названия: наименьшая, малая, большая и наибольшая. А для обозначения своих интервалов вводит соответствующие слоги. Звуки с одним диезом и одним бемолем получают суффикс *és* и *éb*, с двумя диезами или бемолями — *ex* и *eß*, с тремя — *exces* и *evcéb*. Естественно, что такие интервалы пригодны лишь для инструментов без фиксированного строя (как отмечает сам композитор) — к примеру, для струнных смычковых. См. об этом: [13; 14, 266–273].

⁴ Промежуток между двумя войнами: Второй Силезской и Семилетней.

свидетельствует такое его высказывание: «Немецкая певица! Я получу такое же удовольствие, слушая ржанье моей лошади» [1, 536].

В Берлине нашлось немало музыкантов, желающих открыто заявить о своих вкусах (см. [7]). Еще в 1748 году Кристиан Готфрид Краузе, служивший секретарем у генерал-лейтенанта графа Фридриха Рудольфа фон Ротенбурга, опубликовал статью о различиях итальянской и французской музыки⁵. В разгоревшихся дебатах принимали участие и весьма деятельный музыкальный критик Фридрих Вильгельм Марпург, служивший секретарем у того же графа, и придворный композитор Иоганн Фридрих Агрикола. Причем первый был активным сторонником французской музыки, а последний — приверженцем итальянской. Оба они выступали с полемикой на страницах основанного Марпургом журнала «Музыкальный критик на берегах Шпрее» (“*Der Critische Musicus an der Spree*”). Вопросами музыкальной эстетики, особенно применительно к опере, активно занимался крупный писатель того времени Кристиан Вильгельм Рамлер, на либретто которого Телеман писал музыку. Известны три его небольшие работы: послание «В защиту оперы», ставшее откликом на сочинения Грауна, исполненные в Берлинской опере [10]; комментированный перевод работы Ремона де Сен-Мар (1682–1757) «Размышления об опере» [9]; перевод фрагмента из «Введения в изящные искусства» Шарля Баттьё с комментариями [8]. К слову, поэзия Рамлера, который, помимо увлечения оперой, принимал непосредственное участие в формировании жанра оды и ее распространении в среде берлинских композиторов⁶, однажды привлечет особое внимание двух наших героев. В марте 1755 года, с разницей всего лишь в семь дней, дважды будет представлена публике музыка на либретто его страстной оратории «Смерть Иисуса»: 19 марта в Гамбурге прозвучит сочинение Телемана, 26 марта в Берлине — Грауна.

Свою любовь к французской музыке Телеман никогда не скрывал. В автобиографии 1718 года он пишет: «Из-за недостатка этих последних качеств, поскольку мой слух привык к французской музыке, я не мог их [концерты] любить, мог только лишь подражать им» [14, 100]. В третьей автобиографии (1740) читаем: «Я был захвачен сочинениями Люлли, Кампра и других добротных авторов и посвятил себя почти целиком такой же манере письма, так что в итоге через два года сочинил около 200 увертюров» [14, 201–202]. Осуществив перевод с французского языка либретто оперы «Омфала», Телеман сочинил на него музыку. Композитор намеревался

⁵ *Krause, Christian Gottfried. Lettre à M. le marquis de B. sur la difference entre la musique italienne et françoise. Berlin: o. V., 1748* («Письмо г-ну маркизу де Б. о различии между музыкой итальянской и французской»). В немецком переводе эта работа вышла шестью годами позже в первом томе «Историко-критических заметок о восприятии музыки», издававшихся Марпургом [6, 1–23].

⁶ *Odensammlungen* (сборники од) имеются у всех современников Телемана, с которыми он состоял в переписке, — Грауна, Кванца, Агриколы, К. Ф. Э. Баха, Марпурга.

написать на французском языке “Traité du recitative” («Трактат о речитативе»). К тому же он опубликовал работу под названием “Beschreibung der Augenorgel, oder Augenclavicimbels...” («Описание цветного органа или цветного клавесина...»), где рассказал о диковинном инструменте, изобретенном во Франции Луи-Бертраном Кастелем⁷.

Чрезвычайно важным событием в жизни Телемана стала поездка в 1737 году в Париж, где были исполнены некоторые его сочинения. Вновь обратимся к автобиографии 1740 года. Телеман пишет: «Достоинная восхищения манера, с которой [мои] квартеты были исполнены господином Блаве, траверсистом⁸, Гиньоном, скрипачом⁹, Форкре-сыном, гамбистом¹⁰, и Эдуардом, виолончелистом¹¹, заслуживает здесь описания, если для этого было бы достаточно только лишь слов. Итак, они привлекли внимание двора и города. Кроме этого, за короткое время завоевали для меня почти всеобщую славу, которая сопровождалась излишне назойливой вежливостью» [14, 210]. Успех Телемана в Париже был колоссальным. Музыка немецкого композитора так понравилась французам, что Телеман был удостоен привилегии французского короля, согласно которой в течение двадцати лет он мог издавать свои сочинения во Франции. Например, в Париже были напечатаны «Шесть парижских квартетов», озаглавленные как “Nouveaux Quatuors en Six Suites: à une Flûte Traversiere, un Violon, une Basse de Viole, ou Violoncel, et Basse Continuë” («Новые квартеты в Шести сюитах для флейты траверсо, скрипки, виолы да гамба или виолончели и бассо континуо»; см. ил. 1). Возможно, что Телеман присутствовал на премьере оперы Рамо «Кастор и Поллукс», вокруг которой и разворачивается его дискуссия с Грауном.

Немаловажен контекст публикуемой далее переписки. Музикдиректор Гамбурга (такую должность занимал Телеман, а после него — К. Ф. Э. Бах) обладал всей полнотой власти. В Берлине же не было единого института городской музыки; в придворных капеллах состояли музыканты, придерживающиеся разных эстетических взглядов, что отчасти объясняет расцвет музыкальной критики в этом городе. Отсюда — свобода и дерзновенность, с которыми Граун нападет на Рамо — весьма известного и почитаемого в те времена композитора.

⁷ Beschreibung der Augenorgel, oder Augenclavicimbels, so der berühmte Mathematicus und Jesuit zu Paris, Herr Pater Castel, erfunden und ins Werck gerichtet hat; aus einem Französischen Briefe übersetzt von Telemann. Hamb[urg]: gedr. mit Piscators Schrifften, 1739.

⁸ Мишель Блаве (1700–1768).

⁹ Жан-Пьер Гиньон (урожд. Джованни Пьетро Гиньоне, 1702–1774).

¹⁰ Жан-Батист-Антуан Форкре (1699–1782).

¹¹ Личность этого музыканта к настоящему времени не установлена.

Nouveaux
QUATUORS
en
Six Suites
 une Flûte Traversiere, un Violon,
 une Basse de Viole, ou Violoncel,
 et Basse Continüe.
COMPOSÉS
par
George Philippe
TELEMANN
Gravés par Denise Vincent.
Le prix en Blanc 18.^{4s}
A PARIS.
L'Auteur, vis à vis la porte, de l'hôtel du Temple, chez
Monsieur Vater Facteur de Clavessins.
Madame Boivin, rue St. Honoré à la Règle d'Or.
Le Sieur le Clerc, rue du Roulé à la croix d'Or.
Avec Privilège du Roy.

Chez {

Ил. 1. Титульный лист «Новых квартетов» Г. Ф. Телемана

1. КАРЛ ГЕНРИХ ГРАУН — ГЕОРГУ ФИЛИППУ ТЕЛЕМАНУ¹²

Берлин, 9 ноября 1751 года

Ваше Высокоблагородие,
Высокочтимый Господин!

Из Вашего последнего письма я понял, что Вы требуете объяснить, почему французские речитативы, в особенности у Рамо, вызывают во мне недовольство. На прилагаемом к письму листе находится пример № 1, в котором можно заметить неуместную напевность и пренебрежение риторикой. В опере «Кастор и Поллукс», на странице 61¹³, где Телаира отвечает Кастору, в конце ее реплики, или речитатива, находятся следующие слова с соответствующими им нотами: Et Pollux sur la terre sera le Dieu d'amitié d'un frère etc.

1 [Пример Грауна № 1]¹⁴

D'un frere in-for-tu - né res-su-sci-ter la cen-dre, L'ar-ra-cher au tom-
beau, m'em-pé-cher d'y des-cen-dre, tri-om-pher de vos feux, des siens ê-tre l'ap-
puy, le rendre au jour à ce qu'il ai-me, c'est mon-trer à Ju-pi-ter
mè-me que vous ê-tes di-gne de lui

¹² Перевод писем выполнен по изданиям [11, LXV–LXXII; 12, 176–192] автором публикации. Ему же принадлежат комментарии к переводу.

¹³ Примеры из оперы Рамо Граун приводит по ее первому изданию: *Castor et Pollux, Tragedie mise en musique Par Monsieur Rameau, Représentée pour la premiere fois, par l'Académie Royale de Musique, le 24 Octobre 1737*. P.: chez Prault fils, la veuve Boivin, M. Leclair, M. Duval, & l'Auteur, [1737?]. — *Примеч. ред.*

¹⁴ «[Юпитер в небесах — бог грома], а Поллукс на земле станет богом дружбы. Чтобы воскресить пепел несчастного брата, вырвите его из могилы, не дайте мне сойти туда, победите свою страсть, помогая его страсти, верните ему жизнь и все, что он любит: это покажет самому Юпитеру, что вы достойны его» (перевод А. В. Булычевой здесь и в примечании 17 предложен редактором взамен приводимого автором статьи. — *Ред.*).

В оригинале письма все примеры выписаны на отдельном листе, Граун лишь ссылается на их номера. Здесь же, для удобства читателей, они приводятся прямо в тексте. Именно в таком виде письма Грауна опубликованы М. Шнайдером в приложении к 28 тому «Памятников немецкого музыкального искусства».

По моему мнению, Теллаире следовало бы быть более настойчивой, чтобы убедить Кастора, — примерно следующим образом:

2

[Пример Грауна №2]

D'un frere infortu-né ressusciter la cendre, L'arracher au tombeau, m' empêcher d' y des-
cendre, triompher de vos feux, des siens ê-tre l'ap-puy, Le ren-dre au jour
à ce qu'il ai-me; c'est montrer à Ju-piter mè-me que vous ê-tes di-gne de lui

Свою речь на с. 58 Поллукс заканчивает словами: *Et c'est par luy que je respire* [И лишь о нем я воздыхаю]. Точка, а не вопросительный знак. У Рамо же на эти слова идет такое движение в мелодии:

3

[Пример Грауна №3]¹⁵

Son amour vit encor, Et c'est par luy que je res-pi-re,

Почему бы не так?

4

[Продолжение примера Грауна №3]

Et c'est par luy que je re-spi-re

¹⁵ Перевод текста в примере: «Его любовь жива еще. И лишь о нем я воздыхаю» (перевод М. А. Сапонова).

На с. 59 — то же самое.

5

[Пример Грауна № 4]¹⁶

Té-la - i - re vos plears sont les Dieaux qui com - man - dent

И подобное можно найти у него в большом количестве.

На с. 82 — прекрасный фрагмент речитатива, выписанный [мною] из любопытства.

6

[Пример Грауна № 5]¹⁷

En-fans du ciel, char mes de mon em - pi - re, plai- tous doux sirs, vous qui fal - tes les Dieux, tri-om-pher d'un Dieu qui sou - pi - re

Mon cher! Хоть втайне, но все же посмейтесь немного со мной! Остановка на фермате чрезвычайно уместна, вот только при этом забывается, что

¹⁶ Перевод текста в примере: «Телаира, Ваши рыдания — это боги, что повелевают» (перевод М. А. Сапонова).

¹⁷ Перевод текста в примере: «Дети неба, очарование моего царства, наслажденья, вы, кто служит богам, победите вздыхающего бога!» (перевод А. В. Булычевой).

именно должны совершить дети неба. Жаль, что в начале нет труб и литавр, они бы сделали речь Юпитера более впечатляющей.

На с. 148 *je vo---le* [лечу] и на с. 149 *volez* [летите] в речитативе переданы весьма разумно:

7 [Пример Грауна №6]¹⁸

Voeux, tu voeux mou rir pour moi, je re nai trai pour el le je
 vo le a sa voix que m'ap - pel - le
 ses jours sont com - men - cez vo - lez vo - lez Mer - cu - re o - béis - sez

6 7 7 8
 9 6 4 7

и в следующих строках:

8 [Продолжение примера Грауна №6]¹⁹

du tonner-re, Ren - dez un Hé - ros à la ter - re, vo - lez vo - lez Mercure

¹⁸ Перевод текста в примере: «Ты желаешь умереть за меня, а я буду возрожден ради нее. Я лечу навстречу голосу, зовущему меня» (перевод М. А. Сапонова).

¹⁹ Перевод текста в примере: «Дни начались. Летите, подчинитесь Меркурию» (перевод М. А. Сапонова).

Говоря, что итальянский речитатив разумнее французского, я имею в виду, прежде всего, манеру письма. Ее придерживаетесь и Вы, мой Высокопочтимый Господин, однако, Вы не привносите ничего ариозного, если на то нет достаточных причин. (Здесь мне попался на глаза речитатив Рамо со с. 33, устроенный таким образом):

9

[Пример Грауна №7]²⁰

D'un spec-tac - le nou - veau que la pom pe s'ap - pres-te? Mi-nerve à l'a-mour va s'u-

nir, les arts vont pré-pa-rer la fê - ste l'a mour va l'em-bel - lir

9 7 7

Однако я не вижу, что изменится, если все будет выдержано сплошь двудольными тактами, как, например, в №8:

10

[Пример Грауна №8]

D'un spec-tac - le nou-veau que la pom pe s'ap-pres-te? Mi-nerve à l'a-mour va s'u-

nir, les arts vont pré-pa-rer la fê - ste l'a mour va l'em-bel - lir

Движение мелодии в этом речитативе мне совершенно не нравится, однако я хотел лишь показать, какую манеру считаю естественной. (Примечание>. Ведь изменение тактового размера без причины доставляет певцу и аккомпаниатору много трудностей, и, следовательно, оно неестественно). И я держу за главное правило: без веской причины не следует создавать неестественных сложностей. Дурной манеры исполнения, или «криков калькуттского петуха», как Вы с полным правом величаете

²⁰ Перевод текста в примере: «К новому зрелищу торжественно готовиться? Минерва соединится с Амуром. Се искусство подготовит празднество. Амур его украсит» (перевод М. А. Сапонова).

аффектированную итальянскую речитацию, я не одобрял никогда. И ни один хороший итальянский певец не пользуется ныне «криками калькуттского петуха», разве что халтурщики и халтурщицы. (Примечание>. По моему, не секрет, что французский речитатив подобен собачьему вою). Мне бы очень хотелось услышать, как исполняет речитативы Регинелло²¹. Салимбени²² и наша Аструа²³ определенно не воют, в отличие от некоторых тупиц из их нации. А когда они добавляют украшения, то делают это по большей части не без оснований, которые легче услышать, чем изложить на бумаге. Между прочим, Салимбени сейчас в Вене и смертельно болен чахоткой. Очень жаль его. Еще о Рамо, которого парижане, но, точно не Вы, *mon cher*, называют не иначе, как *le Grand Rameau, l'honneur de la France*²⁴ (Примечание>. Похоже, Рамо и сам в этом уверен; ведь, по свидетельству Хассе, он заявил, что не может сочинять плохо). И в чем же проявляются его риторические, философские и математические ученыости? В мелодии или в письме? (Примечание>. Что касается письма, то и Вы, *mon cher*, можете многое привести). Признаю, что сам я в математике сделал или очень мало, или вообще ничего, поскольку в юности не имел возможностей для этого. Но также мне известно, что композиторы-математики (Примечание>. Что такое математическая композиция, явствует из од Мицлера) приносят практической музыке мало пользы и чести. Одновременно я узнал, что великий математик Эйлер²⁵ привел ложные, идущие в разрез с истинной практической гармонией музыкальные построения.

Я спросил его, и он ответил, что практической музыкой никогда не занимался, разве что в юности немного играл на виоле да гамба. *Der Grand Rameau* пишет в своем «Трактате о происхождении гармонии» (*Traité de l'origine de l'Harmonie*)²⁶ следующее:

²¹ Возможно, речь идет о Николо Регинелло, итальянском певце, выступавшем в Королевском театре Берлина.

²² С 1743 по 1750 годы Феличе Салимбене выступал в Берлинской опере, где снискал огромную популярность. Прославился как выдающийся исполнитель произведений Иоганна Адольфа Хассе и считался одним из самых талантливых певцов своего времени.

²³ Джованна Аструа — примадонна Берлинской оперы с 1747 по 1756 год. Вместе с Салимбене Аструа участвовала в исполнении интермедии «Король-пастух» — совместном творении Грауна, Фридриха Второго, Кванца и Нихельмана.

²⁴ Великий Рамо, гордость Франции.

²⁵ Леонард Эйлер (1707–1783) — выдающийся ученый-математик, автор многочисленных работ в разных областях знаний, в том числе по математике, геометрии, оптике, кораблестроению, теории музыки и проч. Его трактату «Опыт новой теории музыки» посвящена статья Р. А. Насонова, см. [3, 147–150].

²⁶ Работа Рамо с таким названием неизвестна. По-видимому, Граун имел в виду один из двух трудов французского музыканта: «Трактат о гармонии, сведенной к ее природным началам» (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722) либо «Происхождение гармонии, или Трактат о теоретической и практической музыке» (*Génération harmonique, ou traité de musique théorique et pratique*, 1737). — *Примеч. ред.*

Все диссонансы должны разрешаться в консонанс, <при этом> они могут быть какими угодно. Поэтому следующие построения он считает правильными:

11

[Пример Грауна №9]²⁷

Если математика дает и разрешает такие правила, то в практической музыке, и по отношению к ней, я считаю их сомнительными.

Наконец, французский тип речитатива мне совершенно не нравится. И, как показывает мой жизненный опыт, его не встретишь ни в какой другой части мира, кроме Франции. А стоит ему покинуть ее пределы, как он тут же вызывает отвращение.

Далее по тексту. Из Ваших трех примеров²⁸ я понял, что их особенности заключены в цифровке. То же в отношении увеличенной септимеры, которая более не может обозначаться обычной <цифрой> 7. <Горизонтальная> черта – вряд ли облегчит <положение> аккомпаниаторов. Однако новый <штрих> = будет как нельзя кстати, как и изобретение совершенно нового клавинофорда или органа с *sub sub sub semitonis*²⁹, который для таких сочинений весьма необходим. Ведь на обычных <инструментах> такая септимера уже не диссонанс. Мелодия, поскольку она без слов, кажется мне довольно горькой и кислой, особенно в конце третьего примера. В первом примере я понимаю, *mon cher*, почему в ре миноре взята *quintam superflua*³⁰: она должна подготовить увеличенную септимеру. Но, с Вашего позволения, я все же приму это за такое обдуманное решение, которое Вы приняли либо ради шутки, либо наставляя тех, кто в этом еще мало сведущ.

Я не верю, что Ваше Высокоблагородие имеет в виду меня, говоря, что многие станут более деликатными, если впредь откажутся от острых пряностей. Я же лишь временами добавлял кое-что туда, где, как мне казалось, этого требует слово и всегда хотел достичь только лишь хорошего эффекта. (Примечание>. И чтобы певцу было удобно). И я не считаю дурным, если

²⁷ Источник нотного примера №9 установить не удалось. Не исключено, что он сочинен самим Грауном как пародийная иллюстрация тех последствий, которые может иметь приводимое им положение Рамо (вопросы о происхождении этого положения и о корректности его воспроизведения в данном письме Грауна мы оставляем открытыми). В таком случае объектом пародийного искажения могли послужить, скажем, два примера, помещенные в «Трактате о гармонии» на странице 242. — *Примеч. ред.*

²⁸ Эти нотные примеры, очевидно, присланные Телеманом Грауну в одном из предшествующих, не сохранившихся писем эпистолярной полемики, неизвестны.

²⁹ Скорее всего, имеется в виду интервалика менее полутона. См. также [2].

³⁰ Квинта, на телеманову комму (*Commata Telemannica*) больше, чем большая секста.

кому-нибудь позволят взять на клавиатуре вместе любые 3 или 4 звука. Это возможно, и в таких сочинениях нередко оправдано. При этом можно даже обнаружить мелодию, будь она горькая или кислая. (Примечание. Но если такие эпизоды в композиции будут встречаться постоянно, то это все же не хорошо). Со своей стороны, считаю, что слишком терпкие пряности не полезны ни здоровому, ни больному. Здоровому все врачи не советуют их употреблять. Не берутся они советовать это и больным, пусть даже у тех есть на это аппетит.

В итоге нашего спора, я вижу, что Ваше Высокоблагородие намного больше любит терпкие музыкальные пряности <в гармонии>, чем я. Поэтому не будем лишать друг друга привычных обоим вкусов и оставим это на будущее. А наши пристрастия еще не раз станут поводом для разногласий. Тем временем говорят, что Салимбени, после двухнедельного пребывания в Альвернии, что, как мне представляется, находится в Каринтии, умер по пути в Милан, *baciando sempre il Crocefisso in Compagnia d'un Capucino e d'un Jesuita*³¹. Жаль, ведь мир певческого искусства без него много потерял. К нему прилагаю хор, затребованный Вами дважды. В нем совершенно нет того, о чем Вам, Ваше Высокоблагородие, должно быть, сообщили. Поскольку в нем простая мелодия *tutti*, свободная от всяких терпких пряностей <в гармонии> и подобная тому напитку, что дарован всем людям природой безвозмездно и без всякого отращения. Кроме того, здесь пара легких арий из «Армиды»³². Господина критика на берегах Шпрее³³ я не имею чести знать, иначе передал бы Ваше послание.

Господин Кванц передает Вам низкий поклон и просит, если Вы встретите господина фон Мольденита³⁴, напомнить ему дать весточку о себе. После его отъезда о нем так и не было ничего слышно, однако господин Кванц волнуется, тем более, что на его отъезд как раз пришлось наводнение.

Ваше Высокоблагородие, упомянутое <Вами> поручение о цветах³⁵ — невероятная честь для меня, и никакие неудобства не удержат меня от его исполнения.

³¹ Непрестанно целуя Распятие в присутствии капуцина и иезуита (итал.).

³² Опера Грауна.

³³ Имеется в виду Фр. В. Марпург, издававший еженедельный журнал «Музыкальный критик на берегах Шпрее».

³⁴ Иоахим Мольденит — любитель музыки из города Глюкштадт (сейчас — город федеральной земли Шлезвиг-Гольштейн), некоторое время жил в Гамбурге, где опубликовал «Шесть сонат для немецкой флейты и генерал-баса», а также трактат по игре на флейте. Брал уроки игры у Кванца, однако их взаимоотношения не были дружественными.

³⁵ Телеман любил цветы и увлекался их разведением. У него был свой цветочный сад, располагавшийся вблизи городских ворот Гамбурга. А в письмах он не раз обращался к друзьям с просьбой прислать ему почтой то или иное растение. Сам Г. Ф. Гендель присылал ему цветы из Англии, чему есть документальное подтверждение. См. письмо Генделя Телеману, опубликованное в издании [12, 344–345].

Концертмейстеру (*Concert M.*³⁶) из Плёна Пио³⁷ не дано до конца воз-
величить доброту Вашего Высокоблагородия, ведь именно благодаря Вам
он обрел свое счастье, за что и должен Вас благодарить. Говорят, что он
очень хорошо устроился у своих хозяев.

Преданнейший друг, не примите за нечто дурное мою пачкотню, хотя
Вы и потратите на нее четверть или даже полчаса. В будущем, если Вы по-
требуете, я обещаю исправиться. Моя жена и моя Каролина, а также мой
брат преданно кланяются Вам. Я же пребываю в истинном и глубоком по-
чтении <к Вам>

Вашего Высокоблагородия
преданный слуга и друг
К. Г. Граун.

2. ГЕОРГ ФИЛИПП ТЕЛЕМАН — КАРЛУ ГЕНРИХУ ГРАУНУ

Гамбург, 15 декабря 1751 года

Ваше Высокоблагородие,
Весьма Высокопочтимый Господин
и Достопочтенный Друг!

Нам следовало бы прийти к согласию. Ваше Высокоблагородие выска-
зывает предположение, что итальянский речитатив разумнее французско-
го. Я скажу, что оба никуда не годятся, пока мы сравниваем их с языком.
Но раз Вы настаиваете, я все же по-дружески соглашусь с Вашим первым
утверждением, сохраняя при этом время для раздумья над другим. Также
готов подписаться под теми словами, что в скором времени все будут испол-
нять речитативы только в итальянской манере. Но что касается риторики,
в которой французским композиторам Вы полностью отказываете, то на
это я должен кое-что возразить, поскольку они, по моему предположению,
избегают, в отличие от итальянцев, мелодических красот — остановок на
ферматах, ариозо, задержаний (некоторые певицы в Париже научились
протягивать звук так, что выходят за пределы музыкальности) и трелей —
и даже вынуждены это делать из-за привычки публики.

Вы, Ваше Высокоблагородие, выискав такую музыку и сообщив ее мне
в виде примеров, пришли к неправильным выводам. Так как большинство
образцов показывают значительное понимание ораторского искусства.
Следует их рассмотреть.

То, что в №1 господствующий аффект такого героического склада, —
заслуга текста: *digne de Jupiter même* [достойны самогó Юпитера]. Ком-
позитор передал не только этот аффект, но мимоходом затронул и ряд
других. *Infortuné* <несчастливого> — здесь звучание нежное, на *resusciter*
[воскресить] — раскатистая трель, на *l'arracher au tombeau* [вырвите его

³⁶ В XVIII веке слово «концертмейстер» означало музыкальный руководитель; так
называли руководителя оркестра.

³⁷ Карл Филипп Мария Пио — концертмейстер при дворе в Плёне. Играл на скрип-
ке и альте.

из могилы] — величественное звучание, *m'empêcher* [не дайте мне] — [небольшая] задержка, на *triumpher* [победите] — упрямо, но без форшлага, который на *de* поддерживается упомянутой трелью, на *appui* [помогая] — мужское окончание; на *à ce, qu'il aime* [все, что он любит] — [музыка звучит] нежно, на *même* [самому] — возвышенно, на *digne* [достойны] — некоторая оттяжка. Забраковать можно следующее: запятая после *descendre* [сойти] и точка с запятой после *aime* [любит] оставлены без внимания, а в слове *Jupiter* [Юпитер] центральный слог затянут. Удержусь от разбора баса, поскольку в результате выяснилось бы, что он должен быть ровно тем, чем является, чтобы не потерять блеск.

Как ведет себя в №2 наш итальянец³⁸? Гармонии недостает печали, горечи и раздражения, а все побочные материи, несмотря на их разнообразие, преподнесены в одном ключе, и это утомляет слух. Кроме того, я хорошо знаю, что в тех случаях, когда поэт с каждой новой строфой все больше воспламеняется, вести вверх постепенно также и музыку в ущерб той однородности, которая вобрала в себя весь ее порядок, — рутинна и ничего более. Пауза во втором такте прерывает восприятие фразы, в седьмом такте *rendre au jour* [верните ему жизнь] произносится в четыре слога, коих на самом деле лишь три, а на последнюю ноту того же такта приходится дополнительный акцент, подобающий лишь первой и третьей четвертям; *même* [самому] звучит слишком низко.

№3: Фраза *Que je respire* [вздыхаю я] здесь вопроса не выражает. Французы большей частью спрашивают по-другому, чем итальянцы. Цель здесь — именно слово *Respire* [вздыхаю] и протянутое пение на нем. А слово *Que* в Вашем измененном варианте не должно быть акцентировано, поскольку оно произносится не как *Keh*, а как *Kö*, то есть абсолютно коротко, как все прочие безударные [немые] *e* в конце.

В №4 тоже вовсе не имеется в виду вопрос. Причиной введения сюда ариозной и распевной манеры послужил именно величественный характер.

Небольшие имитации в №5 совсем недурны. Слова *Ciel* [неба] и *Dieux* [богам] в обоих случаях даются распевно. Без остановки на фермате последнее слово прозвучало бы слишком коротко. А так его можно продлить на треть, что гораздо лучше.

Выражения *triumpher* [торжествовать], *voler* [лететь], *chanter* [петь], *rire* [смеяться], *gloire* [слава], *victoire* [победа] и еще некоторые величавые слова в речитативах должны передаваться так же, как и здесь, если хотите, чтобы слушатель не ворчал. Это же относится и к ариям. Однако слово *ra --- ge* [ярость] в моем «Полифеме»³⁹ я [обозначенным образом] не использовал, поскольку оно не того же толка.

№7 Остановка на слове *nouveau* [новое] не особо нужна. Напротив, после *apprête* («готовиться») следовало бы сделать небольшую паузу.

³⁸ То есть Граун как автор «итальянизированного варианта» той же речитативной фразы.

³⁹ Имеется в виду кантата TWV 20:deest.

№8 Фраза *Minerve à l'amour va s'unir* [Минерва соединится с Амуром] с восьмыми и шестнадцатыми не столь отлична от прочих, <как в Вашем варианте,> что мне бросилось в глаза и на словах *preparer la fête* [подготовить праздник]. Однако я не помню, находил ли я и в итальянском речитативе четыре шестнадцатые подряд⁴⁰.

№9 Разрешение интервалов ноты здесь не что иное, как последовательность октав с задержаниями [verzoegerte Octaven]. Причем в <предполагаемом> альте получают явные квинты⁴¹, если <при этом> не взять сексту к *си* и *соль*⁴². Септимы и октавы, ввиду небольшого расстояния между ними, — не лучший вариант, хотя наши предшественники, в их числе и Корелли⁴³, в своих сольных пьесах обходились ими же.

Смена <размера> в тактах не доставляет французам сложностей. Всё течет друг за другом, как шампанское вино. Даже в моем чертовски посредственном (*hexenmässiges*) оркестре не исказилось ни одно лицо, когда несколько лет назад я принес Пассион, сочиненный в подобной манере. Упомянутые изменения, хоть и преднамеренны, но все же необходимы, особенно в контексте оборотов речи, как во фразе *d'un frère resusciter la cendre les arts vont preparer la fête* [дабы воскресить прах брата, искусства готовят праздник], где в промежутках <между словами> никак не включить пауз. Такая необходимость, или средство сделать фразы более текучими без удлинения некоторых нот, нередко встречается в поэзии разных языков, особенно же в прозе, как, например, в моем Пассионе⁴⁴:

⁴⁰ Телеман недоумевает, почему Граун увеличил длительности на слове *Minerve* и, наоборот, уменьшил на фразе *preparer la feste*, введя четыре шестнадцатые подряд.

⁴¹ Под квинтами в альте Телеман, вероятно, подразумевает возможное гармоническое заполнение средних голосов, не отраженное в нотных примерах.

⁴² Имеется в виду секста, взятая от баса и предполагаемого альты.

⁴³ Известно, что Телеман изучал произведения итальянских композиторов, в том числе музыку Корелли. В третьей его автобиографии мы читаем: «В качестве образца я выбрал себе сочинения Стефани, Розенмюллера, Корелли и Кальдары, для того чтобы создать затем свои будущие церковные и инструментальные сочинения. И ни дня не проходило без того, чтобы я не написал что-нибудь в обоих жанрах»; цит. по: [14, 198]. У Телемана есть сонаты в стиле Корелли для двух скрипок или двух траверсо и генерал-баса, названные *Corellisirende Sonaten*, то есть, буквально, «кореллизирующие сонаты».

⁴⁴ Текст примера — пять фраз из Евангелия, взятых из разных мест и не в хронологическом порядке: *ging er aber hin, betete und sprach...* [пришел туда, помолился и спросил...] / *Und die Ältesten und der ganze Rath suchte falsche...* [И старейшины, и все советники пытались отыскать неверные...] / *Finsterniss über das ganze Land...* [Мрак объял всю страну...] / *Der Landpfleger fragte ihn und sprach...* [Наместник прокуратора спросил его и сказал...] / *Und brachte her wieder die dreissig Silberlinge dem Hohenpriester und...* [Принес тридцать серебряников первосвященнику и...].

ginger a-ber hin, be - te - te und sprach: Und die Ael-te -
 sten und der gan-ze Rath such-te fal--sche Fin-ster - niß ü-ber das gan-ze Land.
 Der Land - pfler frag - te ihn und sprach: Und brach - te her
 wie - der die drey - sig Sil - ber - lin - ge dem Ho - hen - pries - ter und

Если я все же и сочиняю речитативы в итальянском духе, уклоняясь при этом (для его же блага) от всех его недостатков, то лишь для того, чтобы, плывя по течению, избегать упреков в еретическом упрямстве. Но также я составил целые ежегодники церковной музыки, в которую, при всякой возможности, примешивал ариозо, насыщенные мыслью и производящие впечатление.

Действительно ли французские речитативы никому в мире не нравятся, мне неизвестно, поскольку историческая литература ничего подобного не сообщает⁴⁵. Возможно, итальянцам они тоже по душе — ведь ни один из нас там не был⁴⁶. А вдруг кое-где к ним относятся терпимо, примерно так же, как в Голландии и Англии — к сектантам? И почему итальянские кантаты вышли из моды, уступив место отдельным ариям? Не кажется ли, что дело здесь в речитативах? Я знаю, по меньшей мере, нескольких немцев, англичан, русских, поляков и к тому же пару евреев, которые исполнили мне наизусть целые сцены из «Атиса», «Беллерофона»⁴⁷ и т. д. Это означает, что они им нравятся. И напротив, кого бы я ни встретил, лучшее, что могли сказать о речитативах итальянцев, было: они прекрасны, превосходны, несравненны, но я не смог ничего удержать в памяти. Подумать только: ничего из музыки, которая жива, только когда звучит!

Наконец, я и Вы, Ваше Высокоблагородие, скрестим наши шпаги еще по поводу нескольких моих размышлений, но для начала ощупаем их пульс, чтобы убедиться в их живучести. Сначала о том, что цифры для тех созвучий⁴⁸, которые даны в обращении и, следовательно, изменяются, но в основе остаются одного состава, я заменяю таким —/— штрихом. Так вот это изобретение, согласно Вашему же подходу, полезно для исполнителей

⁴⁵ Возможно, Телеман имеет в виду работы по истории музыки Вольфганга Каспара Принтца (1641–1717), с которым не только лично общался, но и сменил его на посту управляющего придворной капеллой графа Эрдмана II фон Промница.

⁴⁶ Телеман, по-видимому, не знал, что Граун побывал в Италии.

⁴⁷ Оперы Люлли.

⁴⁸ Телеман явно имеет в виду цифровку в партии continuo.

генерал-баса. И польза эта заключается в следующем: цифры не сливаются со знаками b , \sharp , \flat и поэтому мои штрихи удобны для чтения. Меня удивляет, что в этой пьесе⁴⁹ Вы пропустили увеличенную септиму, которая в сравнении с прочими своими увеличенными собратьями обладает ничуть не меньшими правами. Но чтобы ее заметили в настоящей пьесе, когда она, [скажем], приходится на *до* без дополнительных указаний, нужно пометить ее вот таким ♯ знаком. Уверен, что Вы согласитесь со мной, ведь все то, о чем мне еще предстоит сказать, выстроено у меня на основе осознанно продуманного порядка, достойного Вашего внимания.

Вы сообщаете, что на Вашем клавинофорде нет *ля дубль-бемоля*, поэтому моя увеличенная септима, мол, больше не диссонанс. А что если я скажу так: на Вашем клавинофорде нет бемоля, а *ля дубль-бемоля* — есть? Итак, у всех клавиш по два обличия: более высокое и более низкое. Хотелось бы только вспомнить кое-что о звуке соль, о котором еще с давних пор, хотя сам я не знаю почему, известно чуть ли не каждому кальканту следующее, а именно: что *dis-fisis*⁵⁰ — большая терция, а *dis-g* — уменьшенная кварта. Но раз в обоих случаях с участием этой клавиши при теперешней температуре гармония звучит хорошо, то тогда непонятно, почему ж прочие клавиши хотят превратить чуть ли не в инвалидов. В моих трех примерах⁵¹, содержащих некоторые гармонические излишества, Вы, Ваше Высокоблагородие, выделяете главным образом гармонию. Мелодию же замечаете наполовину, так как она, якобы, будучи кислой и горькой, вообще должна быть вышвырнута за борт (будь это даже лишь один хвост от третьего примера!). И все же, если залить мою мелодию некрепким Бас-бульоном, а вместо моего перца посыпать корицей или другой какой приправой от Вашего Высокоблагородия, она получится на вкус весьма недурственной, как со словами, так и без них. Но здесь оставим все как есть. Ведь от слушания подобных пьес пока никто не помер, насколько мне известно. Напротив, французы их даже приветствуют, а господин капельмейстер Шайбе немало ими наслаждался, согласно предисловию к его трактату об интервалах⁵². В течение многих лет я плодил мелодии до изнеможения и вдобавок тысячи собственноручно копировал (переписывал), как это делают многие, пока не пришел к такому заключению: если в мелодии не получается ничего нового, то следует добиваться этого в гармонии. Однако не стоит заходить на этом пути слишком далеко. Нужно лишь дойти до крайнего предела, тем более, если хочешь заслужить славу усердного мастера. Именно этого я и добивался, когда закладывал основы своей интервальной системы. При этом никто не только не выскажет мне ни одного упрека в бесполезной мелочности, напротив,

⁴⁹ Речь идет о музыкальном примере, приведенном Телеманом в несохранившемся письме; см. сн. 29.

⁵⁰ В оригинале — *dis-x*.

⁵¹ См. сн. 29.

⁵² Имеется в виду изданный в 1739 году в Гамбурге «Трактат о музыкальных интервалах и родах» (*Eine Abhandlung von den Musicalischen Intervallen und Geschlechtern*). — *Примеч. ред.*

в будущем, возможно, еще скажут спасибо (*Gratias*). И хотя всё в мире, с позволения сказать, имеет свое предназначение, тем не менее, господин Зорге в своем «Наставлении»⁵³ на с. 395 пожимает плечами насчет применения увеличенных септим. А другие, способные лишь строгать корявые мелодии, вообще считают ее не достойной больших почестей. Но неужели я не обязан защитить свое творение и рассказать, как его следует использовать?

Впрочем, Ваше Высокоблагородие, я, как и прежде, придерживаюсь мнения, что с такими сочинениями следует обходиться так же свободно, как жениху с невестой. Или как с Вашей приятной Каролинхен⁵⁴, чью прелестную ручку я целую. Все прочее со следующей почтой, а то и так многовато. Благодарю за присланные мне арии из «Армиды». Они показывают преимущества Вашего Высокоблагородия в итальянской музыке. Вы сами могли бы послужить тамошним мастерам образцом для подражания. Господин Мольденит сам написал господину Кванцу, любимому мной превыше всех. Просьбу о цветах поберегу до весны, но все же передайте господину доктору Ролофу⁵⁵, что мне не хватает его посылок. И напоследок, передайте привет Вашей супруге, моей высокочтимой покровительнице⁵⁶, а также Вашему брату — великолепному виртуозу⁵⁷.

3. КАРЛ ГЕНРИХ ГРАУН — ГЕОРГУ ФИЛИППУ ТЕЛЕМАНУ

Берлин, 14 января 1752 года

Ваше Высокоблагородие,
Высокочтимый Господин,
Достопочтенный Друг!

Наш мир кажется нам таким, какой бывает у большинства влиятельных вельмож: в одно мгновение он может рухнуть. Поэтому давайте вынесем полноценное решение по итогам спора о речитативах, иначе вскоре получим сообщение, что самые лучшие речитативы в Турции, а вовсе не во Франции и Италии. Тогда нам придется исполнять речитативы по турецким лекалам.

То, что в отосланных Вашему Высокоблагородию ремарках я пришел к неверным выводам, я не могу принять. Остается предположить, что Вы, Ваше Высокоблагородие, попытались так возвысить ораторское искусство нашего знаменитого сочинителя речитативов⁵⁸ либо ради удовольствия,

⁵³ Ausführliche und deutliche Anweisung zur Rational=Rechnung, und der damit verknüpften Ausmessung und Abtheilung des Monochords... («Основательное и ясное наставление о [способах] умелого счета на монохорде, его измерении и делениях...»).

⁵⁴ Дочь Грауна.

⁵⁵ Возможно, речь идет о господине Ролофе — камер-советнике и советнике по канцелярии плёнского князя, авторе текста серенады *Schlagt die Trommel, blast Trompeten* («Бейте в барабаны, трубите в трубы») для Капитанской музыки Телемана 1742 года.

⁵⁶ Супруга Анна Луиза.

⁵⁷ Брат Иоганн Готлиб.

⁵⁸ То есть Рамо.

либо, желая устроить тем самым маленькую кознь. Так как Вы весьма опрометчиво сумели заверить меня, что *Infortuné* [несчастный] озвучено нежно и т. д. Полагаю, что если б здесь стояло *bien heureux* [счастливейший], то впечатление было бы не худшим. Однако стоит заключить, что для героических чувств не стоит использовать минорные лады. Это подсказывают и опыт, и Ваши собственные примеры.

Чтобы бурлящей трелью передавать *Resuscitation* [Воскрешение] — это для меня новость. Ведь в повествовании об одном единственном Воскрешении (Лазаря и некоторых других не хочу здесь упоминать), не сказано, чтобы тогда что-либо бурлило. В Писании также не упоминается об этом. Выражение *l'arracher au tombeau* [вырвите его из могилы] вы считаете величественным. В связи с этим, звучание на словах «...который ночью схвачен был как вор...» из песни «Осчастливил нас Христос» тоже можно считать величественным⁵⁹.

Полагаю, если встречаются такие слова: *mettre dans le tombeau* [опустить в могилу], то мелодии следовало бы им соответствовать в большей мере, нежели сделал композитор. Последний слог в слове *m'empêcher* [не дайте мне] следует оттянуть, ведь это инфинитив. Но и другое слово, противоположное *empêcher*, также должно прозвучать с задержкой. На словах *d'y descendre* [сойти туда] как в сопрано, так и в басу имеется такое движение, что его стоило бы уподобить слову *contrair* [противоположный], поскольку мелодии идут скорее вверх, чем вниз. На слове *trionpher* [победите] я никак не могу отыскать выражение упрямства. Была б это просьба, то, пожалуй, такое имело бы место. Первый слог в *de vos feux* [свою страсть] слишком долгий, а *vos* — слишком коротко. Ведь все же *de* — [безударный слог], а *vos* — [ударный]. На слово *appui* [поддерживая, помогая] приходится мужское окончание, но <таковые следует применять> с условием, чтобы женское не уходило вообще на второй план. К таким окончаниям французский слух привык, ведь французам при этом по нраву завершение мелодии на квинте <лада>, как в моем примере. Однако в Ваших речитативах я такого не нахожу. Сие означает, что Вам это не по вкусу. Ничего нежного на словах *ace qui'l aime* [к той, кого он любит] я не нахожу. Но в противоположность им, на словах *ace qui'l hait* [к той, кого он ненавидит] такое движение мелодии было бы как нельзя кстати. При напыщенном благородстве слова *même* [самому] я представляю себе звуки французского завывания. Ведь здесь на высоком тоне нужно пропеть два слога, что самому искусному певцу будет непросто. Протянутый тон на слове *digne* [достойны] кажется мне неуместным. Поскольку все же говорят не *di---*gne (то есть не протянуто), а *digne*, совершенно коротко. Тем более что в движении мелодии здесь нет никаких речитативных красот. То, что Вы, Ваше Высокоблагородие не видите, как неряшливо передана музыкой запятая

⁵⁹ Имеется в виду хорал *Christus, der uns selig macht* — перевод латинского гимна XIV века *Patris sapientia*, впервые опубликованный в «Новом песеннике» пастора общины «Богемские братья» Михаэля Вайссе (Младо-Болеслав, 1531). — *Примеч. ред.*

после слова *descendre* [сойти] и точка с запятой после *aime* [любит], ровно как и удлинение слога в середине слова *Jupiter* [Юпитер], говорит о том, что Вашему l'Honneur de la France все же не удастся полностью избежать критики. Mon cher! Я понимаю, что Вы немного неравнодушны к этой нации, но все же не допускайте таких грубых ошибок по отношению к риторике, тем более что страницы с примерами из Рамо ими кишат.

Вы спрашиваете, mon cher: «Как поступит в №2 наш итальянец?». Я, будучи немцем, как и Вы, пытаюсь всю <музыкальную> речь сделать как можно более благородной. И делаю это там, где поэт все больше воспламеняется с каждой новой строфой. Отдельные же выразительные слова, коли они не кладутся естественно, совершенно опускаю, чтобы не стать посмешищем. Итак, я пребываю в некоторой рутине, как Вы изволили выразиться, но она представляется мне разумной. И все же считаю поступенное восхождение в музыке правдивым подражанием оратору. Такое движение непременно возвысит его голос.

Из-за паузы во втором такте смысл фразы никак не теряется. Ведь мало-мальски обученный певец знает, что в таком стиле не следует привязывать себя к такту. Более того, зачастую пауза — это средство, чтобы придать произнесению слов необходимую значимость, особенно когда тон в басу остается на месте. Оправданием того, что в седьмом такте произносится четыре слога, <а не три,> служит французская манера произношения. Французы, насколько мне известно, произносят *rendre* [верните] как *randre*. И поскольку после *r* следует дифтонг *an*, то проглатывание слога мне показалось нежелательным. К этому меня надумили итальянцы, когда я был в Италии. Они почти всегда проговаривают все слоги, даже если сам поэт ожидает, что при произнесении фраз некоторые из них непременно проглотят. Мне вспоминается, что подобным образом поступают и французские комедианты, речитирующие свою поэзию так, будто это проза, не обращая внимания на число слогов⁶⁰. Между тем, если я не прав, то готов уступить. Также думаю, что чем меньше поэтической вольности (*Licentiae poeticae*), тем искуснее поэзия.

⁶⁰ На самом деле, практика пропевать непроносимые в обычной речи гласные присуща как итальянскому, так французскому речитативу. Ни Телеман, нападающий на Грауна за озвучивание второй гласной в слове *tendre*, ни берлинский композитор, защищающий свою музыкальную версию реплики Телаиры, в силу неких причин не обращают внимание на то, что сам Рамо, как это видно из примера №1, в подобных случаях добавляет «лишний» слог: см. произношение слов *scendre* (пепел; т. 3), *descendre* (сойти; т. 4–5) и, наконец, собственно *tendre* (т. 7) — при всей тонкости, с которой Рамо сочиняет музыкальную интонацию к пресловутым трем слогам. Во всех названных случаях возникающему в пении слогу предшествует сочетание с носовой гласной — в то время как *frege* (брат; т. 1), где таковое отсутствует, интонируется всего на одну ноту. — Примеч. ред.

Последняя нота в следующем такте, на мой взгляд, довольна тяжела. Но по моему саксонскому говору последний слог здесь не должен быть тяжелым:



Причина того, что *même* [самому] написано так низко, состоит в следующем: я хотел, чтобы э́мфаза в этой строчке пришлась на слово *montrer* [покажите], и такое следует подразумевать во всех подобных случаях. Хочу закончить наш спор, иначе письмо совсем расплывется в своих очертаниях. Однако не могу не сказать, что Ваше предположение о том, что в мелодии невозможно изобрести ничего нового, меня расстроило. Насчет большинства французских композиторов я уверен, такое возможно, но не в отношении Телемана, если только огромное количество созданной им музыки не станет причиной отвращения к этому занятию.

Как мне кажется, искать новые созвучия в гармонии — то же самое, что создавать новые буквы в языке. Однако наши теперешние учителя словесности охотнее упраздняют их. Следующие созвучия не новы, ведь сам я их часто использовал:



И если бы с такими сочинениями обращались столь же ловко, как жених обходится с невестой, то все мы точно пришли бы вскоре к согласию. О юном господине Ролофе к настоящему времени я ничего не смог узнать. А один почтенный господин сказал, что, должно быть, он удачно устроился во Франкфурте-на-Одере. Однако я попробую разузнать.

Прощайте (A Dio), дорогой друг. Если бы было возможно, чтобы мое почтение к Вам предстало во всей своей полноте! Думается, и спор наш также поспособствует дружбе, ведь ссора в такой дружественной манере доставляет мне одно удовольствие. Будьте здоровы. Я же, наряду с искреннейшим поклоном от моей жены, дочери и брата, до самого конца остаюсь с Вами.

Ваш покорнейший
и преданнейший
К. Г. Граун.

⁶¹ Нотный фрагмент единственного примера из письма Телемана Грауну (примера № 10 согласно общей нумерации, ведшейся в переписке). — *Примеч. ред.*

Использованная литература

1. *Иванов-Борецкий М. В.* Материалы и документы по истории музыки. Вып. 2: XVIII век. М.: ОГИЗ—Государственное музыкальное издательство, 1934. 602 с.
2. *Клишин А. Г.* Энгармонические мадригалы Вичентино. Вопросы строя и высотной организации // Музыка и время. 2006. №4. С. 26–37.
3. *Насонов Р. А.* Парадоксы Эйлера // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 140–150.
4. *Рабей Вл.* Георг Филипп Телеман: Биографический очерк. М.: Музыка, 1974. 64 с. (В помощь педагогу-музыканту).
5. *Роллан Р.* Автобиография одной забытой знаменитости. Телеман — счастливый соперник И. С. Баха // Р. Роллан. Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. Вып. 3. М.: Музыка, 1988. С. 311–341.
6. [*Krause Chr. G.*] Schreiben an den Herrn Marquis von B. über Unterschied zwischen der italiänischen und französischen Musik // Historisch=Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg. I. Band. Erstes Stück. Berlin: Joh. Jacob Schützens sel. Wittwe, 1754. S. [1]–23.
7. *Lütteken L.* Zwischen Berlin und Hamburg. Ramler in der Musikkultur des 18. Jahrhunderts // Urbanität als Aufklärung. Karl Wilhelm Ramler und die Kultur des 18. Jahrhunderts / hrsg. im Auftrag des Gleimhauses von L. Lütteken, U. Pott und C. Zelle. Göttingen: Wallstein, 2003. S. 175–194.
8. [*Ramler C. W.*] Auszug aus der Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn Batteux mit Zusätzen vermehret von C. W. Rammler // Historisch=Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg. V. Band. Erstes Stück. Berlin: Gottlieb August Lange, 1760. S. 20–44.
9. [*Ramler C. W.*] Einige Stellen aus des Herrn Remond de St. Mard Gedanken von der Oper, die Vertheidigung der Opern im I. Stück II. Band dieser Beyträge, IV. Artikel, theils zu bestärken, theils zu ergänzen // Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg. II. Band. Zweytes Stück. Berlin: Gottlieb August Lange, 1756. S. 181–184.
10. [*Ramler C. W.*] Vertheidigung der Opern // Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg. II. Band. Erstes Stück. Berlin: Gottlieb August Lange, 1756. S. 84–92.
11. *Schneider M.* Einleitung // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Lpz.: Breitkopf & Härtel. Bd. XXVIII (1907). S. LXV–LXXII.
12. *Telemann G. Ph.* Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann / hrsg. von H. Grosse und H. R. Jung. Lpz.: Deutscher Verlag für Musik, 1972. 448 S.
13. [*Telemann G. Ph.*] Georg Phil. Telemanns neues musikalisches System // [Mizler L. Ch.] Musikalische Bibliothek, oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern <...>. Des dritten Bandes Vierter Theil. mit dreyzehn Kupfertafeln. Lpz.: Im Mizlerischen Bucherverlag, 1752. S. 713–719.
14. *Telemann G. Ph.* Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung / hrsg. von W. Rackwitz mit 17 Abbildungen und 77 Notenbeispielen. Lpz.: Philipp Reclam Jun., 1981. 375 S.