

НАСОНОВ РОМАН АЛЕКСАНДРОВИЧ*rrrnassonov@rambler.ru*

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

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

ROMAN A. NASSONOV*rrrnassonov@rambler.ru*

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

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Письмо одного экстравагантного француза из золотого века музыки**

Основу публикации составляет первый перевод на русский язык полного текста важного документа музыкальной эстетики XVII века — «Ответа лицу, интересующемуся мнением о музыке в Италии» французского исполнителя на виоле Андре Могара. В 1638–1639 годах Могар находился в Риме, лично принимал участие в музыкальной жизни города, посещал многочисленные музыкальные собрания и оставил о них красочные воспоминания. Перевод снабжен обширными комментариями переводчика и большой вступительной статьей. Содержащиеся в них пояснения служат нескольким целям: 1) осветить богатый историографический материал письма с помощью данных современной науки; 2) охарактеризовать личность Могара и представить его заслуги перед историей музыкального искусства; 3) изложить возможные причины нахождения Могара в Риме и проследить влияние, которое они могли оказать на мнение Могара об итальянской и о французской музыке, представленное в письме; 4) обозначить, какое место занимает письмо Могара в истории французской музыкальной эстетики; 5) обрисовать эстетическую природу музыкального искусства Рима в эпоху Урбана VIII.

Ключевые слова: Андре Могар, римская музыка XVII века, музыка барокко, музыкальная эстетика, музыкальная риторика, виола, импровизация, многохорный концерт, оратория, экспериментальные музыкальные инструменты

ABSTRACT**A Letter from the Golden Age of Music and Its Author, an Extravagant Frenchman**

The essential of the publication is the first full translation into Russian of an important document of the 17th century musical aesthetics, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie* by the French viol player André Maugars. In 1638–39 Maugars lived in Rome, personally took part in the musical life of the city, attended numerous musical meetings and left colorful memories of them. Translation is provided with extensive comments and a large introductory article. The explanations contained in them serve several purposes: (1) to elucidate the rich historiographic material of the letter by means of the present knowledge; (2) to characterize the personality of Maugars and to present his merits for the history of musical art; (3) to set forth possible reasons for Maugars' residence in Rome and to trace the influence they could have on Maugars' judgement on Italian and French music presented in the letter; (4) to designate the place of Maugars' letter in the history of the French musical aesthetics; and 5) to outline the aesthetic nature of the Roman music in the era of Urban VIII.

Keywords: André Maugars, 17th century Roman music, Baroque music, musical aesthetics, musical rhetoric, viol, improvisation, a multi-choral concerto, oratorio, experimental musical instruments

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ В ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА»

(19–20 апреля 2017 года, Московская консерватория)

Роман Насонов

ПИСЬМО ОДНОГО ЭКСТРАВАГАНТНОГО ФРАНЦУЗА ИЗ ЗОЛОТОГО ВЕКА МУЗЫКИ

Публикуемый документ принадлежит перу знаменитого в свое время музыканта, исполнителя на басовой виоле Андре Могара (ок. 1580 — ок. 1646). О высокой оценке его искусства свидетельствуют Марен Мерсенн и Жан Руссо: оба считают Могара одним из лучших исполнителей своего времени и признают создателем французской гамбовой школы, наряду с Николя Отманом¹. О музыкальных сочинениях Могара нам ничего

¹ Похвала Мерсенна была опубликована при жизни музыканта, незадолго до появления на свет переведенного мною на русский язык письма. Искусство обоих гамбистов Мерсенн характеризует в превосходных тонах, особенно отмечая виртуозные импровизации Могара и его способность интабулировать (исполнять в переложении для виолы многоголосные пьесы): «Никто во Франции не может сравниться с Могаром и Отманом, мужами, чрезвычайно опытными в этом искусстве [игры на виоле. — *P. H.*], ведь они настолько преуспели в диминуциях и так изящно и сладостно ведут смычок, что способны в совершенстве выразить всё, что есть в [музыкальной] гармонии, особенно если кто-нибудь аккомпанирует им на клавикорде. Но первый и в одиночку исполняет на своей басовой виоле две, три и более партий одновременно — и с такими украшениями, с такой изумительной беглостью пальцев всякому роду музыки без промедления подражает — даже если не мог раньше слышать, чтобы кто-нибудь исполнил ее на басовой виоле или на любом другом инструменте, — что часто превосходит тех, [кому он подражает], и, кажется, проникает острым умом в мысли и фантазию исполнителей» [23, 47].

Руссо, примерно через сорок лет после смерти Могара, считает необходимым очертить и в какой-то мере противопоставить достоинства каждого из музыкантов: «Господа Могар и Отман больше всех во Франции преуспели в игре на виоле, и оба в равной степени были достойны восхищения, хотя и различались по характеру: один обладал такими познаниями и мастерством, что мог без подготовки исполнять вари-

не известно — возможно, будучи признанным виртуозом, он просто не считал необходимым отдать дань искусству композиции. Резонно предположить, что чередование фрагментов аккордового склада и диминуций в сохранившихся пьесах импровизационного характера некоторых современников музыканта, таких, как Жан Лакеман Дюбюиссон, отражает манеру могоарских импровизаций или даже возникло под ее непосредственным влиянием [8, 55–58]. В свою очередь, Могар унаследовал эту манеру от мастеров английской школы — в публикуемом письме об этом сказано почти открытым текстом. Как следует из Предупреждения к выполненному Могаром переводу на французский язык трактата Фрэнсиса Бэкона «О достоинстве и приумножении наук», с 1620 по 1624 годы он жил в Англии. В 1625 году Могар вернулся на остров, чтобы вместе с музыкантами новой королевы Генриетты Марии Французской, супруги Карла I, принять участие в похоронах его предшественника, Якова I [9, 90].

Обстоятельства поездки Могара в Италию и создания письма покрыты мраком тайны. Обращаясь в начале послания к неизвестному адресату (некоторые комментаторы предполагают, что таковым являлся сам кардинал Ришелье, но подтвердить это невозможно), Могар изящно намекает на некие козни, вынудившие его покинуть столицу Франции. Возможно, ситуацию отчасти проясняет свидетельство Жедеола Таллемана де Рео. В небольшом очерке, собрании анекдотов из жизни артиста, литератор описывает, как однажды Могар музицировал с неким певцом (вероятно, Пьером де Ниером) в присутствии правителя Франции Людовика XIII, и последний выразил неудовольствие тем, что виола преобладает над голосом. Неосторожные слова Могара за кулисами этой сцены (музыкант назвал короля невежественным и в сердцах пообещал никогда больше перед ним не выступать) с помощью де Ниера достигли монарших ушей — но если Людовик, якобы, лишь посмеялся, то покровителю заносчивого артиста, влиятельному кардиналу, было не до смеха, и, рассердившись, он приказал отправить строптивца в ссылку [31, 28–29].

Ни сам рассказ Таллемана, ни тем более его отдельные детали нельзя принимать за несомненную истину: жанр повествования отдает желтизной, да и записана история была явно с чужих слов, спустя десятилетия после означенных событий. Тем не менее, есть основания отнести к нему с доверием. Из публикуемого документа легко составить представление о характере Могара — человека крайне самолюбивого, обидчивого

ции на заданную тему из пяти или шести нот с бесконечным разнообразием манер — до тех пор, пока, [чередую игра] аккордами и диминуции, не исчерпает все возможности; другой впервые во Франции стал сочинять музыкальные пьесы, подходящие для виолы, и создавать прекрасные мелодии в подражание голосу — такие, что нежное исполнение шансонетты часто восхищало больше, чем пьесы запутанные и ученые. Секрет его нежной игры состоял в прекрасном владении смычком, [движениям] которого он придавал то живость, то сладость так искусно и уместно, что все слушатели были очарованы. Именно это и послужило началом усовершенствования виолы и ее возвышения над всеми другими инструментами» [29, 23].

и несдержанного. Чего стоит только эпизод «испытания» музыканта на службе в церкви Св. Людовика, когда на волне своего триумфального выступления тщеславный артист отказывается выслушивать комплименты явившихся к нему высокопоставленных лиц и горделиво удаляется отдыхать в свою комнату². Более того, Могар, по-видимому, возводит в абсолют собственный вспыльчивый темперамент, когда замечает, что занятие музыкой не создано для флегматиков («холодных и медлительных натур»³).

В контексте скандальных обстоятельств, о которых сообщает Таллеман, в особом свете предстает патриотический пафос Могара, незаметный поначалу, но ближе к окончанию письма звучащий уже в полный голос. Хотя автор и обещает адресату беспристрастно поведать свое мнение о римской музыке, его «Ответ» имеет также скрытую цель: постепенно Могар концентрируется на собственной персоне и на истории ее успеха в Риме, а этот успех, в свою очередь, подается как триумф Родины гамбиста и лично ее первого лица. Не случайно упомянутое выступление Могара на службе в церкви Св. Людовика в день св. Людовика и во славу Франции воспринимается как кульминационный момент в композиции текста. После такого торжественного залпа патриотическая канонада не умолкает до самого конца послания: Могар удостаивается приема у папы Урбана VIII, известного, между прочим, своими профранцузскими симпатиями во времена продолжающейся Тридцатилетней войны; рассуждает о том, что необходимо учесть французскому музыканту, желающему получить признание в Риме; говорит о пользе изучения итальянской музыки для процветания французского искусства и заодно превозносит отечественных коллег, любимцев короля (не называя их по имени), — пресловутого Пьера де Ниера и не менее влиятельного и обласканного Людовиком XIII Антуана Боэссе. Любовь Могара к своей отчизне не вызывает больших сомнений; апеллировать лично к монарху при изъявлении верноподданнических чувств в те времена было принято. Но кто знает, не являются ли панегирики Боэссе и особенно де Ниеру знаком смирения амбициозного виолиста перед более влиятельными, нежели он сам, при дворе музыкантами. Не исключено, что по замыслу автора письма адресат мог донести этот своеобразный, скрытый, жест раскаяния до его французских коллег или до покровителя — кардинала Ришелье, если не до самого Людовика.

Принято считать, что свое письмо Могар создал под конец пребывания в Риме, перед возвращением на родину. По-видимому, его опала не была продолжительной, и если верить Таллеману, то и в этот период Могара продолжали считать лицом, находящимся под защитой

² Легко представить себе, что описание данного события было в той или иной степени приукрашено, но это не имеет значения — даже если на самом деле Могар и не позволил себе подобной дерзости, ему хотелось видеть завершение истории именно таким, как он его изображает.

³ Эта и все последующие цитаты из моего перевода письма Могара, публикуемого далее, приводятся без ссылки на первоисточник.

Его высокопреосвященства. О дальнейшей судьбе музыканта известно немного. В результате поисков последнего времени удалось обнаружить архивную запись, датированную маем 1646 года; согласно этому документу, Могар был болен, а его обязанности перешли по наследству близкому родственнику, Жану Бойеру [9, 91].

И здесь, наконец, следует вспомнить о том, что письмо Могара до сих пор рассматривается учеными почти исключительно в контексте спора о сравнительных достоинствах итальянской и французской музыки между аббатом Франсуа Рагене и Жан-Лораном Лесерфом де ля Вьевилем. Ход полемики действительно располагает к такому ракурсу рассмотрения⁴. В известной работе Рагене «Параллели между итальянцами и французами в том, что касается музыки и оперы» (1702), положившей начало дискуссии, имя Могара еще не упоминается: очевидно, что на тот момент автор не ознакомился с его письмом, несмотря на то, что оно было впервые опубликовано еще при жизни Могара и затем переиздавалось. Однако во втором из своих полемических текстов, «Защите “Параллелей между итальянцами и французами”» (1705), Рагене обильно цитирует Могара, находя в нем единомышленника, приверженца итальянского искусства. Ответный выпад Лесерфа не заставил себя долго ждать: в «Ответе на *Защиту “Параллелей”*», опубликованном в третьей части его собственного труда, «Сравнения музыки итальянской и музыки французской» (1706; с самостоятельной пагинацией), он выдвигает два возражения против попыток аббата опираться на наблюдения Могара. Прежде всего, он принижает ценность свидетельства. Воспользовавшись недобросовестностью Лорана Борделона, включившего текст письма в одно из своих многочисленных компилятивных собраний как «Рассуждение об итальянской музыке и опере» — без указания имени автора (!)⁵, Лесерф отзывается о работе Могара следующим образом: «...Фрагмент (Pièce) без признания, без репутации, без авторства, о коем читателю остается лишь догадываться» [21, 16]. И тут же следует более серьезная претензия: Рагене привел лишь те выдержки из письма, которые были ему выгодны, умолчав, в частности, о конечном выводе музыканта прошлого века: «...мы грешим недостатком, а итальянцы — излишеством» [ibid.].

Дискуссия Рагене и Лесерфа способствовала признанию письма Могара как важного документа в истории музыкальной эстетики. И вместе с тем, мы видим, что оба полемиста обошлись с ним недобросовестно — о вдумчивом прочтении письма в те времена не шло и речи. Можно утверждать, что Могар в какой-то степени предвосхитил споры XVIII столетия, в которых итальянским «чрезмерностям» было принято противопоставлять умеренность и «естественность» национального французского вкуса. Но при этом музыкальные реалии его послания очень далеки от того, что будоражило

⁴ Подробнее об использовании письма Могара как одного из аргументов в споре см.: [12, 1–3].

⁵ Впервые напечатано в 1697 году в Париже; см. публикацию письма Могара в лионском переиздании 1698 года: [24].

французское общество спустя более чем половину века. Ранним итальянским «музыкальным комедиям» Могар уделяет лишь незначительное внимание, зато подробно обсуждает достоинства и недостатки римской инструментальной музыки первой половины XVII столетия⁶.

Кроме того, не стоит забывать и о «политической» составляющей послания. Возможно, «месье», его адресат, и не требовал от своего корреспондента сопоставить французскую и итальянскую музыку (или, тем более, дать им сравнительную оценку). Не исключено также, что Могар прочитал заинтересованность в чем-то подобном «между строк» — увы, не дошедших до нашего времени. Но в любом случае, сопоставление вытекало из логики письма — после всех восторгов по поводу римской музыкальной жизни, советов французским музыкантам брать пример с итальянских. И здесь Могар проявил себя большим дипломатом: ему удалось превознести обе великие традиции и вместе с тем мягко указать на их несовершенства. Мы располагаем слишком шаткими основаниями, чтобы судить о том, насколько такая дипломатичность сочеталась с искренностью, но, по крайней мере, внешне разум в этой заключительной, резюмирующей части текста господствует над чувствами, которые автору не всегда удавалось сдерживать прежде. Более того, мы не можем быть уверены, что Могар изобрел столь ловкие формулировки самостоятельно.

Хорошо известно, что полемика по музыкально-эстетическим вопросам во Франции (как и в других европейских странах) долгое время не была автономным явлением. Так, упомянутую выше дискуссию между аббатом Рагене и Лесерфом можно рассматривать как своеобразное ответвление спора о древних и новых. Нисколько не преуменьшая значение римской поездки аббата и вспыхнувшей у него страсти к итальянской опере, следует признать, вслед за Джорджией Джексон Коварт, что название его работы вторило знаменитым «Параллелям между старыми и новыми авторами» Шарля Перро (1688–1697), а само издание было одобрено к печати коллегой Рагене по Французской академии Бернаром Ле Бовье де Фонтенелем [10, 120–121]⁷. Я не рискну указать литературную модель, которой руководствовался Могар в своем рассуждении о достоинствах и недостатках музыки двух наций, но одним из истоков его критики итальянского

⁶ Между тем, у читателей единственного на русском языке описания всеобщей истории музыкальной эстетики может сложиться ложное впечатление, будто Могар обсуждал те же проблемы, что и Рагене с Лесерфом, на фоне «первых признаков недовольства засильем во Франции итальянской оперы-серии»; см.: [5, 206–207].

⁷ Незамедлительно последовавшие отклики в печати, существенно опередившие выход в свет возражений Лесерфа, также были выдержаны в традициях спора о древних и новых. Так, автор статьи в «Журнале ученых» (мартовский номер 1702 года) издевательски замечал, что по первому впечатлению Рагене собирался превознести французскую оперу на фоне итальянской, поскольку всё то, за что он хвалит соперников французского искусства, — изломанные мелодии, дерзкие нарушения правил, пренебрежение выразительностью текста в угоду музыке и удовольствием духа в угоду улаждению ушей — раньше ставилось им в вину; см.: [10, 121–123].

искусства могли послужить антипетраркистские тенденции в творчестве поэтов Плеяды 1550–1560-х годов — в частности, сатирические выпады Жоашена Дю Белле против условности, выпренности и, в конечном итоге, фальши поэзии петраркистов, которой он сам незадолго до этого отдал дань (см.: [1, 255–258]). Более того, в данном контексте проясняется один довольно странный пассаж письма: Могар демонстративно отказывается принимать доводы «поэтов» в пользу превосходства инструментальной музыки над вокальной — расхожие истории о музыкантах-язычниках (Пифагоре, авлете Тимофее и других), — предпочитая ограничиться примерами из Священного Писания и Житий святых. В том случае, если адресатом послания был кто-то из приближенных кардинала Ришелье (или даже Его высокопреосвященство собственной персоной), этот жест, вероятно, имел дипломатический смысл, но напрашивается и литературная «параллель»: те же самые поэты Плеяды, включая не в последнюю очередь и Дю Белле, проповедовали некоторое время отречение от сюжетов из языческой античности в пользу христианских [1, 245–251].

Критического восприятия требуют и некоторые частные детали в широкой панораме музыкальной жизни Рима, созданной пером Могара. Кажется, ни один из современных авторов, обращающихся к истории римской барочной виолы, не прошел мимо явно не соответствующего реальности утверждения, будто «никто в Италии не владеет ею [виолой. — Р. Н.] ныне в совершенстве, и в Риме на ней играют весьма редко». Между тем, звучание контортов виол на многочисленных частных собраниях в Риме (именовавшихся «академиями») было в 1630-е и 1640-е годы обычным делом. Главными ценителями и покровителями подобного рода музыки были племянники Урбана VIII, кардиналы Франческо и Антонио Барберини. Первый приобрел в 1634 году сразу шесть виол, а также двадцать три венецианских издания мадригалов; через два года он же поручил своему капельмейстеру Вирджилио Мадзокки купить еще двадцать одно издание — «комплект книг для исполнения на виоле» (*muti de libri da sonare di viola*) [33, 205–207]. В 1638 году брат Вирджилио, Доменико, опубликовал книгу пятиголосных мадригалов «и других разных концертов», посвятив ее кардиналу Франческо. В Посвящении автор по традиции просит заступничества у влиятельной особы и выражает надежду, что кардинал окажет честь его сочинениям, если, «для облегчения души от тяжести государственных дел», будет слушать пение оных мадригалов в сопровождении своего ансамбля виол (*cantare sopra il Concerto delle sue Viole*) [22]⁸. Наконец, в платежных книгах семейства Барберини имеется запись от 25 октября 1639 года (к этому моменту римское путешествие Могара подходило к своему завершению), согласно которой художник Джованни Мария из Орвието получил гонорар за большую картину с изображением музицирующего ансамбля виол (*l'Accademia delle viole*); спустя 10 лет в описи имущества

⁸ Посвящение датировано 4 мая 1638 года, и, судя по всему, эта заметная нотопечатная новинка вышла в свет совсем незадолго до прибытия Могара в Рим.

Франческо Барберини фигурирует полотно аналогичного размера — «академия Мадзокки, то есть несколько мальчиков, играющих на виолах и поющих» [20, 27, 248]⁹.

Удивительно также, что Могар прошел мимо любопытнейшего феномена римской музыкальной культуры эпохи Урбана VIII — «панармонической виолы» (*viola panarmonica*) Джованни Баттиста Дони. Приближенный к семейству Барберини музыкальный гуманист, с 1629 года секретарь Священной коллегии кардиналов, Дони приложил немало усилий к созданию инструментов, способных играть в древнегреческих «тонах». Помимо всего прочего, он изготовил несколько комплектов «приготовленных» (по выражению Мартина Кирнбауэра) виол, способных, в рамках единого сочинения, переходить из одного античного звукоряда в другой без перестройки струн; чтобы исполнители интонировали чисто и могли воспроизвести тонкости древнегреческой звуковысотной системы, эти стилизованные инструменты снабжались дополнительными ладами. Энтузиазм высокопоставленного интеллектуала получил поддержку у композиторов Рима, написавших ряд опусов с участием экспериментальных виол¹⁰. В числе проектов Дони было и исполнение «хроматических» мадригалов итальянских авторов (прежде всего, Джезуальдо) консортом виол с использованием расширенных интонационных возможностей этих постоянно совершенствовавшихся инструментов. Как справедливо отмечает Кирнбауэр, в данном случае речь шла уже не об «экспериментах» — такова была одна из реалий римской музыкальной практики первой половины XVII века [17, 39ff.]. При всем том живом интересе, который автор письма питает по отношению к антикизирующим тенденциям в музыкальной жизни Рима — описывая спинет с двумя мануалами (для игры в дорийском и во фригийском ладах соответственно) и с разделенными клавишами, предназначенными для имитации интервалов энгармонического рода, удивляясь на первых порах непривычному, «жесткому» звучанию скрипки, игравшей «чисто хроматически», восхищаясь искусству Элеоноры Барони, обладавшей способностью воспроизводить «модуляции, свойственные энгармоническому и хроматическому родам», — можно строить разнообразные догадки о причинах, по которым он никак не откликается на аналогичные явления в области музицирования на виолах и, более того, отрицает сам факт популярности этого семейства инструментов в Риме эпохи Урбана VIII.

⁹ Дальнейшая судьба этого произведения живописи не установлена.

¹⁰ Самым важным требованием к антикизирующим виолам была способность свободно переходить от дорийской «гармонии» к фригийской и обратно, как это видно из образцовой четырехголосной пьесы на сонет Урбана VIII, сочиненной музыкантом испанского происхождения Пьетро Эредиа; композиция располагает к исполнению консортом виол (см.: [17, 44]). Что же касается легендарной «панармонической виолы», упоминаемой в связи с духовными диалогами дворянина и любителя музыки Пьетро делла Валле, то она, по всей видимости, удовлетворяла «разнообразию пяти различных тонов»: дорийского, фригийского, эолийского, лидийского и гиполидийского [ibid., 42–43].

Внимательного читателя озадачит и еще одно утверждение Могара: «Вы не поверите, Месье, как почитают итальянцы тех, кто преуспел в игре на инструментах, и до какой степени ставят инструментальную музыку выше вокальной». Мне не известны иные свидетельства о столь явном предпочтении римлянами инструментов человеческим голосам. Проще всего такую категоричность было бы отнести на счет субъективности Могара — профессионального исполнителя на виоле. Более того, можно было бы развить некоторые «конспирологические» соображения, изложенные ранее в этой статье. Если конечной причиной всему был неудачный опыт совместного музицирования двух заметных при французском дворе артистов — приближенного к кардиналу Ришелье виолиста Могара и любимого Людовиком XIII певца Пьера де Ниера, — то не преподносят ли итальянцы своеобразный урок «невежественным» соседям, возводя на пьедестал инструментальное искусство и отдавая должное его большим мастерам?..

Однако цели Могара отнюдь не столь ограничены, а его письмо не только содержит богатейший музыкально-историографический материал, но позволяет проникнуться духом римского искусства времен его величайшего расцвета. «Инструментальная музыка имеет больше очарования и вольностей, чем есть у вокальной», — продолжает свою мысль Могар, и пора бы уже отметить, что музыкальный Рим 1630-х годов предстает перед читателем его письма как мир головокружительной творческой свободы. И дело здесь не в одной лишь импровизации, для которой у инструменталиста действительно имеется существенно больше возможностей, чем у ансамбля певцов. По «искреннему и правдивому» суждению путешественника поневоле, его «самонадеянные» соотечественники слишком привязаны к правилам, а значит, в чем-то подобны школярам: «Ведь эти правила были изобретены лишь ради того, чтобы контролировать юных учеников и удерживать их от бесчинств, пока они не достигнут зрелости. Вот почему рассудительный муж, в совершенстве познавший учение, не осужден приговором, не подлежащим обжалованию, на вечное пребывание в этом тесном узилище».

Попробуем дать волю фантазии и вообразить себе, каким шоком стало на первых порах для любознательного и наделенного большими талантами француза погружение в богатую событиями музыкальную жизнь Рима¹¹. Искусство, управлявшееся не столько строгим авторитетом правил, сколько отточенным вкусом первоклассных музыкантов-профессионалов, продвинутых любителей и до безумия увлеченных музыкой знатоков, непрерывно поражало разнообразием впечатлений (изысканные музыкальные собрания продолжались даже в период Великого Поста благодаря

¹¹ А впрочем, только ли его одного? Даже такой ученый трактат, как «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера, открывает внимательному читателю тот истинный восторг и энтузиазм по поводу звучавшей в барбериниевском Риме музыки, которые испытал автор этой «мировой гармонии» — выходец из немецких земель и эмигрант периода Тридцатилетней войны; см.: [3].

духовным концертам в молельне Св. Распятия) и множеством непривычных звучаний — от грандиозных многохорных концертов, которые можно было услышать в крупных римских церквях, до частных академий, демонстрировавших, помимо всего прочего, новинки музыки в древнегреческих ладах. Исполнять одно и то же произведение многократно здесь было не принято, а певцы, если им приходилось руководствоваться нотным текстом, безошибочно читали его с листа и непринужденно составляли слаженный ансамбль, даже если видели друг друга впервые. Благодаря своей прирожденной музыкальности и безграничной внутренней свободе римские артисты заражали слушателей энтузиазмом, а меломания доходила до того, что даже восприятие праздничной мессы центрировалось сенсационными выступлениями лучших импровизаторов-виртуозов. И что ж в том плохого? Ведь музыка не знает первородного греха, зато «являет в этом мире образец радости небесной» и «трогает наши сердца, возвышая их ко Господу»; и лишь мы сами, в силу испорченности человеческой природы, можем придавать ей характер непристойности.

Сохранившиеся рукописи и печатные издания лишь отчасти позволяют нам судить о том, как звучала эта, почти сказочная, музыка, о которой повествует Могар: так, публикации трудов Фрескобальди могут многое сказать о его мастерстве, но настоящая глубина музыкальных познаний великого мастера раскрывается не в них, а в тех изобретательных «импровизациях токкат», которые, судя по их краткому описанию у Могара, могли продолжаться бесконечно. Именно поэтому Могар призывает французских клавиристов устремиться в Рим и услышать это чудо собственными ушами. Увы, читатель нашего времени не может перенестись в вечный город времен расцвета в нем музыкального искусства — даже при самом горячем желании. И лишь долгий и кропотливый труд по освоению исполнительских манер и навыков свободной музыкальной фантазии способен приблизить нас к этим чудесам или, по крайней мере, явить нам их мираж.

На этом можно было бы и завершить скромную по размерам и не претендующую на слишком многое статью, предваряющую публикацию перевода, но не могу не порадовать под конец сенсационным известием и людей ученых. Письмо Могара содержит для них ценнейшую находку — вещь, которую исследователи старинной музыки давно искали и, кажется, разуверились найти, — обнаружена итальянская музыкальная риторика (свидетельства о которой, заметим в сторону, были достаточно хорошо известны и ни от кого не скрывались).

Правда, выглядит эта риторика совсем не так, как мы могли бы этого ожидать, — кажется, в ней нет ничего такого, что напоминало бы обширные перечни простых музыкальных фигур или перечисления частей музыкально-риторической диспозиции, как в трудах различных немецких теоретиков XVII–XVIII веков, изложение и систематизация которых долгое время считались первоочередной задачей для исследователей, специализирующихся в области барочной музыкальной теории: «...подобно Риторике,

Музыка обладает своими фигурами речи, весь смысл которых, от первой до последней, состоит в том, чтобы очаровать и поразить слушателя — и не позволить ему при этом понять, как это происходит». «И не позволить <...> понять, как это происходит», — прошу обратить ваше внимание. Настоящая музыкальная риторика XVII столетия (в отличие от своего тускловатого немецкого отражения¹²) по самой своей природе ускользала от всяческой кодификации, но именно этим поражала и без того готового поддаться ее чарам слушателя. Она и была, по-видимому, тем самым подлинным «музыкальным Барокко» (коль скоро мы так привыкли относить данный термин к музыке XVII века, когда он еще, на самом деле, не вошел в словесный обиход), которое с различной степенью успеха пытались копировать в других европейских странах, — реакцией на «академический» музыкальный гуманизм, столь влиятельный в Италии XV–XVI веков (и отнюдь не утративший своего значения во времена Могара), и на «вечную истину» контрапунктических правил Царлино, якобы наиболее соответствующих природе¹³. Многие фрагменты письма Могара свидетельствуют о том, насколько сильно поддался он этому барочному очарованию папского Рима — и совершенно не факт, что под конец послания разум, согласно строгой и авторитарной традиции французского классицизма, действительно возобладал над силою вспыхнувшего в его душе чувства.

¹² Неспособность к импровизации была давним, восходящим еще к началу истории «созидательной музыки» (*musica poetica*) комплексом немецких музыкантов перед итальянскими; см.: [4, 183, 185, 191].

¹³ Проницательный Тим Картер, завершая свою тонкую по мысли статью, прозорливый анализ некоторых «маргиналий» спора о второй практике, отмечает, что Иоахим Бурмейстер, впервые проанализировав музыкальное сочинение — мотет Орландо Лассо *In me transierunt* — с помощью почерпнутых из риторики категорий, нашел стратегию, способную прояснить подход композитора к музыкальному воплощению словесного текста (*text-setting*). Но вот что странно: «Итальянские модернисты никогда от чистого сердца не принимали теории музыкально-риторических фигур, по причинам, которые достойны изучения» [12, 192]. С учетом тех особенностей итальянского музыкального барокко, что открывает нам, в частности, публикуемое письмо Могара, точка зрения «итальянских модернистов» может стать немного более понятной.

Андре Могар

ОТВЕТ ЛИЦУ, ИНТЕРЕСУЮЩЕМУСЯ МНЕНИЕМ О МУЗЫКЕ В ИТАЛИИ

написан в Риме, 1 октября 1639 года¹

Месье,

Не стоит удивляться, что мне понадобилось так много времени для ответа Вам. Вы хотите, чтобы я высказал свое мнение о Музыке, о коей я мнения совсем не высокого, ведь это она стала причиной моей фуги, столь непоследовательной и нестройной, и отдалила меня от моего суверена — единственного, кто способен возжечь мой энтузиазм и привести в движение мое перо. Тем не менее, Вы дали мне надежду на то, что эта благосклонность еще вернется ко мне и что один лишь луч ее неизменной доброты, упав на мою невинность, рассеет все густые туманы, которые зависть подняла против моего чистосердечия; и эта надежда, признаюсь, начинает ободрять меня².

И вот, чтобы хоть как-то оправдать Ваше высокое мнение о моих познаниях в Музыке, я решился, наконец, написать Вам без ухищрений, как оцениваю музыку в Италии и что думаю о ее отличии от нашей; прошу Вас, ради тех чувств, которые Вы неизменно испытываете к этому божественному Искусству, и ради моего желания доставить Вам удовольствие,

¹ Перевод выполнен с французского языка по изданию: [32]. Употребление заглавных букв в оригинале по возможности сохранено. Также я следовал публикации Роке, используя (или же не используя) курсив в иноязычных словах и выражениях, переданных латиницей. На русском языке ранее был опубликован перевод фрагментов письма: [2]; автор перевода неизвестен.

² В свою очередь, мы не можем рассеять туман и до конца прояснить эту изысканную игру слов: ни адресат письма, ни повод его сочинения нам доподлинно не известны (см. вступительную статью).

судить об этом маленьком Гармоническом Рассуждении (*Raisonnement Harmonique*) непредвзято. Итак, я хотел бы рассказать Вам об этом нелживо и беспристрастно, и надеюсь, что так и получится, поскольку последние 12 или 15 месяцев я общался с самыми выдающимися представителями этого Искусства в Риме и внимательно слушал самые прославленные римские концерты.

Прежде всего, я нахожу, что их церковные сочинения значительно превосходят наши в отношении искусства, учености и разнообразия, а также и в отношении свободы. И на мой взгляд, поскольку я не нахожу ничего предосудительного в этой свободе, если она практикуется с разумением и с искусностью, ставящей разум в тупик, невозможно одобрять косность наших Композиторов, которые слишком строго придерживаются категорий педантических и считают, что совершили преступление против правил Искусства, стоит им только написать две квинты кряду или отклониться самую малость от своих ладов. Несомненно, именно в этих приятных отклонениях [от правил] и состоит секрет Искусства; подобно Риторике, Музыка обладает своими фигурами речи, весь смысл которых, от первой до последней, состоит в том, чтобы очаровать и поразить слушателя — и не позволить ему при этом понять, как это происходит. По правде сказать, нет необходимости упорствовать, соблюдая эти правила настолько строго, чтобы губить из-за них стройность имитаций или красоту мелодии. Ведь эти правила были изобретены лишь ради того, чтобы контролировать юных учеников и удерживать их от бесчинств, пока они не достигнут зрелости. Вот почему рассудительный муж, в совершенстве познавший учение, не осужден приговором, не подлежащим обжалованию, на вечное пребывание в этом тесном узилище. Ему дозволено искусно отправиться в полет, руководствуясь лишь стремлением своей фантазии к прекрасным находкам, диктатом силы слов или красоты вокальных партий. Этим итальянцы владеют в совершенстве; и поскольку они гораздо более утончены в Музыке, чем мы, они потешаются над нашей приверженностью правилам и сочиняют мотеты с большим искусством, большей ученостью, большим разнообразием и большим очарованием.

Помимо этого огромного преимущества перед нами, их музыка обладает большей приятностью из-за того, что они лучше организуют свои концерты и согласуют свои хоры лучше, чем это делаем мы: каждому хору они предоставляют маленький орган, что, без сомнения, делает их пение более чистым.

Чтобы Вы смогли лучше понять эту организацию, я дам Вам ее пример, описав знаменитейший и превосходнейший концерт накануне дня св. Доменика и в сам этот праздник в церкви Минервы³. Церковь эта весьма длинная

³ Имеется в виду базилика Св. Марии над Минервой (*Basilica di Santa Maria sopra Minerva*) — одна из главных церквей ордена доминиканцев; находится в Риме на пло-

и просторная; по обе стороны ее главного алтаря, в котором находились два хора, возведены два больших органа. Вдоль нефа было еще восемь хоров, по четыре с каждой стороны, размещенных на подмостках в восемь или девять футов высотой; они были расположены на равном расстоянии друг от друга и таким образом, чтобы каждый хор видел все остальные. У каждого хора имелся переносной орган, согласно принятому обычаю. Не удивляйтесь этому, поскольку в Риме таковых более двух сотен, тогда как в Париже с трудом найдешь пару в одном строе. Капельмейстер (*Le maistre Compositeur*) отбивал такт перед первым хором, в сопровождении самых прекрасных голосов. При всех остальных хорах имелся человек, занятый исключительно тем, чтобы следить за этим основным метром и согласовывать с ним свой собственный; в результате все хоры пели в едином метре и не сбивались. Музыкальное многоголосие было богато разработано, изобиловало прекрасными мелодиями и множеством приятных соло. Иногда соло исполняло сопрано первого хора, а сопрано третьего, четвертого и десятого ему отвечали. Время от времени два, три, четыре и пять голосов из разных хоров пели вместе, или же все хоры делились на партии, и те соревновались друг с другом, солируя по очереди. Иногда два хора выступали один против другого, а затем два других им отвечали. Иной раз три, четыре и пять хоров пели вместе, затем один, два, три, четыре и пять голосов соло; а в *Gloria Patri* все десять хоров вновь соединялись вместе. Должен Вам признаться, что никогда не испытывал подобного восхищения, — но сверх всего в Гимне и в Прозе, где капельмейстер обычно старается предстать в наилучшем свете и где я поистине слышал совершенной красоты мелодии, весьма находчивые вариации, превосходнейшие изобретения и в высшей степени приятное разнообразие ритмов. Во время Антифонов исполнялось до трех прекрасных симфоний для одной, двух или трех Скрипок с Органом, или для нескольких Архилютней: одни играли известные мелодии в танцевальном метре, а другие им отвечали.

Месье, призовем в свидетели нашу совесть и рассудим не кривя душой, есть ли подобные сочинения у нас; и даже если бы они у нас имелись, как мне кажется, в настоящее время для их исполнения нам не хватило бы певцов — к тому же, им понадобилось бы слишком много времени для совместных репетиций, тогда как Итальянские Музыканты не репетируют в принципе, а поют все свои партии с листа; и что я нахожу самым удивительным, они вообще не делают ошибок, какой бы трудной ни была Музыка и при

щади Минервы, рядом с Пантеоном. Название связано с тем, что здание построено на месте бывшего языческого культового сооружения — храма Изиды, развалины которого в течение долгого времени ошибочно принимали за построенный Гнеем Помпеем Великим в 50 году до н. э. бывший храм Минервы (таковой действительно располагался неподалеку). С 1558 по 1969 годы память св. Доминика отмечалась Римско-католической церковью 4 августа (впоследствии, по решению II Ватиканского собора, празднование было перенесено на 8 число того же месяца).

том, что певец из одного хора часто никогда прежде не видел и не слышал певца из другого, с которым ему приходится выступать вместе. И прошу Вас заметить, что они никогда не поют один и тот же Мотет дважды, хотя едва ли не каждый день недели в одной из церквей проходят торжества, сопровождающиеся исполнением нескольких добротных Музыкальных произведений; благодаря этому каждый день можно услышать новое сочинение. Ничто не доставляло мне столько удовольствия за время пребывания в Риме.

Но есть здесь и еще один род музыки; во Франции он не практикуется, и по этой причине о нем следует рассказать специально. Называется он *style récitatif*. Лучшее, что мне довелось услышать, было в молельне Св. Марцелла, где собирается община братьев Святого Креста, состоящая из самых знатных людей Рима, которые способны, как следствие, собирать всё самое редкое, что производит Италия⁴; и действительно, самые выдающиеся Музыканты гордятся бывать здесь, и самые умелые Композиторы почитают за честь слушать здесь свои сочинения и стараются представлять лучшие плоды своих трудов.

Эта удивительная, вызывающая восхищение Музыка исполняется исключительно по Пятницам Великого Поста, с трех часов до шести. Церковь не столь велика, как Сен-Шапель в Париже; в ее конце, у алтарной преграды, имеются просторные хоры, с небольшим органом, сладкозвучным и хорошо подходящим для [сопровождения] голосов. По бокам церкви имеются еще две маленькие галереи, на которых размещаются те, кто более всех преуспел в Инструментальной Музыке. Голоса начинают с Псалма в форме Мотета, и затем все инструменты исполняют наипрекраснейшую симфонию.

⁴ Имеется в виду молельня (ораторий) Святейшего Распятия, построенная в 1560-х годах рядом с одной из старейших римских церквей Сан-Марчелло-аль-Корсо (названа в память о римском папе Марцелле I, понтификат 308–309). Во время большого пожара 23 мая 1519 года церковь сгорела почти полностью, однако находившееся в ней Распятие XV века осталось нетронутым; согласно преданию, пришедшие на пепелище христиане обнаружили, что расположенная перед Распятием лампада продолжала гореть, как будто ничего не произошло. Возникший вокруг чудесно уцелевшей святыни культ получил новый импульс к развитию в 1522 году, во время эпидемии чумы, когда большая процессия верующих пронесла Распятие от Сан-Марчелло до Ватикана. Еще в 1520 году возникло братство (Confraternita), занимавшееся впоследствии организацией крестных ходов и выступившее инициатором постройки специальной молельни. С середины XVII века во время Великого поста в оратории исполнялась духовная музыка на латинском языке (*oratorio latino*); Андре Могару принадлежит первое свидетельство о подобных духовных концертах. Как предполагает Майкл Грейс, услышанные Могаром произведения могли быть «латинскими ораториями» Марко Мараццоли, вошедшими в рукопись I/Rvat Chigi Q. VIII. 188 [14, 94]. Традиция великопостных музыкальных собраний в Крочифиссо прекратилась в 1725 году со смертью Алессандро Скарлатти.

Далее голоса поют Историю (*Histoire*)⁵ из Ветхого Завета в форме духовной драмы (*en forme d'une comédie spirituelle*), например историю Сусанны, или Юдифи и Олоферна, или Давида и Голиафа. Каждый певец представляет персонажа Истории и в совершенстве передает силу слов. Далее самые прославленные ораторы произносят проповедь, по окончании которой Музыка излагает Евангелие дня, например Историю Самарянки, Хананейки, Лазаря, [Марии] Магдалины и Страстей Господа Нашего: певцы в совершенстве подражают разным персонажам, о которых говорит Евангелист⁶. Чтобы

⁵ Говард Смитер отмечает распространенность данного термина (в итальянском или латинском варианте: *istoria, historia*) по отношению к тем произведениям, которые он считает ранними разновидностями оратории (например, к пьесам, вошедшим в *Teatro armonico spirituale* (1619) Джованни Франческо Анерио), однако подчеркивает, что его нельзя трактовать как обозначение музыкального жанра: понятие относится исключительно к тексту и указывает на использование одной из библейских историй в качестве сюжетной основы сочинения [30, 212].

⁶ Пепельная среда (начало католического Великого поста) в 1639 году приходилась на 9 марта, Пасха — на 24 апреля. Таким образом, можно с уверенностью назвать даты семи великопостных пятниц этого года: 11, 18, 25 марта и 1, 8, 15, 22 апреля. Согласно гипотезе Майкла Грейса, Могар присутствовал на концертах в молельне Святейшего Распятия в четыре последние пятницы Поста. Беседа Иисуса с Самарянкой (Ин 4:5–42), Воскрешение Лазаря (Ин 11:1–45) и Страсти Господни (согласно Евангелию от Иоанна) составляли евангельские чтения, соответственно, четвертой, пятой и седьмой пятниц данного литургического периода. В шестую пятницу служилась особая месса, именованная «Семь скорбей Блаженной Девы Марии»; ее важной и протяженной во времени составной частью являлась секвенция *Stabat mater* — при этом евангельское чтение было очень коротким и не располагающим к драматизации (одно из Семи слов Спасителя на Кресте, в котором Он обращается к своей Матери и к Иоанну Богослову; Ин 19:25–27). В то же время, накануне, в четверг, читался фрагмент Евангелия от Луки — помазание Христа женой-грешницей (Лк 7:36–50), которую в церковной традиции принято отождествлять с Марией Магдалиной [14, 91–92]. Весьма вероятно, что именно его и использовали в качестве сюжета для духовной музыки, исполнявшейся в Молельне 15 апреля 1639 года.

Как нетрудно заметить, в данный ряд не вписывается история Хананейки у ног Иисуса Христа (Мф 15:21–28) — в период Великого поста ее не читали. На сей раз объяснения Грейса не представляются мне убедительными: исследователь предполагает, что речь идет об истории Иосифа и его братьев (Быт 42–45), важным элементом которой является голод в Ханаане; небольшие фрагменты из 42 главы Книги Бытия входили в состав чтений утрени третьего воскресения Поста, что якобы и могло дать повод для создания «оратории» на сюжет из жизни любимого сына Иакова. В противном случае, считает ученый, речь должна идти о том, что Могара подвела память [14, 92–93]. Однако сам перевод Грейсом слова *la Cananéé* как «Ханаан» вызывает у меня сомнения — особенно в контексте таких упоминаемых женских фигур, как Самарянка (*la Samaritaine*) и Мария Магдалина (*la Magdelaine*). История Хананейки как еще один, дополнительный образец твердой женской веры не выглядит, на мой взгляд, чужеродным в предлагаемом Могаром ряду — пусть даже ему единственному и не соответствует евангельское чтение мессы Великого поста. Духовный диалог с подобным сюжетом мог бы прозвучать в одно из первых великопостных собраний братства Святейшего Распятия или даже 1 апреля, в дополнение к музыкальному рассказу о беседе Иисуса с Самарянкой. И даже если Могара действительно подвела память, то «дополнить»

воздать хвалу этой *Musique Récitative*, мне недостает слов – надо слушать ее в этом месте, чтобы судить о ее достоинствах.

Что касается инструментальной музыки, то ее образуют Орган, большой Клавесин, Лира [да гамба], две или три Скрипки и две или три Архилютни. Иногда скрипка играет соло с органом, а затем вторая ей отвечает; в другой раз три [скрипки] исполняют вместе разные партии, а затем все инструменты соединяются в ансамбле. Иногда Архилютня импровизирует тысячи вариаций на десять или двенадцать нот (каждая – продолжительностью в пять или шесть тактов); потом другая варьирует то же самое, но иным способом. Помнится, одна скрипка играла чисто хроматически; и хотя сначала это казалось слишком жестким для слуха, понемногу я привык к этой манере и нашел ее в высшей степени приятной. Но особенно [большое впечатление произвел на меня] великий Фрескобальди, продемонстрировавший тысячи видов изобретения на Клавесине, в то время как Орган все время придерживался одной и той же [мелодии].

Не без основания этот знаменитый органист Сан-Пьетро имеет такую репутацию в Европе; ибо, хотя печатные труды дают достаточное представление о его мастерстве, чтобы по-настоящему судить о его глубоких познаниях, надо послушать его импровизацию токкат, полную находок и изобретений удивительных. По этой причине Вам стоит предложить его нашим органистам в качестве образца [для подражания], чтобы они захотели приехать в Рим послушать [его игру]. И поскольку я незаметно принялся восхвалять этого выдающегося человека, будет уместно изложить Вам здесь мое мнение о других.

Первенство среди арфистов принадлежит знаменитому Орацио, который, достигнув благоприятного для гармонии возраста и тронув своими созвучиями кардинала Монтальто, не знает себе равных и к тому же обладает пятью или шестью тысячами экю гарантированного дохода, дарованного ему этой музыкальной душой по доброй воле за его хорошую игру и мастерство. Я не хочу, однако, умерить похвалу, которую он заслужил, ведь мы не можем всегда быть тем, чем мы являемся; возраст постепенно притупляет остроту наших ощущений и незаметно лишает нас грациозности и миловидности, а особенно той беглости пальцев, которой мы обладали в юности, – древние были правы, изображая Аполлона вечно юным и полным сил⁷.

историю Самарянки в такой ситуации было бы логичнее историей благочестивой женщины из Евангелия от Матфея, чем ветхозаветными воспоминаниями о тощих годах, случающихся иногда даже в обетованной земле.

⁷ Орацио Мики (1594 или 1595 – 1641, Рим), или Michi dell'Агра, – прославленный арфист и композитор, состоял на службе кардинала Монтальто с февраля 1613 года до смерти своего покровителя в 1623 году; незадолго до смерти кардинал позаботился о том, чтобы самый высокооплачиваемый среди его музыкантов получал огромные по тем временам суммы в качестве пенсии. Таллеман де Рео сообщает, среди прочих

После этих двоих я не вижу в Италии никого, кто выдержал бы с ними сравнение. Имеется, правда, десять или двенадцать человек, способных творить чудеса на Скрипке, и еще пять или шесть — на Архилютне; единственное отличие Архилютни от Теорбы состоит в том, что они настраивают первый и второй хоры высоко и используют Теорбу для [сопровождения] пения, а Архилютню — для игры с Органом, с тысячей прекрасных вариаций и невероятной быстротой движения рук⁸.

Лира да гамба у них по-прежнему в чести; но я не слышал никого, кто мог бы сравниться с Фарабоско-Англичанином⁹.

Есть и другие, кто достиг выдающихся успехов на Арфе, как синьора Констанча (*Constancia*)¹⁰, чья игра поистине совершенна. Вот и все выдающиеся инструменталисты, Месье. Правда, я слышал нескольких, кто может

анекдотов из жизни Могара, следующий случай: однажды тот отказал маршалу Франсуа Аннибалу д'Эстре, послу Франции в Риме с 1636 по 1648 годы, в просьбе продемонстрировать свое исполнительское мастерство — вероятной причиной отказа стало присутствие прекрасного исполнителя на арфе, «синьора Орацио» (возмущенный посол чуть было не приказал побить наглеца палками, однако его остановил тот факт, что Могар находился под покровительством кардинала Ришелье; см.: [31, 29–30]). Не связана ли причина некоторой примеси яда в отзыве Могара о прославленном, но уже немолодом арфисте, с воспоминаниями об этом неприятном — и, по всей видимости, получившем широкую огласку — инциденте?

⁸ Архилютня и теорба действительно являются очень близкими инструментами. Эти басовые лютни с четырнадцатью хорами струн возникли к концу XVI столетия в результате расширения лютневого диапазона вниз; при этом архилютня была создана в подражание теорбе путем добавления к обычному инструменту очень длинных басовых струн (как следствие, она именовалась иногда «теорбированной лютней» — *liuto attiorbato*). Могар указывает на главное отличие двух инструментов: первый и второй хоры на теорбе (иногда только первый) в открытой позиции звучали октавою ниже, чем на обычном инструменте, и потому самым высоким по звучанию был третий (или, соответственно, второй) хор.

⁹ Под «Фарабоско-Англичанином» Могар имеет в виду Альфонсо Феррабоско Младшего (1575–1628) — в отличие от его отца, Альфонсо Феррабоско Старшего (1543–1588), которого он именует далее «Итальянцем». Принято считать, что последний, отправляясь в начале 1560-х годов в Англию на службу при дворе королевы Елизаветы I, привез с собой на остров лироне, возможности которого в исполнении аккордов настолько поразили британцев, что стимулировали возникновение английской разновидности басовой виолы — лиры-виолы, на которой с успехом играл (в том числе в 1620-е годы, в период пребывания Могара при английском дворе) «Farabosco d'Angleterre». По-видимому, Могар не усматривал принципиальных различий между «лирой» (*La Lyre*) и собственно басовыми виолами, которые «Фарабоско-Итальянец» якобы первым использовал в Англии.

¹⁰ Очевидно, Могар имеет в виду Костанцу де Понте (ум. 1646) — с 1627 года жену прославленного композитора Луиджи Росси. В тот период оба музыканта услаждали своим искусством семейство Боргезе (Костанца состояла на службе у Камиллы Орсини, жены Маркантонио II). Как известно, Боргезе имели тесные политические связи с испанским престолом. Тем не менее, в тридцатые годы Росси сближается с профранцузски ориентированными Барберини, и благодаря этой перемене положения супружеская чета входит в тот круг музыкантов, которым восхищается Могар.

сыграть прекрасную фугу на Органе; но они не столь очаровательны, как наши: я думаю, это связано с тем, что их Органы не имеют такого множества регистров и такого разнообразия их сочетаний, как те, что мы имеем сегодня в Париже; кажется, что большинство их Органов предназначены сопровождать голоса и помогать другим инструментам проявить себя.

Что касается Спинета, то они играют на нем совсем не так, как мы. Я видел несколько любопытных инструментов с двумя мануалами — один пригоден для игры в Дорийском ладу, а другой во Фригийском; тон разделен на четыре струны, чтобы Хроматический и Энармонический роды могли звучать чисто и части тона легко различались между собой. Уверяю Вас, это производит прекрасный эффект; но поскольку эти два рода еще не получили достаточно внятного разъяснения на нашем языке, надеюсь, если Господь позволит мне однажды вернуться в Париж, побеседовать с Вами на эту тему, на основе лучших авторов, древних и современных — итальянских и английских, которые в своих трудах попытались возродить эти два рода, утраченные из-за нашествия Варваров, прервавшего [развитие] Музыки на многие века — в результате чего из трех родов, которыми столь успешно пользовались древние, у нас остался только Диатонический, поистине достигший высшей степени совершенства в настоящее время.

Что касается виолы, то никто в Италии не владеет ею ныне в совершенстве, и в Риме на ней играют весьма редко; это особенно удивительно для меня, поскольку в прошлом у них был Орацио из Пармы¹¹, который творил на ней чудеса и оставил потомкам несколько прекрасных пьес (некие французы искусно переложили их для других инструментов, выдав за собственные), а также потому, что отец великого Фарабоско, Итальянец, первым стал использовать виолу в Англии, которая впоследствии превзошла все нации.

Вы не поверите, Месье, как почитают Итальянцы тех, кто преуспел в игре на Инструментах и до какой степени ставят Инструментальную Музыку выше Вокальной, говоря, что один инструменталист способен произвести больше прекрасных изобретений, чем четыре голоса совместно, и что Инструментальная Музыка имеет больше очарования и вольностей, чем есть у Вокальной. Я не вполне согласен с этим мнением, поскольку можно найти четыре голоса [интонационно] чистых, однородных, хорошо строящих и не выпячивающих себя в ущерб другим. В поддержку своего мнения они говорят, что Инструментальная Музыка произвела больше могущественных эффектов, чем Вокальная, и что это легко проверить с помощью древних Историй, прославляющих доблесть и силу Лиры

¹¹ Имеется в виду Орацио Бассани (ок. 1550–1615, Парма), или Orazio della Viola, — исполнитель и импровизатор на виоле (в том числе на виоле бастарда), с 1574 года состоявший на службе у различных представителей правившего в Парме семейства Фарнезе; с некоторыми из своих хозяев он непродолжительное время проживал в Риме, где о его искусстве, по-видимому, сохранилась добрая память.

Пифагора (*Pythagoras perturbations animi lyra componebat*)¹² и Арфы Тимофея, управлявшего страстями Александра [Македонского] так, как ему заблагорассудится¹³, и многих других; но поскольку эти примеры приводят Поэты, которым я не слишком доверяю, я не стану принимать их во внимание и воспользуюсь только двумя или тремя примерами из Священной Истории — из опасения выйти за рамки, подобающие письму. Давид изгнал злых Духов, которые овладели Саулом, и успокоил его душу с помощью мелодичных созвучий своей Арфы. Святая Цецилия заставила Тибурция и Валериана отречься от Язычества и обратиться в Христианскую Веру, *cantantibus organis*¹⁴. И когда Святой Франциск попросил у Бога во время ревностной молитвы испытать одну из радостей, доступных Блаженным, то услышал концерт Ангелов, игравших на Виолах — самом сладостном и чарующем среди всех инструментов. Что касается Музыки Инструментальной, то в настоящий момент этим и стоит ограничиться; мне остается, согласно моему намерению, рассказать Вам о Музыке Вокальной, Певцах и о манере пения в Италии.

Есть у них великое множество Кастратов (*Castrati*), поющих Сопрано и Контртенором, прекрасные естественные Тенора, но глубоких басов очень мало. Все они очень точны в исполнении своих партий и с листа поют очень трудную Музыку. Кроме того, почти все они — прирожденные актеры, и по этой причине достигли совершенства в своих Музыкальных

¹² «Пифагор успокаивал душевное смятение лирой» (фраза из трактата Сенеки «О гневе», *De Ira*. III.9; перевод Т. Ю. Бородай).

¹³ Могар воспроизводит распространенное среди своих современников заблуждение, отождествляя авлета Тимофея (расцвет творчества ок. 350 — ок. 320 до н. э.), по преданию свободно управлявшего страстями Александра Македонского (356–323 до н. э.), со знаменитым кифаредом Тимофеем Милетским (ок. 450 — ок. 360 до н. э.). В частности, Джон Драйден в оде «Праздник Александра, или Власть музыки» (1697), созданной ко дню св. Цецилии, представляет легендарного музыканта исполнителем на лире. Также и Гендель для изображения игры Тимофея вводит в свой «Праздник Александра» (HWV 76, 1736), сочиненный по мотивам оды Драйдена, концерт HWV 294 в его первоначальной редакции — «для арфы, лиры, лирихорда и других инструментов» (о лирихорде, смычковом клавире с кишечными струнами, запатентованном в 1741 году Р. Плениусом, см.: [15]).

¹⁴ Еще одно широко распространенное заблуждение, восходящее к неверно понятой фразе из жития св. Кикилии Римской: «*Venit dies in quo thalamus collocatus est et cantantibus organis ilia in corde suo soli Domino decantabat dicens: "Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar"*» («Наступил день свадьбы, и, под звуки музыкальных инструментов, она [дева Кикилия] молила в сердце своем Единого Бога такими словами: «Да будут сердце мое и тело мое непорочны, и да не постыжусь»»; цит. по: [18, 4–5]). Под «звуками музыкальных инструментов» в житии имеется в виду музыка, исполняющаяся во время свадебных торжеств. Представление о св. Кикилии, аккомпанирующей своим молитвам на органе-позитиве, получило отражение в респонсории *Cantantibus organis* и в многочисленных изображениях святой. Тивуртий — жених Кикилии, Валериан — его брат; оба — святые мученики, обращенные, наряду со многими другими язычниками, Кикилией в христианство.

Представлениях (*Comédies Musicales*). Я видел три или четыре, исполненные прошлой зимой, и надо признать, что они поистине несравненны и неподражаемы в этой Сценической Музыке (*Musique Scénique*) — не только в отношении пения, но и в том, что касается выразительности слов, поз и жестов действующих лиц, которых они представляют очень естественно¹⁵.

¹⁵ Идентифицировать постановки, которые удалось посетить Могару, не представляется возможным. Тем не менее, как отмечает Маргарет Мурата, зимний сезон 1638–1639 годов в Риме был чрезвычайно богат на музыкальные драмы. Было бы крайне интересно узнать, видел ли Могар постановку оперы (*favola boscareccia*) Анджело Чеккини на текст Оттавиано Кастелли «Триумф искренности, или Мужество Геракла». Представление было частью грандиозного фестиваля, устроенного в честь долгожданного события, рождения наследника французского престола, будущего короля Людовика XIV (5 сентября). В воскресенье 21 ноября, по инициативе маршала д'Эстре при финансовой поддержке кардинала Антонио Барберини (Младшего), начался фестиваль, включавший в себя фейерверки и иллюминацию. Кульминация праздника припала на вторник, 23 ноября, когда по Тибру проплыл стилизованный корабль аргонавтов (*Macchina*), нос которого был украшен фигурой коронованного дельфина; на борту лодки располагались герои — среди прочих, Кастор и Поллукс, а также Геракл (главное действующее лицо оперы и мифологическая фигура, с которой традиционно отождествляли себя короли Франции). Согласно сохранившемуся описанию фестиваля, под конец дня в палаццо Чеули на виа Джулия (ныне палаццо Саккети), резиденции французского посла, была представлена *la Commedia recitata in Musica* [6, 70–71]. Катарина Пихоцкая, по-видимому, отождествляя упомянутую «комедию» с оперой Чеккини, датирует премьеру последней 23 ноября 1638 года [27, 115]. Маргарет Мурата, также не приводя аргументов, утверждает, что д'Эстре представил «первую оперу, которую можно назвать французской, хотя команду ее создателей и исполнителей составляли местные жители, римляне» в середине декабря; кроме того, исследовательница сообщает о повторном исполнении спектакля в начале 1639 года, на что указывает (не называя «комедию» по имени) в письме от 20 января Джулио Мазарини [25, 90, 93, 105]; посвящение первой публикации своего либретто кардиналу Ришелье Кастелли датировал 12 января 1639 года. Трудно сказать, почему Могар, не стесняющийся в иных случаях подчеркнуть свои патриотические чувства, избегает не только описания, но даже прямого упоминания о столь неординарном событии — по сути, художественном триумфе Франции. Не сложившиеся отношения с послом, более или менее достоверным свидетельством которых может служить упомянутая «занимательная история» Таллемана де Рео, — единственное объяснение, к которому мне остается прибегнуть.

Другое важнейшее событие музыкальной жизни Рима в зимнем сезоне 1638–1639 годов — открытие театра Барберини, построенного на площади Четырех фонтанов рядом с дворцом этого семейства. По такому случаю была возобновлена опера «Страждущий да надеется» на музыку Вирджилио Мадзокки и Марко Мараццоли, ранее прозвучавшая в палаццо Барберини в феврале 1637 года в честь визита Фридриха, ландграфа Гессен-Эшвеге, — первая комическая опера, партитура которой дошла до наших дней (в основе либретто Джулио Роспильози — известная новелла Боккаччо о соколе, девятая новелла пятого дня «Декамерона»). К новой постановке, осуществленной в карнавальный сезон (вероятнее всего, в последние дни февраля — первые дни марта), были сочинены дополнительные интермедии, в том числе бурлескная «Ярмарка в Фарфе» на музыку Мараццоли (исполнялась после второго акта) и глубоко впечатлившая публику интермедия с восходом солнца (аллегория власти семейства Барберини) — одно из театральных чудес Джан Лоренцо Бернини. Согласно последним исследованиям,

Что касается манеры пения, то она гораздо более оживленная, чем это принято у нас, и есть у них некие модуляции голоса, каковых мы не имеем; это правда, что свои пассажи они исполняют гораздо более грубо, но ныне они начинают это исправлять.

Среди самых выдающихся [певцов] — шевалье Лоретто и Марко-Антонио¹⁶ занимают первое место; но кажется, что они поют мелодии не столь приятно, как Леонора, дочь той самой великолепной Адрианы Мантуанской, которая творила в свое время чудеса и присовокупила к ним нечто еще более выдающееся, явив на свет наисовершеннейшую представительницу прекрасного пения.

опера «Эгисф», частное представление которой состоялось 13 февраля 1646 года в одном из небольших залов Пале-Рояль — в присутствии царствующих особ, а также кардиналов Мазарини и Антонио Барберини (изгнанного в 1645 году из Рима папой Иннокентием X за якобы допущенные финансовые злоупотребления во время войны за герцогство Кастро), — была новой постановкой сочинения Мадзоки и Мараццоли, а не *L'Agisto* Франческо Кавалли (1643), как это было принято считать в XX столетии, после выхода в свет известного исследования Анри Прюнье об итальянской опере во Франции середины XVII века (1913); см.: [26].

Также на протяжении 1638 года и в карнавалы сезон 1639 в Риме многократно исполнялась опера Вирджиліо Мадзоки «Святой Вонифатий» (на либретто Дж. Роспильози) — написанная по заказу кардинала Франческо Барберини и впервые исполненная в его резиденции, дворце Апостольской канцелярии (*Palazzo della Cancelleria*; см.: [16, 274–275]). Наконец, нельзя исключить возможность исполнения в Риме пасторали Лорето Виттори «Галатее»: первое известное нам представление состоялось в Неаполе в 1644 году, однако партитура с посвящением Антонио Барберини вышла в свет в Риме в 1639 [19, 89].

¹⁶ Публикатор письма, музыкальный писатель Антуан Эрнест Роке идентифицирует этих артистов как Лорето Виттори (1600–1670) и Марко Антонио Паскуалини (1614–1691). Оба выдающихся певца были кастратами меццо-сопрано; приближенные к семейству Барберини, они принимали активное участие в оперных постановках, осуществлявшихся во дворце Барберини и в расположенном поблизости от него театре у Четырех фонтанов (1632–1642; так, Паскуалини была доверена партия Невесты в опере Стефано Ланди «Святой Алексей»). Оба состояли в папской капелле (Виттори с 1622 года, Паскуалини с 1630) и занимались сочинительством. В период пребывания Могара в Риме оба получали денежное содержание (зарплат) у Антонио Барберини. В начале 1640-х годов Паскуалини был предметом любовной страсти могущественного кардинала и имел большое влияние на принимаемые им решения; см.: [13, 215–216].

Остается не вполне понятным, при каких обстоятельствах Могар мог познакомиться с вокальным искусством Лорето Виттори. После несколько таинственной истории с похищением (и, возможно, изнасилованием) Плаутилле Аццолини, жены художника Франческо Борбоне, 7 ноября 1737 года артист был вынужден скрываться от гнева папы Урбана VIII в родном умбрийском городе Сполето. В изгнании он и сочинил упомянутую выше оперу «Галатее»; посвящение опубликованной партитуры Антонио Барберини, вероятно, было знаком особой признательности патрону, не лишившему своего любимца милости и поддержки в трудную для того минуту. Томас Данн сообщает, однако, не указывая источник сведений, что в июле 1639 года Лоретто было дозволено вновь присоединиться к папскому хору; см.: [11, VII–VIII]. Впоследствии его карьера получила блестящее продолжение.

Думаю, что согрешу по отношению к достоинствам этой блистательной Леоноры, если не отрекомендую ее Вам как одно из чудес света; но я не буду пытаться превзойти тех могучих Гениев Италии, которые, чтобы прославить подобающим образом достоинства этой несравненной Дамы, собрали огромный том великолепных стихотворений на латинском, греческом, французском, итальянском и испанском языках и напечатали его в Риме под названием *Applausi poëtici alle glorie della Signora Leonora Baroni*¹⁷, — довольно будет сказать Вам, что она наделена острым умом, обладает прекрасной способностью суждения, отличает плохую Музыку от хорошей и в совершенстве в этом разбирается, и даже сочиняет; благодаря всему этому она полностью владеет своим пением, произнося слова и передавая их смысл совершенно. Она не претендует быть красавицей, но не дурнушка и не кокетка. Поет с застенчивой уверенностью, щедрой скромностью, сладостной степенностью. Голос у нее высокий, чистый, звучный, мелодичный; затихает и усиливается без напряжения и без гримасничанья. Ее порывы и вздохи чужды сладострастия, во взгляде нет ничего вульгарного, а жесты никогда не выходят за пределы того, что подобает хорошо воспитанной девушке. Переходя от одного звука к другому, она иногда дает почувствовать модуляции, свойственные Энармоническому и Хроматическому родам, с таким мастерством и очарованием, что никто не может оставаться равнодушным к столь прекрасной и трудной методе пения. Ей никогда не приходится обращаться за помощью к Арфе или к Виоле, без которых ее пение было бы несовершенно, поскольку владеет обоими инструментами в совершенстве. Наконец, я неоднократно имел счастье слушать, как она исполняет более тридцати различных песен и [при этом] сама сочиняет второй и третий куплеты. Должен сказать Вам, что однажды она оказала мне особую любезность и спела вместе с матерью и сестрой: мать играла на Лире да браччио, сестра — на Арфе, а сама она — на Теорбе. Этот концерт трех прекрасных голосов и трех разных инструментов поразил мои чувства и привел меня в полное восхищение — я забыл о том, что смертен, и решил, что нахожусь уже среди ангелов, наслаждаясь радостями, которые уготованы блаженным. Посему скажу Вам на Христианский манер, что музыка предназначена для того, чтобы трогать наши сердца, возвышая их ко Господу; ведь она являет в этом мире образец радости небесной и не

¹⁷ См.: [28]. Могар дает верные и исчерпывающие сведения относительно языков, на которых была написана представленная в сборнике поэзия.

Элеонора Барони (1611, Мантуя — 1670, Рим) — выдающаяся певица-сопрано, исполнительница на различных струнно-щипковых инструментах (теорбе, лютне) и виоле. В честь своей матери, Адрианы Базиле (ок. 1580 — после 1642), также прославленной певицы, носила прозвище «Адрианелла». Уроженка Неаполя, Адриана на пике своей артистической карьеры, с 1610 по 1624 годы, находилась на службе у мантуанских герцогов; вследствие этого Могар именует ее Адрианой Мантуанской.

влечет наши души ко греху непристойными жестами, если только мы сами не имеем к этому излишней склонности по своей природе.

Именно в этом добродетельном доме мне впервые пришлось, по настоятельной просьбе сих незаурядных особ, продемонстрировать талант, которым Богу было угодно меня наделить, в присутствии еще десяти или двенадцати самых просвещенных людей во всей Италии. Выслушав внимательно, они высказали немало похвал, но сделали это не без зависти. Чтобы подвергнуть меня новому испытанию, они обязали синьору Леонору оставить у себя мою Виолу и попросили меня вернуться на следующий день, что я и сделал; и, получив предупреждение от друга, что, по их словам, я очень хорошо играю заученные пьесы, я показал им в этот второй раз так много прелюдий и фантазий, что они поистине стали ценить меня гораздо выше, чем это было после первого. Впоследствии, когда меня стали посещать из любопытства уважаемые лица, моя Виола решительно не хотела покидать мои комнаты [иначе], чем ради Пурпурной мантии, которой она привыкла подчиняться на протяжении стольких лет. После того как меня высоко оценило общество, [я понимал, что] этого было еще недостаточно для того, чтобы заслужить столь же высокое одобрение профессионалов — чуть более утонченных, зато гораздо более сдержанных на похвалы иностранцам. Как меня предупредили, они верили, что я очень хорошо играю соло, и никогда не слышали такое множество партит на Виоле, но сомневались, что, будучи Французом, я смогу в качестве импровизации изложить и варьировать тему. (Вам известно, Месье, что здесь я преуспел не в последнюю очередь.) Эти слова были сказаны мне в канун дня Святого Людовика во Французской Церкви¹⁸, когда я слушал великолепную музыку, звучавшую там; и я решил на следующее утро, воодушевленный святым именем Людовика, честью Нации и присутствием двадцати трех Кардиналов, сослуживших Мессу, подняться на галерею, где меня встретили с одобрением и дали мне пятнадцать или двадцать нот для того, чтобы я сыграл с маленьким органом после третьего *Kyrie Eleison*, — и я изложил их с таким разнообразием, что они остались в высшей степени довольны и стали умолять меня по поручению Кардиналов сыграть еще раз после *Agnus Dei*. Я счел за счастье оказать эту маленькую услугу столь видному Обществу; они прислали мне другую тему, немного более веселую, чем первую, и я варьировал ее с такой изобретательностью, с таким разнообразием ритма и темпа, что они были поражены и тотчас же явились сделать мне комплименты, но я удалился в свои комнаты, чтобы отдохнуть.

Это событие принесло мне величайшую честь, которую я когда-либо получал, поскольку рассказы о нем, распространившиеся по всему Риму,

¹⁸ Церковь Св. Людовика Французского была воздвигнута в Риме в XVI веке в честь короля Людовика XI Святого; расположена недалеко от Пьяцца Навона. Память святого отмечается Римско-католической церковью 25 августа.

достигли ни много ни мало ушей Его Святейшества, и несколько дней спустя он оказал мне особую милость, послав за мной, и сказал мне, помимо всего прочего, следующее: *Noi habbiamo sentito che lei ha una Virtu singolare, la sentiremmo volentieri*¹⁹. Не могу описать Вам здесь удовлетворение, засвидетельствованное мне Его Святейшеством, после того как он оказал мне честь, слушая в течение более чем двух часов [мою игру]; со временем Вы увидите лиц, заслуживающих доверия, которые расскажут Вам об этом подробно.

Убежден, дружеские чувства, которые Вы питаете ко мне, Месье, не позволят Вам обвинить меня в тщеславии за это отступление, предпринятое мной с единственной целью — довести до Вашего сведения, что Французу, желающему приобрести в Риме репутацию, необходимо хорошо подготовиться, тем более что они не верят в нашу способность импровизировать на заданную тему. И действительно, никого из инструменталистов нельзя удостоить высшей оценки, если он не умеет этого делать, — в особенности же на Виоле, инструменте неблагодарном, поскольку у него мало струн и на нем трудно играть вариации, невозможно без особого таланта расцветить заданную тему и произвести прекрасные изобретения и приятные диминуции. Но два важнейших естественных качества необходимы для этого в крайней степени: живое и сильное воображение и подвижность пальцев — для того, чтобы быстро исполнить задуманное; вот почему холодные и медлительные натуры никогда не достигнут успеха в этом деле.

Но в завершение этого Рассуждения [скажу], что, по моему мнению, если бы наши Певцы были чуть более усердны в учении и в общении с иностранцами, то достигли бы в прекрасном пении не меньшей приятности, чем последние; так, у нас есть пример Французского Дворянина, которого Музы не обошли своей исключительной милостью и который столь удачно соединил Итальянскую методику с Французской, что получил всеобщее одобрение уважаемых людей и, будучи наделен и иными добрыми качествами, удостоился чести служить самому справедливому и просвещенному Монарху в мире²⁰.

Что касается наших Композиторов, то, если бы они не были настолько ограничены своими педантичными правилами и путешествовали за границу, чтобы познакомиться с Музыкой иностранной, их достижения, на мой взгляд, были бы лучше, чем сейчас. Мне, конечно, известно, что у нас во Франции есть весьма одаренные [особы] и среди прочих — блистательный суперинтендант Королевской Музыки; своими очаровательными Мотетами, восхитительными Ариями и манерой хорошего пения (*manière de bien chanter*) он умеет затрагивать прекрасные струны [души] с таким

¹⁹ Мы слышали о Вашем уникальном даровании и хотим Вас послушать.

²⁰ Имеется в виду Пьер де Ниер (ок. 1598–1682), посетивший Рим в 1633–1635 годах. По возвращении на Родину получил придворное звание *premier valet de la garde-robe*.

разумением, что вся Музыка Италии никогда не сможет произвести на меня настолько сильное впечатление, чтобы я отказался от высокой оценки его заслуг и его таланта²¹.

И наконец, чтобы извлечь пользу из этого Рассуждения, я замечу в целом, что мы грешим недостатком, а Итальянцы — излишеством. Мне кажется, что, обладая здравомыслием, нетрудно создать Сочинения, которые, отличаясь их прекрасным Разнообразием, тем не менее, были бы лишены их экстравагантности; нам не следует пренебрегать ими:

*Nec verò terræ ferre omnes omnia possunt*²².

Ведь в каждой стране есть что-то особенное. Мы сочиняем удивительные танцевальные Мелодии (*les Airs de mouvement*), а Итальянцы — изумительную Церковную музыку (*la musique de Chapelle*). Мы прекрасно играем на Лютне, а Итальянцы — на Архилютне. У нас игра на Органе в высшей степени приятна, а у Итальянцев — в высшей степени учена. Мы в совершенстве владеем Спинетом, а Англичане — Виолой. Допускаю, что я им чем-то обязан и что подражаю им в созвучиях, но не в иных вещах; Французы по рождению и воспитанию, мы имеем то преимущество перед другими Нациями, что никто не может сравниться с нами в прекрасных танцевальных [ритмах], приятных диминуциях и особенно — в естественных мелодиях Курант и Балетов.

На этом я завершаю; но замечаю за собой прегрешение, которое чуть было не совершил по вине своей памяти, забыв про великого Монтеверди, Капельмейстера Церкви Святого Марка, создателя новой, в высшей степени удивительной манеры — как для Инструментов, так и для Голосов; и это обязывает меня представить его Вам как одного из первых Композиторов в мире: его новые сочинения я пришлю Вам, если по милости Божьей доберусь до Венеции.

Вуаля, Месье! Вот и всё, что Вы так страстно хотели узнать относительно Музыки в Италии. Но предвижу, что, удовлетворив Ваше любопытство, я не удовлетворю тщеславие некоторых наших самонадеянных Музыкантов, если Вы доведете это письмо до их сведения и [тем самым] лишите меня их благорасположения. Тем не менее, если они приоткроют глаза и отбросят предрассудки, подобно тому как я отказался от каких бы то ни было пристрастий, и если рассмотрят и обдумают это Рассуждение, поразмыслив над собственной Музыкой, слишком привязанной к правилам, они обнаружат, что я вынес суждение искренне и правдиво и, без сомнения, извлекут пользу из моих наблюдений. Если это случится, в добрый час! я сочту за счастье положить начало большему прогрессу (*un plus grand progresz*)

²¹ Имеется в виду Антуан Боэссе (1586–1643), с 1623 года носивший титул *surintendant de la musique de la chambre du roy*.

²² «Земли же производить не всякие всякое могут»; цитата из поэмы Вергилия «Георгики» (*Georgica. Lib. II. 109*), перевод С. В. Шервинского.

в Музыке. Но если они станут упрямыми, я не придам этому значение; по меньшей мере, это не станет мне препятствием для того, чтобы испытать удовлетворение в глубине души — ведь я честно свидетельствовал об истине и исполнил долг дружбы; таким образом, я надеюсь доставить удовольствие лицам достойным и знающим и не посрамить профессию, которой служу постоянно и без притворства,

Месье,

Ваш покорнейший и бесконечно преданный слуга,

М.

Использованная литература

1. *Bunnep Ю. В.* Поэзия Плеяды. Становление литературной школы. М.: Наука, 1976. 432 с.
2. *Могар А.* Ответ одному любознательному по поводу музыки в Италии (из архива М. В. Иванова-Борецкого) // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков: сб. переводов / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. С. 353–356. (Памятники музыкально-эстетической мысли).
3. *Насонов Р. А.* Музыкальная жизнь Рима середины XVII века сквозь призму теоретического трактата // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: материалы научно-практической конференции / сост. и ред. Р. А. Насонов, М. Л. Насонова. М.: Прест, 1999. С. 157–165.
4. *Насонов Р. А.* О немецких предках симфониургии // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова: сб. статей / ред. коллегия: К. В. Зенкин, М. И. Катунян, А. С. Соколов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. С. 179–201.
5. *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до 18 века. М.: Музыка, 1975. 351 с.
6. *Cancellieri F.* Il Mercato Il Lago Dell'Acqua Vergine ed Il Palazzo Panfiliano: Nel Circo Agonale Detto volgarmente Piazza Navona <...>. Con un Appendice di XXXII Documenti Ed un Trattato sopra gli Obelischi. Roma: Per Francesco Bourlie, nel MDCCCXI. XV, 189 p.
7. *Carter T.* Artusi, Monteverdi and the Poetics of Modern Music // Musical Humanism and Its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca / ed. by Nancy Kovaleff Baker and Bárbara Russano Hanning. Stuyvesant, New York: Pendragon, 1992. P. 171–194.
8. *Cheney, Stuart G.* Dubuisson: A Study of His Music for Solo Bass Viol. M. Mus. Thesis. Denton, Texas: University of North Texas, 1988. X, 162 p.
9. *Cheney, Stuart G.* The Voyages of André Maugars: New Biographical Data: [Abstract] // Programme and Abstracts of Papers Read at the 18th Biennial International Conference on Baroque Music *Crossing Borders: Music, Musicians and Instruments 1550–1750*. 10–15 July 2018. Palazzo Trecchi, Cremona. Teatro Bibiena, Mantua. Università di Pavia, 2018. P. 90–91.
10. *Cowart, Georgia J.* Controversies over French and Italian Music, 1600–1750: The Origins of Modern Musical Criticism. Ph. D. New Brunswick, New Jersey: Rutgers, The State University of New Jersey, 1980.
11. *Dunn, Thomas D.* Introduction // *Vittori L. Galatea* / ed. by Thomas D. Dunn. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2002. XLIX, 182 p. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 119).
12. *Ellison, Mary B.* The Comparaison de la musique italienne et de la musique française of Lecerf de la Viéville: An Annotated Translation of the First Four Dialogues. Ph. D. Coral Gables, Florida: The University of Miami, 1973. XI, 303 p.
13. *Freitas R.* The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato // *The Journal of Musicology*. Vol. 20. No. 2 (Spring 2003). P. 196–249.
14. *Grace M.* Marco Marazzoli and the Development of the Latin Oratorio: Ph. D. Yale University, 1974. V, 332 p.

15. *Halfpenny E.* Lyrichord // The Galpin Society Journal. Vol. 3 (March, 1950). P. 46–49.
16. *Hammond F.* Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII. New Haven: Yale University Press, 1994. XXIV, 369 p.
17. *Kirnbauer M.* ‘Wherein the most complete Harmony was heard’: The Viola da Gamba in Chromatic and Enharmonic Music in Seventeenth-Century Rome // The Italian Viola da Gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba: Christophe Coin & Susan Orlando, directors: Magnano, Italy, 29 April-1 May 2000 / ed. by Susan Orlando. Solignac: Ensemble baroque de Limoges; Torino: A. Manzoni, 2002. P. 35–51.
18. *Laderchio J. S.* Caeciliae virg. et Mart. Acta, et Transtyberina Basilica seculorum singulorum monumentis asserta, ac illustrate a Jacobo Laderchio Congregationis Oratorii Urbis Presbytero <...>. Tomus I: A Jesu Christi Seculo III. ad Seculum XI. Romae: Sumptibus Laurentii, & Thomae Pagliarini Bibliopol., MDCCXXIII. [60], 273 p.
19. *Lamothe V. Chr.* The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family (Rome, 1632–1643): Ph. D. Chapel Hill: University of North Carolina, 2009. XIV, 356 p.
20. *Lavin, Marilyn Aronberg.* Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art. New York: New York University Press, 1975. XV, 741 p.
21. *Le Cerf de la Viéville, Jean Laurent* Comparaison de la musique italienne, et de la musique Française. Où, en examinant en détail les avantages des spectacles, & le mérite des compositeurs des deux nations, on montra quelles sont les vraies beautés de la musique. Troisième partie. <...> A Bruxelles: Chez François Foppens, 1706. [3], 212, 53 p.
22. *Mazzocchi D.* All’Eminent.^{mo} e Reverend.^{mo} Signore mio Padron colendissimo IL SIG. CARD. Barberino // Domenico Mazzocchi. Partitura de’ Madrigali a cinque voci E d’altri varij Concerti <...>. In Roma: Francesco Zannetti, M. DC. XXXVIII. P. 3.
23. *Mersenne M. F.* Marini Mersenni Harmonicorum libri: in quibus agitur de sonorum natura, causis & effectibus: de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositione, orbisque totius harmonicis instrumentis: ad Henricum Mommorum: opus utile grammaticis, oratoribus, philosophis, iurisconsultis, medicis, mathematicis atque theologis. Lutetiae Parisiorum: Sumptibus G. Baudry, 1636. [12], 184, 168, 4 p.
24. [*Maugars A.*] Discours sur la musique d’Italie et des opera // Les Malades de belle humeur: ou Lettres divertissantes écrites de Chaudray. A Lyon: chez Jacques Lion, M. DC. XCVIII. P. 313–347.
25. *Murata M.* Why the First opera Given in Paris wasn’t Roman // Cambridge Opera Journal. Vol. 7. Issue 02 (July, 1995). P. 87–105.
26. *Nestola B.* L’Egisto fantasma di Cavalli: nuova luce sulla rappresentazione parigina dell’Egisto ovvero *Chi soffre spera* di Mazzocchi e Marazzoli (1646) // Recercare. Vol. 19. No. 1/2 (2007). P. 125–146.
27. *Piechocki, Katharina N.* Sincerity, Sterility, Scandal: Eroticizing Diplomacy in Early Seventeenth-Century Opera Librettos at the French Embassy in Rome // Practices of Diplomacy in the Early Modern World c. 1410–1800 / ed. by Tracey A. Sowerby and Jan Hennings. Routledge, 2017. P. 114–129. (Routledge Research in Early Modern History).

28. *Ronconi F.* (a cura di). APPLAUSI POETICI ALLE GLORIE Della Signora LEONORA BARONI. Bracciano: Gio. Batista Cavatta, 1639. [9], 267 p.
29. *Rousseau J.* Traité de la viole qui contient une dissertation curieuse sur son origine, une démonstration générale de son manche en quatre figures, avec leurs explications, l'explication de ses jeux différents, & particulièrement des pièces par accords, & de l'accompagnement à fond, des règles certaines <...>. A Paris: Par Christophe Ballard, 1687. [14], 151 p.
30. *Smither, Howard E.* A History of the Oratorio. Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977. XXVII, 480 p.
31. *Tallemant des Réaux G.* Maugars, (1) // Les historiettes de Tallemant des Réaux. Mémoires pour servir à l'histoire du XVIIe siècle, pub. sur le manuscrit inédit et autographe; avec des éclaircissemens et des notes <...>. Tome Troisième. Bruxelles: J. P. Meline, 1834. P. 23–30.
32. *Thoinan E.* [Roquet A. E.] Maugars, Célèbre Joueur de Viole, Musicien du Cardinal de Richelieu <...>: sa biographie, suivie de sa "Response faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie, Escrite à Rome le premier octobre 1639": Avec notes et éclaircissemens. Paris: A. Claudin, 1865. 43 p.
33. *Witzenmann W.* Beitrage der Brüder Mazzocchi zu den musikalischen Akademien Kardinal Francesco Barberinis // Akademie und Musik. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag zugleich Bericht über das Symposium „Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und Angrenzender Fächer“ (Saarbrücken 1991) / hrsg. von Wolf Frobenius, Nicole Schwindt-Gross und Thomas Sick. Saarbrücken: SDV Saarländische Druckerei und Verlag, 1993. S. 181–214.