СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 2 (96) 2022

Ежеквартальный музыковедческий журнал

Учредитель
Литературное агентство «ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017081 от 02.08.99
Выдано Государственным комитетом РФ по печати

Главный редактор
Ю. С. Бочаров

Издается при участии НИЦ Методологии исторического музыкознания Московской консерватории

Редколлегия:
В. В. Березин, А. Г. Коробова, С. Н. Лебедев, А. А. Панов, Р. Л. Поспелова, Л. Д. Пылаева, Е. Д. Резников, М. А. Сапонов, И. П. Сусидко

✉ 125009, Москва,
ул. Б. Никитская, д. 13/6

Тел. редакции:
(495) 469-12-05; (499) 966-59-89
e-mail: stmus@mail.ru
http://www.stmus.ru

Подписано в печать 26.05.2022.
Формат 60×84 $^{1}/_{8}$. Печ. л. – 4,0.
Уч.-изд. л. – 4,5. Печать офсетная.
Тираж 500 экз.

Отпечатано на полиграфическом предприятии «ШАНС»
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© «Старинная музыка», 2022

Редакция журнала «Старинная музыка» поможет в издании книг, брошюр, научных статей

☎ (495) 469-12-05, (499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Страницы истории русской музыки

Наталья Плотникова (Москва). Благодарственные службы в честь военных побед Петра Первого: из наследия государевых певчих дьяков. «Стихиры Торжественныя о победе над Левенгауптом» 1

Из истории музыкальных форм и жанров

Владислав Девуцкий (Воронеж). Принципы линейности и фроттольной куплетности: от XVI до XX века 8

Старинные инструменты и современность

Анна Недоспасова (Новосибирск), *Александр Баюнов* (Москва). Клавесин XXI века: формирование новой парадигмы развития инструмента 21

Нотное приложение

Песнопения в честь победы при Лесной (1708) 29
1. Стихира «О, дивное чудо» *(ред. Н. Ю. Плотниковой)* 29
2. Тропарь «Побеждаху гордаго Амалика сынове израилстии» *(ред. Н. Ю. Плотниковой)* 31
3. Кондак «Загради уста львов в ров вверженный Даниил» *(ред. Н. Ю. Плотниковой)*. 31

Аннотации и ключевые слова научных статей 32

Все статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», проходят обязательное научное рецензирование.

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией редколлегии.

На 1-й странице обложки – картина работы Корнелиса Троста «Портрет члена семейства Ван дер Мерш» (1736). Оригинал – Рейксмузеум (Амстердам)

*Наталья ПЛОТНИКОВА**
(Москва)

Благодарственные службы в честь военных побед Петра Первого: из наследия государевых певчих дьяков. «Стихиры Торжественныя о победе над Левенгауптом»**

Продолжая публикацию материалов исследовательского проекта, посвященного наследию государевых певчих Петровской эпохи, обратимся к песнопениям в честь победы русского оружия в сражении под Лесной осенью 1708 года.

Предшествовавшая этому событию кампания 1703–1706 годов была отмечена рядом крупных российских завоеваний в Прибалтике: взятием Ниеншанца, Яма, Копорья, Дерпта и Нарвы, и самым крупным победоносным сражением за первые шесть лет Северной войны близ польского города Калиш 18 (29) октября 1706 года, в котором участвовали еще и союзные польско-саксонские войска. Но вскоре после этого саксонский курфюст и польский король Август II окончательно капитулировал перед Карлом XII, так что целью последнего уже стала Москва.

В июне 1708 года начался его поход на Россию. Поначалу шведы устремились в сторону Смоленска. Русская армия отступала, чтобы «дать баталию при своих границах», при этом используя тактику «выжженной земли», уничтожая в широкой пограничной полосе запасы хлеба и фуража, устраивая завалы и засеки. В сражениях у сел Доброе 30 августа (10 сентября) и Раёвка 9 (20) сентября 1708 года шведские войска понесли немалые потери, к тому же у них появились серьезные проблемы с продовольствием. Тогда губернатор Лифляндии, генерал Адам Людвиг Левенгаупт (1659–1719) выдвинул из Риги на соединение с главной армией короля довольно внушительный по тем временам военный корпус (по разным данным, от 13 до 16 тысяч человек с артиллерией), который сопровождал очень большой обоз с провиантом. Однако, не дождавшись Левенгаупта, Карл XII, надеясь на помощь гетмана И. Мазепы, повернул свои войска на Северскую Украину.

В этой ситуации Петр I решил разделить русскую армию: часть ее направилась вслед за Карлом, а для перехвата корпуса Левенгаупта был

Ил. 1. Сражение при Лесной (картина работы Жан-Марка Натье, 1717). Оригинал – Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Москва)

* **Плотникова Наталья Юрьевна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

** Статья подготовлена в рамках проекта РФФИ 20-012-42014 «Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужебное пение».

Ил. 2. Адам Людвиг Левенгаупт (портрет работы Давида фон Крафта). Оригинал – Национальный музей (Стокгольм, Швеция)

Ил. 3. Петр I (портрет работы Жан-Марка Натье, 1717). Оригинал – Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург)

создан «корволант» (фр. *Corps volant* – «летучий корпус») – подразделение, состоявшее из драгун, посаженных на коней пехотинцев (в том числе из Преображенского и Семеновского полков) и легкой артиллерии. Во главе его встали сам Петр и князь А. Д. Меншиков.

Обнаруженный корволантом корпус неприятеля оказался в два раза большим по численности, чем предполагалось. Тем не менее, решено было вступить с ним в бой. После нескольких атак основное сражение состоялось 28 сентября (9 октября) 1708 года у деревни Лесная (ныне в Славгородском районе Могилевской области). В результате Левенгаупт потерпел жестокое поражение, потеряв не менее половины своего корпуса, а главное – колоссальный провиантский обоз из почти семи тысяч повозок и всю артиллерию.

Победа при Лесной, одержанная при личном участии царя, имела важное значение в ходе Северной войны, предвосхитив грандиозную викторию под Полтавой, от которой ее отделяли 9 месяцев. Не случайно Петр I назвал ее «матерью Полтавской баталии»: «*Сия у нас победа может первая назватца, понеже над регулярным войском никогда такой не бывало, к тому ж еще гораздо меншим числом будучи пред неприятелем. И поистинне оная виною всех благополучных последований Росии, понеже тут первая проба салдатская была и людей конечно ободрила. И мать Полтавской баталии, как ободрением людей, так и временем, ибо по девятимесечном времени оное младенца счастия совершенного роди, изчисли от 28 дня сентября до 27 июня 1709-го*» [4, с. 147].

Исторические события, о которых шла речь, получили отражение в благодарственных песнопениях, сохранившихся в Архиве Оружейной палаты в разном количестве на каждую партию (от дисканта до баса) – всего 17 певческих книг[1], а также в партии баса[2], которая, по нашему предположению, могла быть написана для самого Петра I. Заголовки гласят: «Стихиры Торжествен-

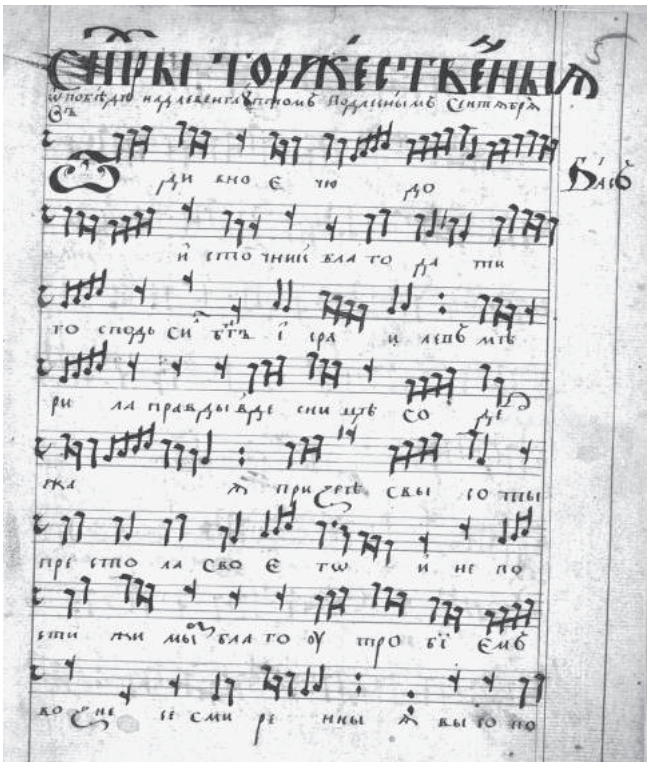
[1] РГАДА. Ф. 396 (Архив Оружейной палаты). Оп. 2. Ч. 7. № 3745 и № 3745 а-р.
[2] Там же. № 3750.

ныя / о победе над левенгауптом под лесным / месяца сентября 28 День»[1]. В большинстве партий число указано по старинной традиции кириллицей с титлом, но в отдельной басовой партии оно вовсе не выписано (см. *ил. 4*).

Название «Стихиры Торжественныя» относится в первую очередь к четырем стихирам 1-го гласа на «Господи, воззвах» из чинопоследования Всенощного бдения: «О, дивное чудо», «Дивная в Чермнем сотворивый мори Господь», «Ныне Божественное исполнися обещание», «Воспойте, российстии народи» (четвертая стихира поется на «И ныне» после соответствующего возгласа). К ним примыкают тропарь «Побеждаху гордаго Амалика сынове израилстии» и кондак «Загради уста львов в ров вверженый Даниил». Интересно, что общее наименование стихир не встречается более ни в одном из известных ныне пяти циклов на военные победы петровских времен. Аналогичный по составу цикл, о котором шла речь в № 4 «Старинной музыки» за 2021 год [7], назывался «Стихи Благодарственные Богу за взятие Слюссен бурха», а все прочие большие собрания триумфальных песнопений озаглавлены как «Служба благодарственная».

«Стихиры Торжественныя» никогда ранее не публиковались. Время их создания, а также имена авторов текста и музыки доподлинно неизвестны. Приводимые далее факты могут в некоторой степени внести ясность в эти вопросы.

Впервые победа у Лесной была отмечена парадным въездом войск в Смоленск в 1708 году [1, с. 259], а 21, 26 и 27 декабря 1709 года в Москве «праздновали две победы, при Лесной и Полтаве» [там же, с. 250]. «В следующем году, 1710-м, были отмечены годовщины сразу трех сражений – Калишской битвы, Полтавы и Лесной, а затем постепенно создана целая система дней воспоминания славных викторий. Помимо отмеченных выше, в нее вошли “воспоминание“ взятия Нарвы, которое праздновали с 1712 г., дни взятия Нотебурга-Шлиссельбурга праздновали с 1714 г., сражений при Гангуте и Гренгаме – с 1715 и 1721 гг. и Ништадтский мир – с 1722 г. Приведенные даты показывают, что именно дни воспоминания побед при Лесной и Полтаве стали тем рубежом, когда в России зародилась сама



Ил. 4. «Стихиры Торжественныя о победе над Левенгауптом». Начало партии баса (РГАДА. Ф. 396 (Архив Оружейной палаты). Оп. 2. Ч. 7. № 3750

идея ежегодных торжеств в память одержанных побед» [там же, с. 265–266].

Сам Петр праздновал триумф под Лесной ежегодно, где бы он ни находился: «в Торуни, Кроншлоте, Карлсбаде на лечении, на флоте у Копенгагена, в Астрахани во время Персидского похода в 1722 г., и тем более в обеих столицах, император всегда поднимал заздравные кубки за Лесную. Спуск на воду “любимых детей” царя – кораблей русского военно-морского флота – часто приурочивался к памятным победным датам, в том числе и к годовщине Лесной» [2, с. 181]. Официальное же упорядочение триумфальных действий произошло в 1723 году, в именном указе императора Сенату от 18 октября «О назначении, где и когда стрелять за прежние победы»: «За прошлые виктории стрелять генерально везде только за Полтавскую баталию, за Левенгауптскую только тут, где Двор находится» [9, с. 134]. Кроме того, в «Реестре торжественным и викториальным дням, какие были празднуемы в Санкт-Петербурге

[1] Здесь и далее титла раскрываются, выносные буквы написаны в основной строке. В партиях 3745-г, 3745-и, 3745-о заголовок отсутствует. Добавим также, что в некоторых партиях не отделены предлоги в сочетаниях: «над левенгауптом» (3745, л. 46; 3745-з, л. 54), «под Лесным» (3745-б, л. 49; 3745-в, л. 53, 3745-е, л. 51, 3745-ж, л. 51).

в 1723 году с молебствием или без оного» было определено: «Баталия с генералом Левенгауптом: торжество, а молебное пение после Литургии» [11, с. CCI].

Такой традиционный порядок торжеств иногда расширялся. Так, в 1719 году, юбилейном для Полтавской битвы, «Левенгауптская баталия» отмечалась в Петербурге 28 сентября молебном, после которого «стреляли со всего города из пушек», торжественным обедом с салютом, а вечером был устроен фейерверк, в центре которого была «статуя человеческая в латах, на тумбе, и в одной руке держава, в другою оперлась на якорь, с подписью: “Милость Божия с нами”» [10, с. 104; 8, с. 133].

Однако в официальных документах отсутствуют сведения о специальных церковных текстах в честь триумфа. Упоминание о жанрах песнопений появляется лишь в указе Петра о создании службы для виктории 28 сентября (вместе со службами на Полтавскую победу и заключение Ништадтского мира), объявленном в Синоде 14 декабря 1724 года, то есть спустя 16 лет после сражения и всего за полтора месяца до кончины императора. В частности, в этом указе названы «стихиры, литии и стиховны, тропари и кондаки, синаксари с литиями и величания».

Поручение о сочинении служб Святейший Синод адресовал «протектору школ и типографий» архимандриту Троице-Сергиевой Лавры Гаврилу (Бужинскому) «с обретающимися в Москве школьными учителями» неотложно и сочиня, внесть для апробации в Святейший Синод неукоснительно» [5, стб. 603–604]. Возможно, впрочем, что «Стихиры Торжественныя» были созданы раньше, а в указе требовалось лишь расширить и дополнить имеющиеся тексты, как это было, например, со Службой благодарственной в честь Ништадтского мира [см.: 6].

В панегирической проповеди архимандрита Гавриила (Бужинского), произнесенной им 28 сентября 1718 года, в день десятилетия победы над Левенгауптом, уже присутствуют некоторые ветхозаветные аллюзии, имеющие подобие в текстах стихир: «*Начася брань лютая, ейже равная едва зде слышанна и видевная, и тако Бог, исполняя моления верных своих, тоже исполнил обещание свое древнее, еже обеща чрез Моисея: поженет един тысяща и два двигнета тмы, яко Господь отдаст, и Бог предаст я: даша врази плещи, побегоша со студом: погнаша благочестивыя, именем Божиим вооруженные. Тако сильная есть молитва истинная на бранех!*» [3, с. 259]. Гавриил упоминает о том, как молитвою военачальники Божии ополчались на врагов, и победил Моисей Амалика, Езекия ассириан, Давид Голиафа. Петра же он называет «вторым Давидом», «российским Моисеем».

Совпадение с данным фрагментом проповеди, опирающимся на цитату из Второзакония «Как бы мог один преследовать тысячу и двое прогонять тьму, если бы Заступник не предал их, и Господь не отдал их» (Втор. 32:30), очевидно в тексте третьей торжественной стихиры: «*Ныне Божественное исполнися обещание: един поженет тысящу и два двигнета тмы врагов своих, и се бо сугубо малейшее российское воинство мудростию аки царя своего Петра, возложшаго на Бога все упование, разсыпаша полки вражия, торжественно воспевающе и глаголюще: научаяй руце наша на брань и персты наша на ополчение, благословен еси, Боже*»[1].

Разветвленная система аллюзий отличает и заключительную стихиру цикла: «*Воспойте, российстии народи, воспойте от иудова колена лва рождшагося, избавителя вашего: се бо на стадо его ополчающагося и ищущаго Россию поглотити лва свейскаго непостижимою судеб своих высотою трепетнаго и безглавна сотвори, глава бо его Левенгаупт о камень российскаго Петра приражшаяся, сотреся. Искусен орел благоразумно начинает, егда первее на главе лва силу свою изъявит. Знамение бысть се грядущих торжеств, ибо безглавное тело действия кроме есть. Мы же сие ныне и до века воспоминающе, во псалмех и песнех благодарственных возвысим глас, вопиюще: слава благоутробию Твоему, Преблагий Владыко, являя нам толикая Твоя благодеяния*».

Усложняет смысловую конструкцию наличие двух львов: помимо «льва свейского», изображенного на гербе королевства, в тексте появляется библейский лев «от колена Иудина». Как известно, этот могущественный израильский род также имел своим символом льва (Быт. 49:9). Слово-

[1] Акцент на меньшей численности русских войск, сделанный лично Петром, в современных исследованиях оспаривается. Есть точка зрения, что силы противников были примерно равны. Кроме того, на стороне русских было качественное превосходство, так как в корпусе Левенгаупта не было элитных гвардейских полков. Просчет русского командования состоял в малом количестве приданной корволанту артиллерии, что обеспечило скорость его продвижения на перехват «Прибалтийской армии», но сделало баталию с ней более долгой и кровопролитной.

сочетание «Лев Давида» стало титулом Мессии, а в христианской традиции лев является одним из символов Христа[1]. Орел же, изъявляющий на главе льва свою силу, олицетворяет Россию, а камень, как уже говорилось ранее, становится одним из устойчивых эпитетов Петра.

Кстати, русский царь, который лично присутствовал на поле боя, в тексте тропаря противопоставляется Моисею, воздевшему руки в молитве и воодушевлявшему Иисуса Навина и народ против Амаликитян (Исх. 17: 9–13): «*Побеждаху гордаго Амалика сынове израилстии, и распростершему отдалече крестообразно руце Моисею воздвиже Богом врученный меч. Не отдалече, но в огни брани присутствуя, свыше венчанный царь российский Петр опроверже лва Свейскаго. Тем же торжественно с ним Бога вси прославим, да царствующаго верным своим на супостаты победы*».

Наконец, в кондаке пророку Даниилу, брошенному в ров со львами и уцелевшему благодаря силе своей веры и молитвы (6: 16–24), уподобляется Россия, защищающаяся от врагов. В тексте кондака явно предвосхищается будущая Полтавская баталия: «*Загради уста львов в ров вверженыи Даниил, ни вострепетав, ниже ужасся зияния их, крестообразно разпростер руце своя. В ров прежде безчестия и страха вверженная Россия воздвигшу крестом печатанный меч Петру, загради уста лва Свейскаго, порази Левенгаупта и изгна его под Лесным из леса, да на поле Полтавском расторгнет тело его. Пред всем же миром торжественно прославим Бога, сохраняющего в бедах возлюбленное свое жительство*».

Как и в службе на взятие Шлиссельбурга, цикл песнопений на победу под Лесной состоит из двух частей: четыре стихиры представляют собой гармонизации знаменного распева, а тропарь и кондак – монодию греческого распева. В комплекте сохранились все партии, что бывает довольно редко в собрании рукописей государевых певчих[2]. Это позволяет собрать отдельные партии в полную четырехголосную партитуру, выявить характер партии дисканта, часто отсутствующей в комплектах, проанализировать принципы многоголосной обработки распева.

Обратимся к первой стихире цикла. Она не содержит упоминаний об исторических реалиях. Ее текст и напев тенора созданы по модели стихиры из службы Успению Пресвятой Богородицы с аналогичным инципитом: «О дивное чудо!». Достаточно наглядно это проявляется при сопоставлении текстов (см. Таблицу 1, в которой сходные синтагмы выделены жирным шрифтом).

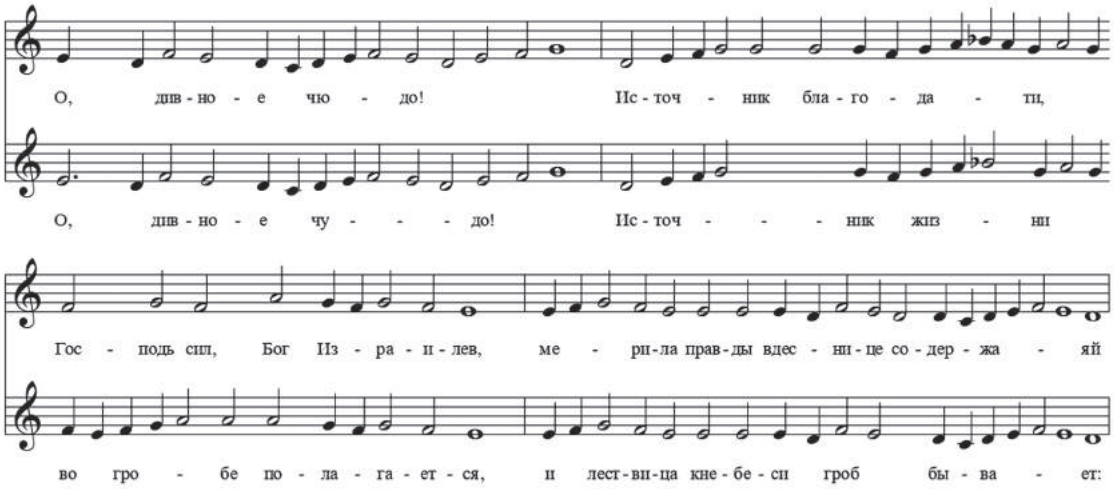
Таблица 1

Стихиры Успению Пресвятой Богородицы	Стихиры торжественные о победе над Левенгауптом
О, дивное чудо!	**О, дивное чудо!**
Источник жизни во гробе полагается,	**Источник** благодати, Господь сил, Бог Израилев,
и лествица к небеси гроб бывает.	мерила правды в деснице содержаяй,
Веселися, Гефсимание,	призре с высоты престола своего
Богородичен святый доме.	и непостижимым благоутробием вознесе смиренныя,
	высокоумных же низложи жестоковыйную гордыню.
Возопием, вернии, Гавриила имуще чиноначальника:	**Воспрославим убо, вернии**, Божиих щедрот величество,
Благодатная, радуйся, с Тобою Господь,	
подаяй мирови Тобою **велию милость**.	правду творяще **по велицей своей милости**.

[1] Лев Иуды упоминается в Откровении Иоанна Богослова: «И один из старцев сказал мне: не плачь, вот, лев от колена Иудина, корень Давидов, победил и может раскрыть сию книгу и снять семь печатей ее» (Откр. 5:5).

[2] № 3745-к – дискант; № 3745 и 3745-л, о – альты; № 3745-а, б, в, г, д, е, ж, з, м, н – тенора; № 3745-и, п, р – басы.

Но еще более явным становится при сравнении напевов:



Диапазон тенора, составленного из характерных попевок знаменного роспева, охватывает малую септиму c–b^1, причем самый высокий звук используется лишь один раз, во второй строке, на слове «благодати». При этом в сведенной партитуре (см. Нотное приложение) альт перекрещивается с тенором. Моменты перекрещивания встречаются и далее, при подъеме тенора к a^1 («воспрославим», «щедрот величество», «творяще»).

Дискант лишь трижды в первой половине стихиры достигает e^2 (на словах «источник», «Израилев», «непостижимым»), но в целом центром его небольшого диапазона в объеме квинты является c^2. Альт в этих случаях поднимается также довольно высоко, двигаясь параллельно с дискантом, его амбитус достаточно широк, составляя октаву (c^1–c^2).

Бас умеренно эксцеллентован, то есть изредка в его партии появляются украшающие «пробеги» восьмыми между основными тонами аккордов. Дважды бас достигает редкого для этой партии высокого g^1 (при этом создается перекрещивание с тенором на кварту), и эти яркие тоны связаны со смыслом текста, словами «чудо» и «высоты». В целом же подобные фактурные явления соответствуют ориентировочному времени создания обработки – началу 1720-х годов.

Кульминационные тоны в разных партиях, рассредоточенные по стихире, создают «торжественное», панегирическое звучание. Активные квартовые ходы дисканта (a^1–d^2), восходящее движение баса в объеме октавы f–f^1 («воспрославим», «велицей своей милости») также способствуют энергичному характеру музыки. Преобладают мажорные созвучия, хотя заключительный тон тенора – d, определяющий лад стихиры как малый обиходный, и шесть из десяти каденций заканчиваются минорными трезвучиями (на a и d). Имя автора музыки нам неизвестно, возможно, им мог быть И. М. Протопопов, который в 1723 стал уставщиком, но ни в одной рукописи из данного комплекта нет характерных для него собственноручных подписей.

Добавим, что, наряду со «Стихирами Торжественными о победе над Левенгауптом», в том же комплекте рукописей государевых певчих сохранилась служба преподобному Харитону Исповеднику, состоящая из восьми стихир на «Господи, воззвах», на стиховне, по 50-м псалме и на хвалитех – партесных гармонизаций знаменного распева, одноголосных тропаря и кондака греческого распева, а также восьми тропарей на «Блаженнах» на Литургии. Думается, что это не случайно, поскольку русская православная церковь почитает память преподобного Харитона Исповедника в тот же день 28 сентября, когда произошла битва при Лесной. Как не случайно и то, что в 1721 году к любимому Петром I храму Пресвятой Троицы на Троицкой площади Петербурга пристроили придел преподобного Харитона Исповедника, где в том числе разместили походную церковь императора. «В храме, который по рангу занимал второе место сразу после Исаакиевского собора, отмечались годовщины побед при Полтаве и Лесной» [2, с. 180]. Возможно, в нем звучали как песнопения преподобному Харитону, так и «Стихиры Торжественные» – музыкальные памятники славной виктории Петровских времен.

Литература

1. *Агеева О.А.* Праздники в честь Полтавской победы в XVIII в. // Полтава. К 300-летию Полтавского сражения. Сб. статей. М.: Кучково поле, 2009. С. 257–273.

2. *Артамонов В. А.* 1708–2008. Мать Полтавской победы. Битва при Лесной. СПб.: Общество памяти игумении Таисии, 2008. 208 с.

3. [*Бужинский Г.*] «Dominica 17-ma post Pentikocten. Sancti Piterburgi. In commemoratione victoriae Leventhavpticae sub Lesno» // Проповеди Гавриила Бужинского (1717–1727): историко-литературный материал из эпохи преобразований / Издал Е. В. Петухов. Юрьев, типография Т. Маттисена, 1898. С. 243–260.

4. История Свейской войны (Поденная записка Петра Великого) / сост. Т. С. Майкова, под общ. ред. А. А. Преображенского. Вып. 1. М.: Кругь, 2004. 631 с.

5. Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода. Т. II. Ч. 2: 1722. СПб., Синод. типогр., 1878. 746 стб.

6. *Плотникова Н. Ю.* «Воспойте, российстии народи»: о песнопениях на заключение Ништадтского мира в рукописях государевых певчих дьяков Петровской эпохи // Вестник Саратовской государственной консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 4 (14). С. 30–35.

7. *Плотникова Н. Ю.* Благодарственные службы в честь военных побед Петра Первого: из наследия государевых певчих дьяков. «Каменем российским сокрушивый замок свейский»: песнопения за взятие Шлиссельбурга // Старинная музыка. 2021. № 4 (94). С. 23–29.

8. *Погосян Е. А.* Петр I – архитектор российской истории. СПб.: Искусство-СПБ, 2001. 423 с.

9. Полное собрание законов Российской империи, с 1649 года. Т. VII: 1723–1727. СПб.: Типография Второго отделения Собственной его императорского величества канцелярии, 1830. 933 с.

10. Походный журнал 1712–1719 гг. СПб., 1854.

11. «Реестр торжественным и викториальным дням» // Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода. СПб., 1876. Т. 3: 1723 г. Прил. № 41. С. CXCIX– CCI.

Владислав ДЕВУЦКИЙ*
(Воронеж)

Принципы линейности и фроттольной куплетности: от XVI до XX века

Среди «Песен без слов» Феликса Мендельсона есть «Песня венецианского гондольера» g-moll (op. 19b № 6), которую русскоязычные музыкальные аналитики любят приводить в качестве примера редкой для классики *простой безрепризной трехчастной формы* (или *трехчастной формы с тональной репризой*), построенной по принципу **a b c**[1]. Между тем, выполняя роль необходимого «кирпичика» в системе простых форм, это сочинение до сих пор остается в его истинном значении нераспознанным.

Комментируя схему строения этой пьесы, упоминают [например, 13, с. 73], что частично функцию отсутствующей репризы выполняет проведение начальных интонаций в коде:

Вст.	**a**	**b**	**c**	Кода ($\mathbf{a_1}$)	Закл.
g-moll	*g-moll*	*c-moll*	*g-moll*	*g-moll*	*g-moll*

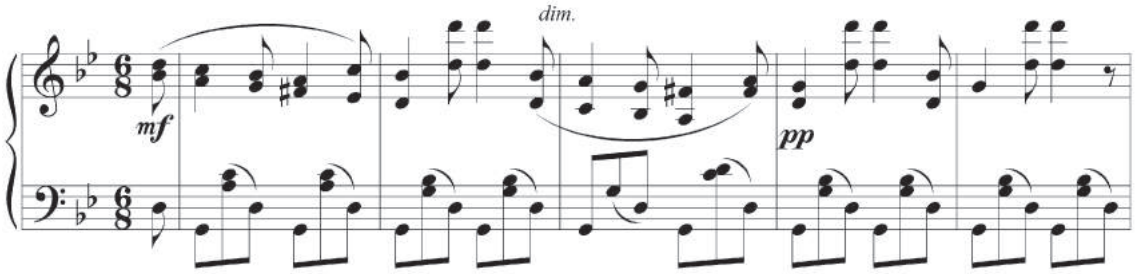
В самом деле, Мендельсон, исповедуя классические традиции, не мог оставить пьесу вовсе без репризного обрамления, хотя бы и в сильно урезанном виде. Однако этот факт не должен помешать нам увидеть совсем иную, более интересную картину.

Песню реального венецианского гондольера можно услышать в двух разных ситуациях: находясь в гондоле (и тогда она предстанет перед нами в полном виде) либо на причале, когда лодка проплывает мимо. Именно последнюю сценку отобразил Мендельсон в своем фортепианном сочинении. Но если первый куплет песни гондольера, включающий три сегмента (часто говорят, три *колена*: **a b c**) слышится целиком, то, по мере удаления гондолы, из второго куплета (в схеме это $\mathbf{a_1}$) доносятся только затихающие вдали отдельные фразы.

Так что фактически «безрепризная трехчастная форма» Мендельсона оказывается одним из куплетов редуцированной куплетной композиции.

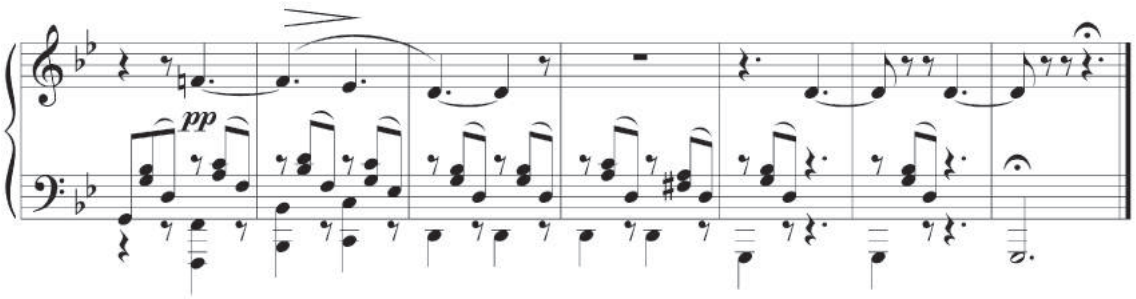
Подтверждают нашу догадку вступление и заключение, живописующие приближение и удаление гондолы: звуки песни рождаются из скромной фактуры инструментального сопровождения вначале, рисующей неясный гул ветра, и растворяются на *morendo* в конце пьесы (*пример 1*).

Пример 1



*** Девуцкий Владислав Эдуардович** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Воронежского государственного института искусств.

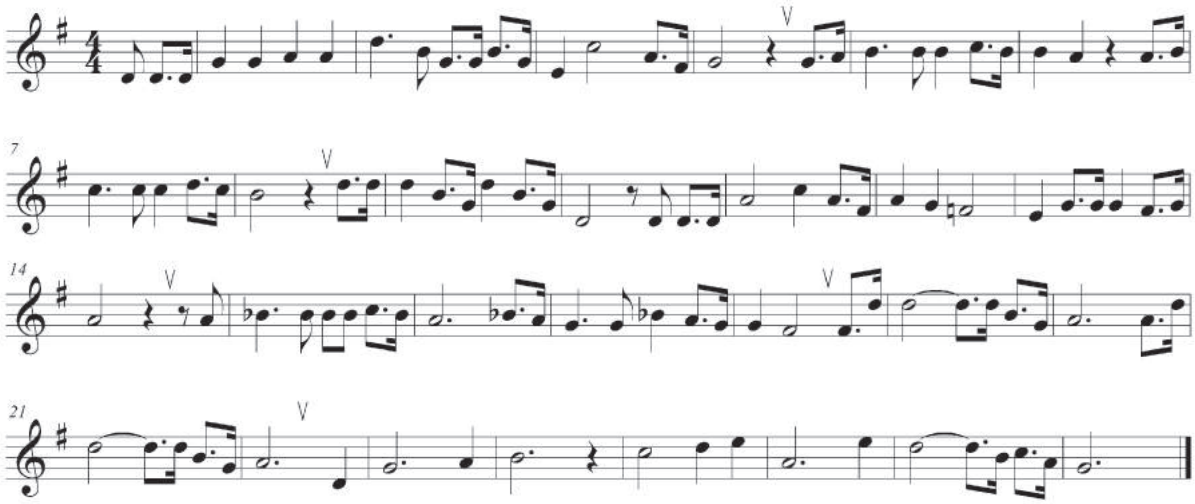
[1] См., например: [9, с. 50].



В целом же в представлении отечественных аналитиков куплетная форма ассоциируется прежде всего с теми вариантами, когда куплет либо ограничивается однострочным напевом, либо представляет собой конструкцию «запев – припев». Однако нельзя забывать, что в Европе (прежде всего в Италии, Франции, Испании, Австрии и Германии) широкое распространение получили песни, куплеты которых состояли из трех и более сегментов. Мендельсон это хорошо знал, что и воплотил в своей пьесе.

И действительно, куплет может содержать до шести разных *колен* (песенных сегментов), как это сделано в мелодии знаменитой «Марсельезы» Руже де Лиля (*пример 2*)[1].

Пример 2



Что же касается более сложных жанров композиторского творчества, то в них подчас многосоставные куплеты складывались из материала различных песен. Так, к примеру, Глинка заложил в экспозиционный раздел «Арагонской хоты» *две* испанские темы, записанные им в путешествии по стране. При этом первая тема содержит два колена («запев – припев»), а вторая служит припевом ко всей первой. Таким образом, обе мелодические структуры оказались объединены композитором в один цельный *куплет*, далее искусно варьируемый и образующий *куплетно-вариационную* композицию: $\mathbf{a\ b\ c\ |\ a_1\ b_1\ c_1\ |\ a_2\ b_2}|$[2].

Однако, как выясняется, структура куплета, в которой можно видеть три, четыре и даже шесть колен, получила распространение в европейской музыке значительно раньше: она широко использовалась еще в песенных жанрах эпохи Возрождения – фроттолах, канцонеттах, вилланеллах. Естественным образом формируясь (в рамках принятых тогда *тексто-музыкальных* конструкций) из компонентов стихотворных строф: терцин, катренов, секстин и даже октав, поделенных на катрены.

---

[1] Напомним, что куплет другой знаменитой революционно-патриотической песни – «Интернационала», которую в советские времена многие знали наизусть, содержит *три* равноправных сегмента: запев – припев – общий припев.

[2] Репризный раздел пьесы начинается с проведения сегмента $\mathbf{c_2}$, подчеркивая строгий порядок куплетов-вариаций.

Тем не менее индивидуальные свойства обозначенной формы, характерной для итальянских вокальных композиций XV–XVI столетий, описывают лишь одну из эволюционных разновидностей данной музыкальной структуры.

Куплетность *традиционной русской песни*, например, совсем другого вида – она исходно онтологически имманентна и порождена *синкретическим единством* творения слов и напева. Мы вполне можем утверждать это, учитывая, что образцы русского фольклора дожили до XX века, сохранив исторически точный вид. И на их облик почти не повлияло профессиональное стихосложение. Отсюда характерная для русских народных песен *однострочность* или же их простейшие куплеты, построенные по типу «запев – припев» (например, в плясовых жанрах).

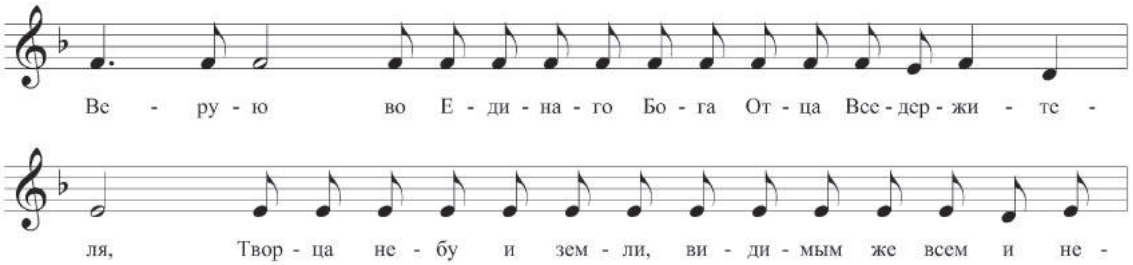
Куплетный принцип в европейской музыке эпохи Возрождения, наоборот, формировался в условиях весьма развитых музыкально-поэтических и музыкально-литургических традиций. Музыкально-литургические композиции (мотет, месса, гимн) в подавляющем большинстве строились на основе принципа *линейности*, то есть последовательности большого числа музыкальных (вкупе с текстовыми) сегментов без их повторения.

Исчерпывающий пример *линейной композиции* в светской музыке – мадригал Клемана Жанекена *La guerre* («Война»)[1]. Здесь налицо 32 сегмента, обновляющих свое интонационно-ритмическое наполнение всякий раз, как озвучивается очередное предложение довольно длинного стихотворного текста. Заметим, что для описания подобных структур часто используют параллельные термины, например, *сквозные*, а также *строфические* формы. Наш же выбор определяется тем, что, имея в виду именно структуру “**a b c d e** ...”, всегда можно сказать: *чисто линейная* композиция, но никак не «чисто сквозная» или «чисто строфическая», так как понятия «сквозной» и «строфический» в учении о музыкальной форме изначально имеют *синтетический* и многообразно *смешанный* характер.

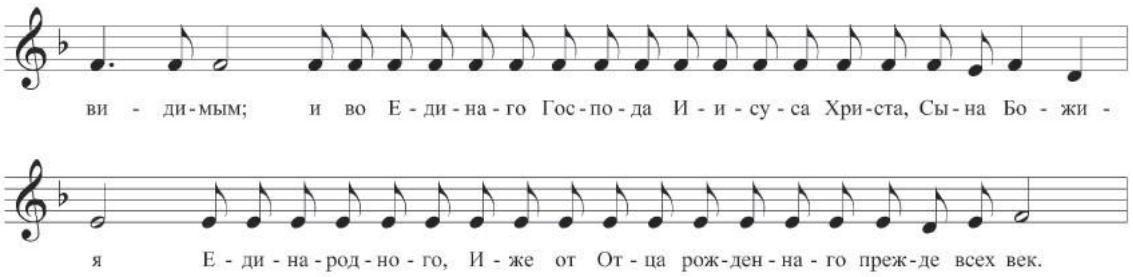
Судя по всему, «новая» *куплетная идея* – музыка многократно повторяется, стихотворно организованные слова меняются (или отчасти повторяются – в припевах или рефренах) – рождается в европейских странах из двух источников: куплетной формы народной песни (напоминающей русскую) и, что особенно важно, структурных свойств *профессиональной поэзии*, использовавшей такие свойства, как симметричность, повторяемость стиховых размеров, устойчивость рифм, строгое масштабное деление (терцины, катрены, секстины, октавы). Ясно, что сочинять в этих условиях только *неповторные* линейные композиции становится не всегда логичным. Тем более что «новая» куплетность (с точными или варьированными повторами сегментов) заметно упрощает исполнение и делает его более организованным (по сравнению с линейной композицией) в сознании как певцов, так и слушателей.

Разумеется, не стоит забывать о существовании иных разновидностей куплетности. Например, в русской (а если шире, то и византийской) литургической традиции при распевании текстов на гласы применяется принцип особой варьируемой «ритмизованной» куплетности. Причем варьируемость псалмодируемых фрагментов оказывается необходимой из-за разной длительности текстовых фраз и свободного прозаического ритма пропеваемых строк (*пример 3*).

Пример 3



[1] Это сочинение также широко известно под названием «Битва при Мариньяно».



Данная специфическая конструкция решает две важные задачи: обеспечивает доступность и простоту общинного пения, а также интонационно и ритмически организует довольно внушительные по масштабам фрагменты Литургии[1]. При этом она явно имеет прообразом литургические композиции, уходящие корнями в греческое осмогласное православное пение. Именно там складывается форма напева, имеющего или два, или четыре сегмента, которые затем варьированно повторяются (два или три раза) с новым текстом. А в самом конце помещается *клаузула*, строящаяся на относительно новом интонационном материале. Образуются структуры типа $\mathbf{a\ b\ a_1\ b_1\ a_2\ b_2\ c}$[2].

Наконец, можно выделить и четвертый вид куплетной формы, сложившийся в песенном творчестве Шуберта, Шумана, Брамса, перешедший к русским классикам и счастливо доживший до наших дней (в том числе в эстрадной, авторской и массовой песне). Куплеты здесь могут варьироваться (в особенности в целях передачи сложного, драматически насыщенного содержания), но их строение обычно проще, чем во фроттольной композиции. Решительно преобладает структура «запев – припев». Вполне возможны и однострочные куплеты (например, *Im wunderschönen Monat Mai* из «Любви поэта» Шумана или *Das Wirtshaus* из «Зимнего пути» Шуберта)[3].

Все четыре рассмотренных вида куплетных структур воплощают идею *повторности* музыкальных фрагментов. Разница коренится в исторически-эволюционных процессах. Для народной традиции куплет масштабно небольшой (одна или две строфы). В литургических жанрах временны́е масштабы куплетов могут разрастаться. А в профессиональной полифонической песне (в том числе фроттоле) количество сегментов может уже достигать довольно значительных величин.

Остается констатировать интеграционную тенденцию, объединяющую сказанное. В фольклорных источниках, русском духовном пении, романтической и современной песне явно преобладает упрощенный тип куплетности. В ренессансной профессиональной песне наблюдается тяготение к *линейному* принципу построения куплета, который складывается из серии сегментов (колен), использующих столь привычную для восприятия людей того времени *линейность*.

Использование нами в качестве терминологической основы жанра именно фроттолы – скорее условность, поскольку жанровые разделения в XV–XVI веках не были строго однозначными. Е. В. Панкина, автор современной диссертации, посвященной итальянским фроттолам [10], подмечает, что «фроттола вбирает в себя современную ей светскую песенную культуру, комплекс жанрово-стилистических признаков итальянских полифонических песен, *обобщенно* (курсив наш. – *В. Д.*) выражаемый понятием фроттольности» [11, с. 30]. Кроме того, исследователи вокальной светской музыки эпохи Возрождения как в нашей стране [12], так и особенно за рубежом [14; 15; 17; 18; 20] в большей степени уделяют внимание текстово-поэтическим закономерностям сочинений и явно меньшее музыкально-конструктивным. «Вопрос систематики форм итальянской полифонической песни исследуемого периода, – замечает Е. В. Панкина, – *не представляется актуальным* (курсив

[1] Например, в известном обиходном песнопении «Верую» насчитывается 8 «куплетов», а в некоторых кондаках и более!

[2] Священнослужители очень не любят, когда по отношению к церковным произведениям применяют термин «куплетность». О причинах можно только догадываться. Однако с точки зрения теории музыки термин абсолютно закономерен, и потому мы не станем впадать в терминологический ступор.

[3] Заметим в этой связи, что приверженность романтиков к более простому типу куплетной формы также увеличивает дистанцию *неадекватности восприятия* фроттольной куплетности современными музыковедами-аналитиками, в практике которых, как известно, явно преобладают сочинения XIX века.

наш. – *В. Д.*) <...> Диапазон ненормативных решений простирается от видоизмененных или смешанных, но, несомненно, песенных форм, до композиций, которые с песенной культурой связывает только включение во фроттольные собрания» [11, с. 30–31].

К сожалению, само понятие «песенная форма», в том числе в трактовке современных российских специалистов в области музыкальной композиции [9; 13], далеко не однозначно. А сам принцип куплетности, хотя и упоминается при рассмотрении фроттол, но наравне с принципами рефренности, репризности и даже линейности (в «безрефренных формах»).

Чтобы не усугублять далее терминологический кризис, обозначим существование как минимум трех следующих форм:

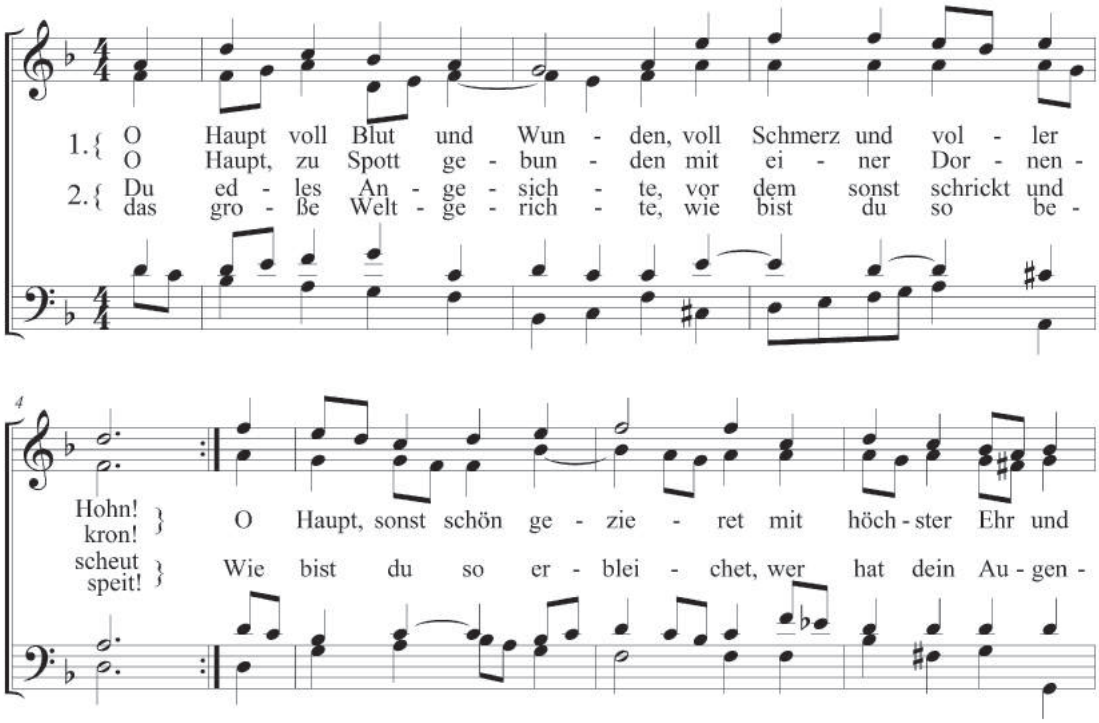
1) *линейной композиции* – полностью бесповторной ("**a b c d e** ...");

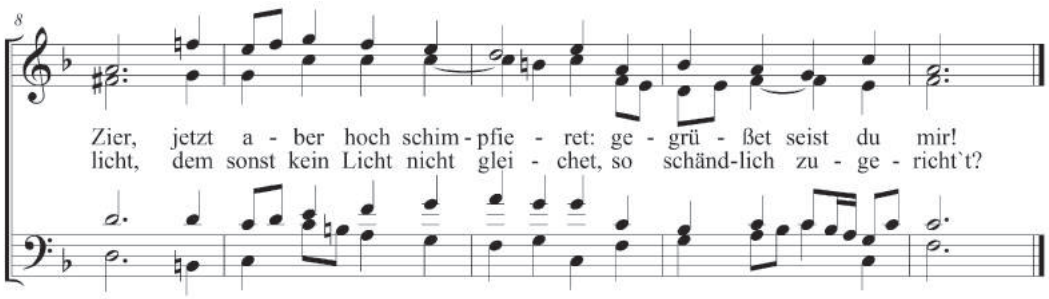
2) *куплетной формы*, основанной на многократном музыкальном повторении куплета (его структура может включать как один тематический сегмент, так и несколько «колен», чаще всего два-три) при полном или частичном изменении текста;

3) *фроттольно-куплетной формы*, являющейся куплетно-вариантной и при этом содержащей *много* тематических сегментов (до шести-восьми). Такая форма напоминает линейную композицию, но в целом представляет собой комбинацию куплетности, вариационности, линейности (а часто и рондальности).

Интересными образцами фроттольно-куплетной композиции оказываются многие протестантские хоралы, в том числе в гармонизации И. С. Баха. Хотя композитор работал с ними в первой половине XVIII столетия, но исходный мелодический материал сочинялся Мартином Лютером и его последователями значительно раньше (начиная со времен Реформации XVI века). Форма *бар* типичного протестантского хорала по сути своей куплетна и складывается из двух и более строф с повторяющейся музыкой и обновляемым текстом, при том что формирующие саму строфу (или куплет) оба *Stollen* и *Abgesang* обычно состоят из нескольких сегментов, к тому же мелодия Stollen непременно повторяется с новым текстом (*пример 4*).

Пример 4
И. С. Бах. «Страсти по Матфею»
Хорал (№ 63)





Как хорошо видно на приведенном выше примере из баховских «Страстей», форма хорала воплощает вполне традиционную для Европы фроттольно-куплетную композицию. Схематически ее можно выразить следующим образом:

	1. Stollen		2. Stollen		Abgesang				‖1. Stollen		2. Stollen		Abgesang			
	A		**A_1**		**B**				‖ **A_2**		**A_3**		**B_1**			
текст:	*a*	*b*	|*c*	*d*	|*e*	*f*	*g*	*h*	‖*i*	*k*	|*l*	*m*	|*n*	*o*	*p*	*r* |
музыка:	**a**	**b**	|**a**	**b**	|**c**	**d**	**e**	**f**	‖**a**	**b**	|**a**	**b**	|**c**	**d**	**e**	**f** |

Совмещение куплетных и линейных идей *фроттольного* типа просматривается и в форме мадригала Карло Джезуальдо *Luci serene e chiare*, («Безмятежные и ясные огни»)[1], написанного в этой особой системе тексто-музыкального формообразования:

текст:	*a*	*b*	*c*	*d*	| *e*	*f*	*g*	*h*	| *i*	*k*	*l*	*m*	| *i*	*k*	*l*	*m*	|
музыка:	**a**	**b**	**c**	**d**	| **a_1**	**b_1**	**c_1**	**d_1**	| **e**	**f**	**g**	**h**	| **e**	**f**	**g_1**	**h_1**	|

Представленное в двух первых разделах этого мадригала сочетание линейности и куплетности весьма близко облику описываемой нами тексто-музыкальной формы, свойственной в том числе и многим фроттолам[2]. Основной идеей, разумеется, выступает *линейная* структура, весьма характерная для мадригального жанра. Но первые четыре музыкальных сегмента повторяются с новым текстом, обыгрывая *симметричные* строфические подробности строения стиха:

Luci serene e chiare,
Voi m'inceadete, voi, ma prov' il core
Nell' incendio diletto,
Non dolore.

Dolci parol' e care,
Voi mi ferite, voi, ma prov' il petto
Non dolor nella piaga,
Ma diletto.

O mira col d'amore!
Alma, ch'tutta foco,
E tutta sangue si strugg'
E non si duol, mor'e non langue.

[1] Delli Madrigali e Cinqve Voci del Prencipe di Venosa. Libro Qvarto. Genoa: Giuseppe Pavoni, 1613. P. 106–108.

[2] Напомним в этой связи, что о «чистой фроттоле» современное музыковедение ничего *строго определенного* сказать не может – слишком велика и обширна нотная, географическая и историческая база, в которую вписывают этот термин. Недаром, например, Е. В. Панкина [10; 11] часто заменяет главный для нее термин «фроттола» более общим понятием «светская полифоническая песня». По ее наблюдению, «проблема определения жанровой природы фроттолы обусловлена отсутствием ее окончательных характеристик в итальянской музыкально-поэтической традиции» [11, с. 29].

Иными словами, первые две строфы, сходные в метрическом и лингвистическом (выделение слова *voi*) отношении, повторены с использованием фроттольно-куплетного принципа (с обновлением текста и существенным варьированием музыкальных сегментов). Третья строфа повторяется – согласно мадригальной традиции – *вместе* с повтором текста. При этом сегменты **e** и **f** звучат неизменно, а заключительный раздел с $\mathbf{g_1}$ и $\mathbf{h_1}$ расширен и усложнен хроматизированными вариантами.

Линейный принцип формообразования пока еще мало акцентирован в нашей системе обучения музыкантов. Кажется подозрительным, как может существовать и что-то определенное выражать бесповторная форма "**a b c d e** ...". Не утрачиваются ли здесь идеи пропорциональности, симметрии, упорядоченности, внешней красоты музыкальной конструкции? Для многих наших современников то, что было нормой в эпоху Возрождения, считается пройденным этапом, зато знания и художественные традиции, обретенные в классико-романтической среде, становятся непререкаемыми. Например, Р. Жалеева, рассматривая структуру испанской *вильянсико*, часто использующей трехфазную композицию с возвращением к первому музыкальному разделу (*рефрену*), делает предположение, «что рефрен может как повторяться после строф, так и опускаться, появившись лишь в начале песни. В партитурах повторение рефрена могло не указываться, но быть принятым в исполнительской практике» [5, с. 218]. Думается, что последнее замечание – все-таки личное предположение автора.

Один из примеров особенно изумляет исследователя линейным развитием музыкального материала и отсутствием репризности: «Наибольшую сложность жанровой атрибуции вызывает анонимная песня *La Tricotea*, текст которой основан на смешении испанских, португальских, галисийских и итальянских слов, а также звукоподражаний, не поддающихся языковой идентификации. Шуточно-игровое содержание текста, по всей видимости, определило своеобразие этой рефренной поэтико-музыкальной формы:

текст:	$a\ a\ b\ a$	$c\ d\ c_1$	$e\ c_2\ e_1$	$f\ f\ b_1\ b_1\ (b_1)$	$a\ a\ b_2\ a\ a$
музыка:	$\mathbf{a\ a_1\ b\ c}$	$\mathbf{d\ d\ d_1}$	$\mathbf{e\ a\ a_1}$	$\mathbf{d\ d\ d_2\ d_3\ d_4}$	$\mathbf{e\ f\ e\ f\ f_1}$».

Ф. Барбьери отмечает, что «не может понять эту тарабарщину, которая похожа на песню пьяниц, текст которой не имеет ни ног, ни головы» [цит. по: 5, с. 218].

Весьма осторожно подходит к проявлениям линейности Т. Кюрегян. Рассуждая о «рефренности» и «рефренных формах» (сглаживающих в определенной степени принцип линейности), она замечает: «„Нетипизируемость" рефренных форм обусловлена тем, что стабильность рефрена более чем относительна и может касаться не построения в целом, но лишь какой-либо одной его стороны – характера изложения, метра, ритма, тембра или только словесного текста; при столь широко понятом рефрене трудно предугадать и характер развития в строфах. В результате конкретный облик рефренных форм – при наличии очень широко понятого повтора и почти неограниченного обновления – различается чрезвычайно сильно» [9, с. *400–401*].

Однако такая позиция заметно сужает горизонт понимания музыкального искусства. Линейный способ мышления отнюдь не исключает огромного содержательного или драматургического наполнения сочинений. Просто для осознания этого следует перестроить аналитическую парадигматику и рассматривать проявления линейности в ее собственной системе семантических координат.

Музыкальные структуры XV–XVI столетий нацелены на отражение поэтического или литургического текста. В связи с этим и в мессе, и в мотете, и в мадригале преобладающей формой является именно *линейная*, точно отображающая бесповторное развертывание применяемых здесь текстов. Музыкально-драматургическое решение, таким образом, отображает внутреннюю образно-смысловую мотивацию *словесных* конструкций.

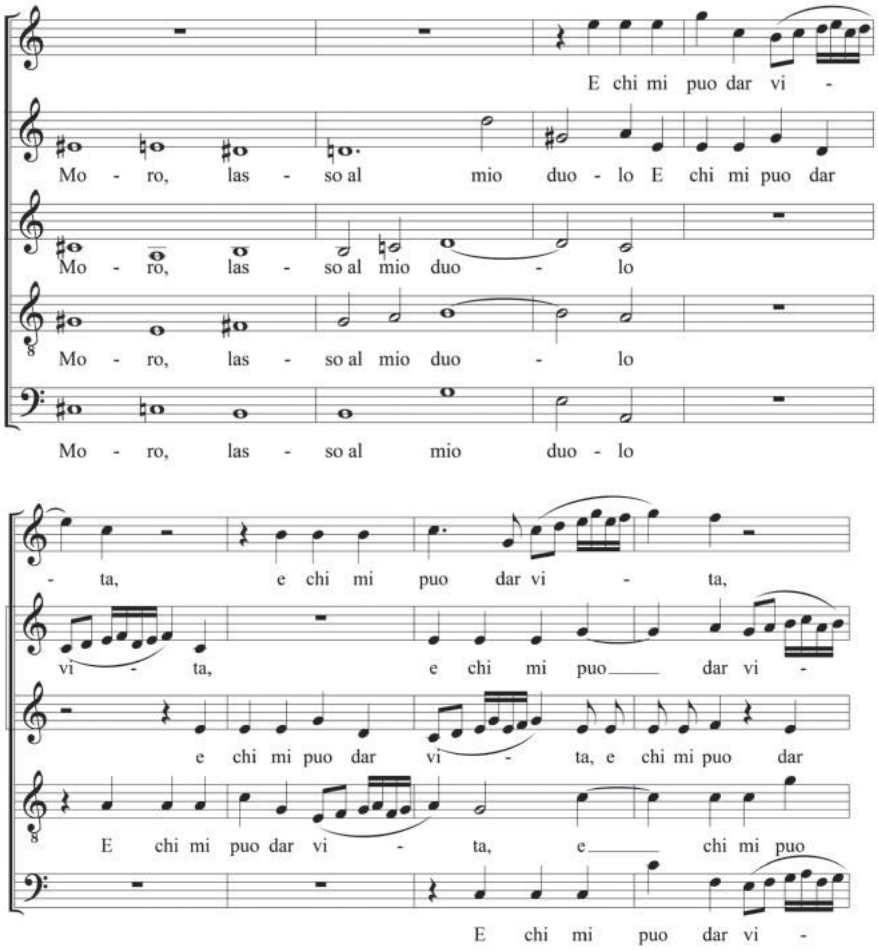
Тем не менее во второй половине XVI века в творчестве таких мастеров, как Вилларт, Лассо, Маренцио, Палестрина, Монтеверди и многих других, вызревают *имманентные музыкально-драматургические* принципы, действующие наравне с текстовыми, а порой и перекрывающие их.

Рассмотрим только одно сочинение той эпохи, однако же достаточно показательное для наших целей. Это мадригал Карло Джезуальдо *Moro, lasso, al mio duolo* («Умираю, несчастный, в своих мученьях»)[1]. В соответствии с поэтической стилистикой той поры, стойко хранящей традиции лирики Петрарки, любовное чувство изливается здесь на грани острого душевного страдания:

Умираю, несчастный, в своих мученьях,
А кто может дать жизнь мне,
Ах, тот жесток и не хочет помочь!
О горестная судьба,
Кто может жизнь дать,
Ах, несет мне смерть! (подстрочный перевод Н. К. Казарян)

Джезуальдо, возможно, острее остальных выразил в своей музыке конфликтное столкновение образов *страдания* и *радости* [подробнее см.: 6], которые воплощены в тексте словами *moro* (*умираю*) и *vita* (*жизнь*). Для этих целей создается строгая система антагонистических музыкально-выразительных средств. Для сферы *страдания* это смелая *хроматика*, при использовании терпких «альтерированных» интонаций и непривычно резких сопоставлений возникающих созвучий. Для сферы *радости* – это семиступенная диатоника, быстрые темпы, изысканная имитационная техника (*пример 5*).

Пример 5
Карло Джезуальдо.
Мадригал *Moro, lasso*



[1] Delli Madrigali e Cinqve Voci del Prencipe di Venosa. Libro Sesto. Genoa: Giuseppe Pavoni, 1613. P. 328–330.

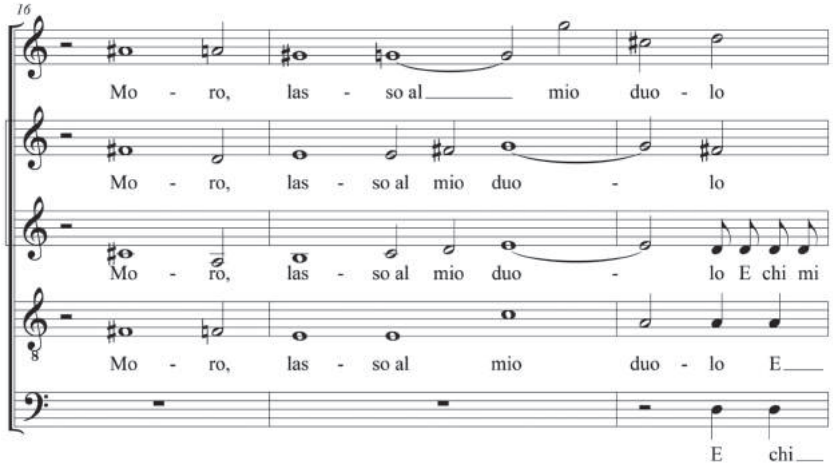
Структура мадригала в целом сочетает в себе как *линейный* (идущий от строения текста), так и *повторный* (воплощающий имманентно музыкальные драматургические идеи) принципы. Схематически ее можно представить следующим образом:

текст:	a	b	c	d	a	b	c	d	e	e	f	f
музыка:	**a**	**b**	**c**	**d**	**a_1**	**b_1**	**c_1**	**d_1**	**e**	**e_1**	**f**	**f**
№№ тактов	1-3;	4-9;	10-12;	13-16;	17-20;	21-26;	27-28;	29-31;	32-33;	34-35;	36-44	

Все шесть выделенных нами музыкальных сегментов *повторяются вместе с текстом* (в том или ином порядке), *усиливая* и интенсивно *развивая* заложенные в них эмоции. Тональный фактор развития, как уже говорилось, здесь отсутствует, однако, действует *тесситурно-транспозиционная* и *вариативная* техника, созидающая предельно выразительные музыкальные процессы.

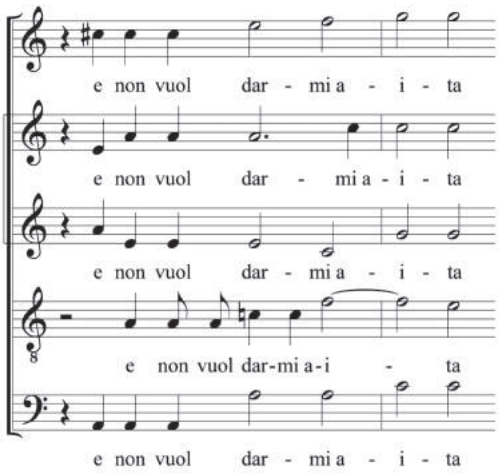
Контрастом к сегментам сферы *страдания* (**a, c, d, e, f**) выступают сегменты **b** и $\mathbf{b_1}$, воплощающие образ надежды (слово *vita*). При повторении все сегменты весьма серьезно видоизменяются, развивая и преобразуя свой содержательный облик. В частности, трагически окрашенный сегмент **a** при повторении перенесен на кварту вверх и передан более высоким голосам, отчего приобретает более драматический оттенок (*пример 6*).

Пример 6



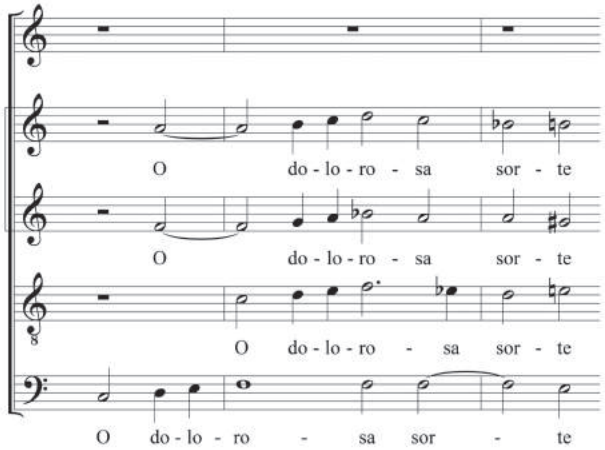
Сегмент **b** перетранспонирован на один бемоль (как бы в субдоминантовую сторону), насыщается «минорными» созвучиями и утрачивает первоначальное светлое звучание. Сегмент **c** передвинут на большую секунду вниз, также обретая более темную окраску. Ту же тенденцию сохраняет первоначально и «транспорт» сегмента **d**, но его вторая половина неожиданно сменяется кульминационной точкой, обнажающей всю силу душевного страдания (*пример 7*).

Пример 7



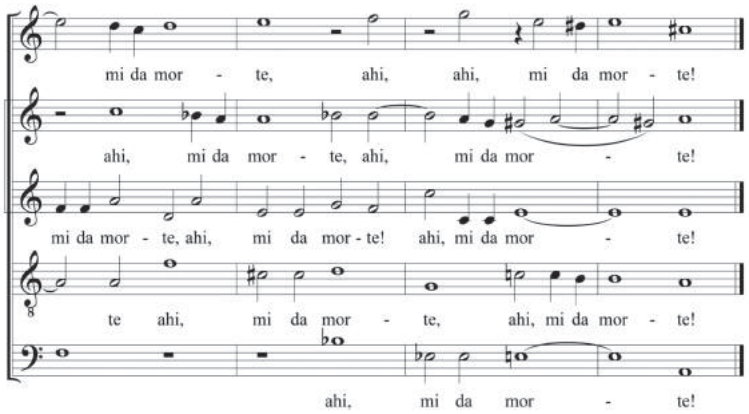
После этой драматической кульминации сегменты **e** и **f** подводят итог трагедийной коллизии: Джезуальдо варьировано повторяет слова начальной фразы в инверсированном порядке. Музыкально это воплощается в предельно драматическом звучании. В сегменте **e** (на словах *O dolorosa sorte*) использована последовательность конкордов $f–d^1–a^1–b^1$ и $e–e^1–gis^1–h^1$, которую один из первых исследователей итальянского мадригала А. Эйнштейн остроумно назвал «Тристан-аккордом XVI века», подметив этим не только почти буквальное звуковое совпадение, но и точную образно-смысловую аналогию (*пример 8*).

Пример 8



Наиболее масштабный завершающий сегмент мадригала **f**, дословно проведенный дважды, вбирает в себя всю боль и жестокость слов *mi da Morte* («мне смерть»). Композитор насыщает текст хроматическими оборотами, предельно диссонантными созвучиями, «стонущими» полутоновыми задержаниями. В общей звуковой палитре обращают на себя внимание перечения трезвучий с большой и с малой терцией на «ми»; горестные восклицания высоких теноров (g^1, f^1), а также завершающая мелодическая фраза верхнего голоса в диапазоне тритона: $g^2–e^2–dis^2–e^2–cis^2$ (*пример 9*).

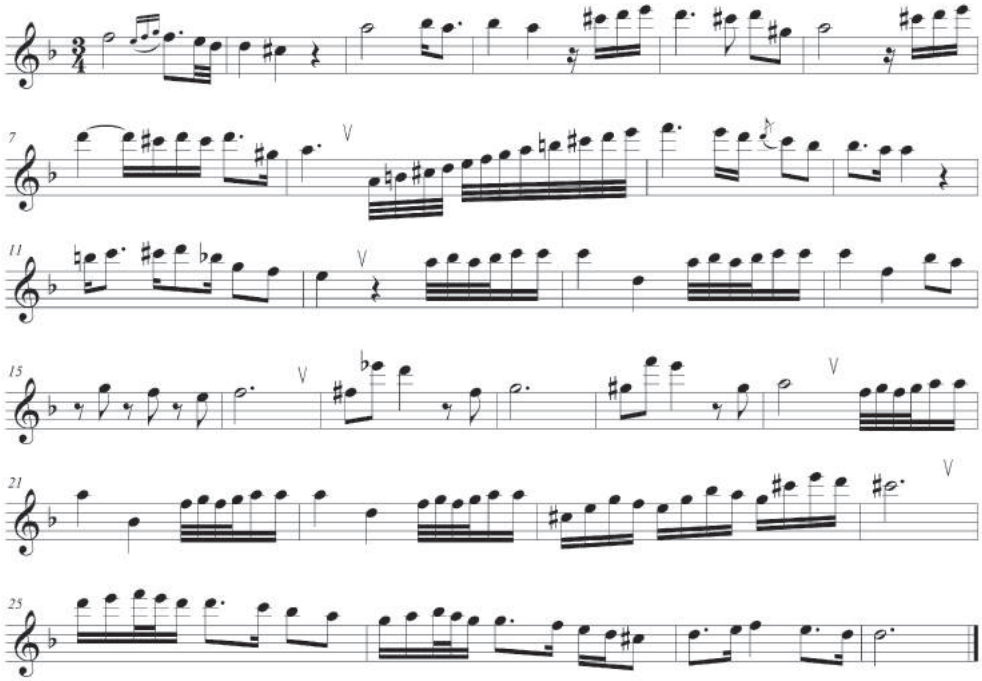
Пример 9



Итальянский хроматический мадригал доводит до высочайшего совершенства выразительные и драматургические ресурсы ансамблевой ренессансной музыки, и во многих отношениях последние не уступают художественному языку позднейших эпох. Но технологически это происходит в совсем иных формах, в системном обеспечении которых пока еще нет места эффектам барочного и классико-романтического тональных планов. Это интереснейший этап *модального* (в широком смысле этого слова) типа формообразования и *модальной драматургии*, подробно изучить которые еще предстоит будущим исследователям. И, как мы видим, линейный принцип формостановления, непременно сопровождающий процессы музыкального развития, вовсе не снижает образно-эмоционального накала и драматургической действенности повествования.

Несмотря на кардинальное изменение принципов формообразования в музыке барокко и венского классицизма, линейные традиции прежних эпох полностью не были утрачены. Композиторы продолжали ощущать своеобразие и силу линейного мышления. В чем несложно убедиться хотя бы на примере знаменитой «Мелодии» (*Ballet*, № 30) из глюковского «Орфея» (*пример 10*)[1].

Пример 10.
К. В. Глюк. *Мелодия* из оперы «Орфей и Эвридика»



Структура «Мелодии» (**a b c | d c$_1$**) сочетает элементы линейности и варьированной повторности, немного напоминающей о старосонатной композиции, поскольку сегмент **c**, по аналогии с побочной партией, проводится дважды – в побочной (*F-dur*) и в основной (*d-moll*) тональностях.

К линейности тяготеют и многие танцевальные композиции XIX века. Вспомним знаменитый вальс Иоганна Штрауса «На прекрасном голубом Дунае»:

Вступ. I	Вступ.II	**a**	**b**	**c**	**d**	**e**	**f**	**g**
A	*D*	*D*	*A*	*D*	*B*	*G*	*G*	*F*
1-22	*23-44*	*45-76*	*77-92*	*93-112*	*113-128*	*129-134*	*135-150*	*151-170*

h	**i**	**k**	**l**	**e$_1$**	**c$_1$**	**n**	**g$_1$**	**a$_1$**
F	*fis*	*D*	*A*	*A - D*	*D*	*g*	*F*	*D*
171-186	*187-197*	*198-213*	*214-245*	*246-263*	*264-279*	*280-295*	*296-320*	*321-392*

Кроме двух разных вступлений (ко всему вальсу и к его первой теме), здесь выстроена конструкция из четырнадцати линейно расположенных музыкальных сегментов. При этом Штраус, не забывает полностью о классической традиции и все-таки создает своего рода тематическую арку, повторяя в конце четыре сегмента (**e$_1$ c$_1$ g $_1$a$_1$**) почти в зеркальном порядке.

[1] В данном примере приведен слегка адаптированный вариант, в котором опущены сложные в нотной записи артикуляционные подробности времен Глюка.

Принцип линейности долгое время проявлялся и в жанре *русского духовного концерта*. Этот тип формообразования настолько естественен, скажем, для Д. С. Бортнянского, что композитор усиливает его за счет *многораспевности* – создания *разных* по музыке сегментов *на один и тот* же фрагмент текста). Тем более что сама идея многораспевности заложена в практике русского осмогласия, когда одни и те же литургические тексты в разные праздники распевались на разные «гласы», то есть, на совершенно разные мелодии.

Правда, есть одна особенность, отличающая русский духовный концерт екатерининских времен от ренессансного мотета или мадригала: это разделение всей конструкции на крупные разделы с контрастными темпами (*Allegro*, *Moderato*) и жанрами (в том числе фугой) и широким использованием классицистски понимаемых тональных ресурсов. И это разделение усиливается за счет свойственного концертному жанру контраста звуковых масс по принципу «tutti – solo» (в данном случае хора и ансамбля певцов-солистов).

Впоследствии активно претворяли в своих духовных сочинениях линейную форму все русские композиторы, писавшие в духовных жанрах, в том числе и С. В. Рахманинов. Например, в хоровом концерте g-moll «В молитвах неусыпающую Богородицу» (1892), структуру которого схематически можно представить следующим образом:

текст	*a*	*a*	*b*	*c*	*d*	*d*
музыка	**a**	**b**	**c**	**d**	**e**	**f**
№№ тактов	*1-15*	*16-55*	*56-90*	*91-108*	*109-118*	*119-162*

В данном случае четыре текстовых фрагмента[1] озвучены шестью разными музыкальными сегментами. Это достигается с помощью принципа многораспевности, когда первая и последняя текстовые строки даны в двух различных музыкальных вариантах (**a** и **b**; **e** и **f**).

Строго линейная композиция представлена и в «Верую» из рахманиновской «Литургии святого Иоанна Златоуста» ор. 31 (1910). Здесь можно обнаружить 20 разных музыкальных сегментов, отражающих содержание двадцати текстовых фрагментов Никейского символа Веры (при том что некоторые сегменты дробятся еще на более мелкие структурные единицы).

a	**b**	**c**	**d**	**e**	**f**	**g**	**h**	**g1**	**i**	**k**
B	*B*	*B*	*B - F*	*B*	*B*	*g*	*g*	*c*	*As - c*	*B*
1-6	*6-11*	*12-17*	*17-23*	*24-31*	*31-34*	*34-42*	*42-46*	*46-52*	*53-55*	*56-60*

l	**m**	**n**	**o**	**p**	**r**	**s**	**t**	**u**
B – d – B	*F*	*F*	*F – C*	*B*	*As*	*Es*	*B*	*B*
61-71	*71-75*	*76-79*	*80-86*	*86-92*	*93-97*	*97-105*	*106-109*	*110-114*

Объединяет композицию только четкий тональный план, использующий кроме основной тональности *B-dur*, семь строев с близким акустическим окружением (с разницей не более двух ключевых знаков). Ярко выраженных монотематических связей композитор не проводит, хотя интонационный и гармонический язык находится в некоторой общей стилистической плоскости (правда, несколько упрощенной, не всегда похожей на «типичный» стиль Рахманинова).

Внедряясь в строй мышления прошлых веков, мы видим, что многие его элементы не теряют актуальных свойств даже при решительной смене мировоззрения и художественных систем. Аналитические преграды обычно создаются самими исследователями. Исторически и эволюционно закономерное появление структур, организованных иначе, нежели линейные (канцона, фуга, простые

[1] *В молитвах неусыпающую Богородицу и в предстательствах мира непреложное упование ‖ Гроб и умерщвление не удержаста ‖ Якоже бо Живота Матерь, к животу престави, ‖ Во утробу Вселивыйся приснодевственную.*

и сложные трехчастные композиции, рондо, сонатные формы), разворачивает внимание аналитика в сторону таких новых свойств, как симметрия, репризность, программные (или скрыто программные) музыкально-драматургические идеи. Художественный вес этих категорий начинает казаться близким абсолюту. Однако, учитывая огромное разнообразие прошедших перед нами эпох, культур, творцов и интерпретаторов, более правильным будет отношение ко всем культурным феноменам как к равноправным и равно достойным исследовательского интереса и эстетической оценки.

В частности, более пристального внимания, судя по всему, требует к себе и куплетная форма, которая, как выясняется, имеет не менее *четырех* исторически и эволюционно разных типажей. Дифференцировав и рассмотрев их, мы стремились более строго выделить специфические свойства именно *фроттольно-куплетной* композиции, рожденной в недрах Возрождения, но дожившей в некоторых музыкальных образцах и до наших дней.

Пристальное изучение линейного и куплетного принципов формообразования (как самостоятельных, так и примененных в синтетическом единстве), несомненно, способствует профессиональному росту аналитического мастерства музыковедов, позволяя им лучше понимать идеи великих музыкантов.

Литература

1. *Баранова Т.* Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI–XVII веков // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М.: Музыка, 1980. С. 6–27.
2. *Бедуш Е. А., Кюрегян Т. С.* Ренессансные песни. М.: Композитор, 2007. 424 с.
3. *Григорьева М. А.* Парадоксы Джезуальдо // Старинная музыка. 2009. № 1. С. 9–14.
4. *Дубравская Т.* Мадригал: жанр и форма // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978. С. 108–126.
5. *Жалеева Р. Р.* Испанская светская полифоническая песня XV – XVI веков в контексте взаимодействия культур: Дис. ... канд. иск. / Новосибирская гос. консерватория имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2017. 253 с.
6. *Казарян Н.* О мадригалах Джезуальдо // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М.: Музыка, 1980. С. 28–54.
7. *Казарян Н.* Принципы формообразования в мадригалах Джезуальдо // Теоретические проблемы музыкальной формы. М., 1982. С. 77–79 (Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 61).
8. *Костарев В.* Функциональная структура разнотемно-строфической формы // Теоретические проблемы музыкальной формы. М., 1982. С. 20–35 (Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 61).
9. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
10. *Панкина Е. В.* Фроттола в культуре итальянского Возрождения (1480–1530). Дис. ... доктора иск. / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. М., 2018. 578 с.
11. *Панкина Е. В.* Фроттола в культуре итальянского Возрождения (1480–1530). Автореф. дис. ... доктора иск. М.: МГК, 2018. 41 с.
12. *Симакова Н. А* Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985. 360 с.
13. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
14. *Швартц Р.* Фроттолы в XV веке / Пер. с нем. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2001. 56 с.
15. *Dorigatti M.* Dalla frottola al madrigale al melodramma: la tradizione musicale ariostesca // Schifanoia. 2010. № 38–39. P. 13–16.
16. *Filocamo G.* Lacrime d'amore alle corti di Mantova e Ferrara: poesia e musica nel «ciclo dell'acqua» // Hortus Musicus. 2003. № 15. P. 24–26.
17. *Jeppesen K.* La Frottola. 3 vols. Aarhus; København: Munksgaard, 1968–1970.
18. *Mammarella A.* La frottola sacra napoletana nel primo Seicento: nuove acquisizioni // Rivista italiana di musicologia: organo della società italiana di musicologia. Vol. 42 (2007). № 1. P. 41–67.
19. *Palisca C. V.* Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries // Studies in the History of Music Theory and Literature / Ed. by T. J. Mathiesen. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2006. 312 p.
20. *Zaccarello M.* Su una forma non canonica della poesia medievale: profilo linguistico e tematico della frottola // Le forme della poesia: VIII Congresso dell'ADI, Associazione degli Italianisti italiani, Siena 22–25 settembre 2004 / A cura di R. Castellana, A. Baldini. Siena: Università degli studi, 2006. Vol. 1: Relazioni. P. 83–105.

*Анна НЕДОСПАСОВА**
(Новосибирск)
*Александр БАЮНОВ***
(Москва)

Клавесин XXI века: формирование новой парадигмы развития инструмента

В нашей стране развитие такой специфической сферы как клавесиностроение проходит довольно медленно. Однако в последние годы в этом направлении наблюдается явная интенсификация, обусловленная расширением спроса на клавесины по причине появления все большего количества музыкантов, желающих приобрести такие инструменты для обеспечения концертной деятельности. Данная статья посвящена описанию новых разрабатываемых в России подходов, целью которых является конструирование и строительство клавесинов в легком и компактном корпусе с расширенными тембральными характеристиками, которые соответствовали бы актуальным запросам современной исполнительской практики

Слабые стороны в копировании исторических инструментов

Как известно, клавесиностроение получило новый импульс к развитию с появлением в 1960-е годы движения исторически информированного исполнительства. По словам В. А. Шекалова, переломным моментом можно считать 1968 год, когда в г. Брюгге состоялись фестиваль и выставка музыкальных инструментов, отметившие «начало конца “модернизированного” клавесина предшествующего периода, начало гегемонии современных “исторических” инструментов» [4, с. 213–214].

Изучение и анализ опыта, накопленного с того времени до наших дней, позволяет увидеть некоторые результаты, важные для перспектив дальнейшего развития клавесиностроения. В одной из предыдущих публикаций [3] нами были обозначены причины того, почему изготовление клавесинов на основе копий исторических образцов перестает удовлетворять современных исполнителей. Как любой другой инструмент, клавесин должен быть приспособлен к условиям и задачам текущей концертной практики. Но далеко не всегда это является свойством моделей, предлагаемых на современном рынке. Тем более если речь идет о подходе, основанном на копировании сохранившихся старинных инструментов.

Дело в том, что копирование как таковое формирует стереотипы мышления, не способствует развитию творческой самостоятельности, ограничивает в выборе решений. Кроме того, формальное следование принципам «аутентичности» ведет к игнорированию современных технологий и материалов, которые могли бы расширить функциональные возможности инструментов. Важно учитывать и тот факт, что далеко не все сохранившиеся клавесины по своим характеристикам являются лучшими из тех, что существовали. К тому же многие из них были переделаны в угоду меняющимся

* **Недоспасова Анна Павловна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки, солистка Ансамбля ранней музыки “Insula Magica” Новосибирской государственной филармонии (худож. руководитель – засл. артист РФ, профессор Аркадий Бурханов)

** **Баюнов Александр Павлович** – кандидат химических наук, инженер-акустик, специалист по историческим гитарам и клавесинам, мастер-реставратор, директор мастерской ранних музыкальных инструментов “Baiunov Strumenti Musicali Storici” (Москва).

музыкальным стилям и вкусам и являются поздней версией оригиналов, звучание которых безвозвратно утрачено. Наконец, нельзя забывать и о том, что западноевропейские мастера XVI–XVIII столетий, как правило, не занимались копированием, а изготавливали оригинальные инструменты.

В Европе того времени явно выделялись пять региональных школ клавесиностроения: Италия, Фландрия, Франция, Германия и Англия. Правда, такое общепринятое деление для тех, кто интересуется голландскими, португальскими, скандинавскими или венгерскими инструментами, может показаться несколько упрощенным. Но влияние упомянутых основных центров на периферию европейского континента действительно прослеживается ощутимо, «их можно представить в виде географических очагов, посылающих круговые волны, пересекающиеся друг с другом в многочисленных направлениях и на разных расстояниях от центров» [8, с. 3]. Сравнение исторических образцов, безусловно, указывает на тот или иной прообраз с узнаваемыми чертами, однако весьма интересны комбинации признаков в инструментах разных школ. Этот аспект рассматривается во многих исследованиях западных исследователей, среди них наиболее авторитетные работы принадлежат Гранту О'Брайену [9], Майклу Томасу [11; 12], Томасу МакГири [10], Эдварду Коттику [13], Джону Костеру [14], Алену Ансельму [5].

Разнообразие инструментария поддерживалось на протяжении XVI–XVIII столетий его синхронным соответствием репертуару и было взаимосвязано с менявшимися приблизительно каждые полвека музыкальной эстетикой, стилями. Если следовать логике исторически информированной исполнительской практики, то в наши дни профессиональному музыканту необходим инструмент, соответствующий сразу нескольким репертуарным сегментам – временному, стилевому, национальному. Между тем мы видим, что в настоящее время используются лишь три-четыре модели: фламандский клавесин XVII века, франко-фламандский клавесин XVIII века, немецкий клавесин XVIII века, значительно реже итальянский клавесин XVII века. Но каждая из моделей соответствует своему историческому периоду и национальному стилю, и потому не может считаться универсальной[1]. Ситуация осложняется тем, что слушательская аудитория нередко выдвигает запрос на клавирные программы, составленные из сочинений разных периодов и стилей, сходные задачи стоят и перед учебными заведениями, а перечисленные выше инструменты полностью не могут их решить. Еще одной насущной проблемой является поиск баланса звучания клавесина внутри ансамблей и оркестров, составленных, за редким исключением, из современных струнных и духовых инструментов. Громкостные качества используемых клавесинов, как правило, оставляют желать лучшего, а использование микрофонов для усиления их звучности в ансамблях существенно меняет тембровый колорит в худшую сторону. Кроме того, в такой ситуации сложно найти баланс между мерой звучания клавесина на сцене для самих музицирующих и акустической картиной в зале[2].

Вышесказанное побудило авторов данной статьи спроектировать клавесин в соответствии с задачами современности, а также изготовить (с использованием современных

[1] Идее универсальности, по мнению авторов статьи, ближе всего клавесин «Плейель» Ванды Ландовской, поскольку он не имел выраженных историко-стилевых характеристик и обладал неким весьма «общим» клавесинным звучанием.

[2] В этой связи можно вспомнить следующее высказывание американского клавесинного мастера Дэвида Жака Вэя: «Если принять как факт, что музыкальный инструмент должен быть достаточно громким для того, чтобы его было слышно, это означает, что хороший клавесин должен эффективно усиливать звук. Некоторые музейные экспонаты несут на себе следы реставрации: деку, проклеенную шпоном и тканью, дополнительно установленные пружины и прочие элементы, ослабляющие звучание инструмента. Копирование приводит к копированию и этого ослабленного звука. Поскольку изготовление эффективного с точки зрения звука инструмента – это искусство, требующее определенных навыков, то, возможно, этот аспект не нуждается в "имитации". Так, если скрипка требует большого нажима на смычок и слишком интенсивной работы с ним, то скрипач откладывает такой инструмент, не считая его хорошим. Если клавесин не слышно в зале без мощных плектров, рвущих струны, не значит ли это, что мы должны отставить этот инструмент по тем же причинам...» [16].

материалов и технологий) модели компактного инструмента сравнительно небольшой массы корпуса, но при этом с расширенными тембрально-стилевыми и динамическими возможностями, с целью внедрения их как в концертную, так и образовательную практику.

Обзор исторических данных

Первым этапом в поисках оптимального подхода к изготовлению современного клавесина стал анализ данных о сохранившихся легких исторических инструментах, удовлетворяющих требованиям мобильности. Наше внимание привлекли клавесины, выполненные в XVII – начале XVIII столетий итальянскими, французскими, немецкими и испанскими мастерами, поскольку именно они отличаются компактностью корпуса и его низкой массой.

Ключевое значение в клавесиностроении, как известно, имели итальянские регионы. Инструменты венецианских, флорентийских, неаполитанских мастеров демонстрируют кладезь конструкторских решений. Особенно преуспели в своих экспериментах венецианцы, чьи клавесины, по справедливому замечанию Майкла Томаса, «демонстрируют много необыкновенных идей» [11], а придуманные ими технические решения обнаружены в более поздние периоды в традициях других регионов Европы. В целом же итальянские влияния становятся очевидными при анализе конструкции испанских, французских и немецких клавесинов, что, в частности, проявляется в их тонкостенных корпусах, в наличии латунных струн, а также в стиле декоративной отделки.

Итальянских клавесинов среди других сохранилось больше всего, они достаточно подробно изучены. Материалом для их струн, как правило, служила латунь, применение которой делало тембр инструмента более мягким и округлым, чем использование стальных струн. И если последние дают более холодный, спокойный и прозрачный тон, то латунь позволяет достичь большей яркости и отчетливости звучания.

Что касается фламандских клавесинов, то для них прежде всего характерны большая масса и крупный размер корпуса, а также стальные струны и не слишком яркое звучание[1]. Типичным для них было наличие транспонирующего мануала[2].

Весьма интересное сочетание итальянских и фламандских черт демонстрируют испанские клавесины XVII столетия[3], описанные А. Бёрманом [7]. Но при этом они сохраняют южную эстетику как в звучании (достаточно громкий, колокольный характер тона), так и во внешней отделке корпуса (орнаменты, фигурная резьба). Это, вероятно, обусловлено тем, что Испания, с одной стороны, некоторое время господствовала в Нидерландах, а с другой, – закономерно, что вследствие географической близости с итальянскими землями здесь имел место интенсивный культурный обмен.

Конструкция испанских корпусов больше похожа на итальянскую – это тонкие стенки, диагональные укрепления внутри, стиль отделки с использованием имитации внешнего корпуса (англ. *false inner-outer*)[4]. Из функциональных свойств на испанских инструментах дольше, чем в других европейских регионах сохранялись транспонирующие мануалы, клавиатура с расщепленными клавишами.

Немецкие клавесины демонстрируют подход, ориентированный на получение широкого

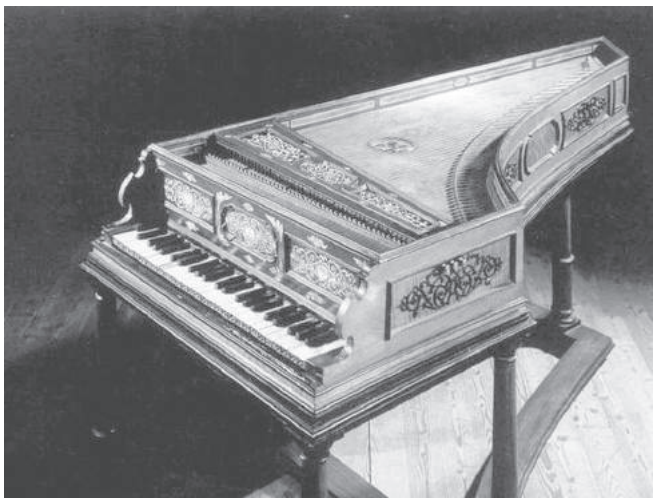
---

[1] Поскольку такие характеристики не удовлетворяют тем требованиям, что ранее были нами декларированы, фламандские клавесины (равно как и поздние французские клавесины XVIII века, ассоциированные с фламандским влиянием) в данной статье специально не рассматриваются.

[2] Впрочем, сегодня мало кто об этом помнит. Во всяком случае, современные реплики подобного рода инструментов, как правило, игнорируют данную особенность.

[3] Итальянская и фламандская традиции клавесиностроения были друг другу противоположны. Подобно тому, как на фламандских инструментах невозможно встретить итальянские черты, так же и итальянские мастера не использовали конструктивные идеи своих северных коллег. Но обе эти традиции оказывали ощутимое влияние на другие европейские регионы.

[4] Об этом, в частности, свидетельствуют сохранившиеся клавесины таких мастеров, как Педро Луис де Берганьос (1629), Доминго де Карваледа (1676), Людовик Муньос (1644), фра Раймундо Тручадо (1624), фра Бартоломей Анхель Рисуеньо (1664).



Ил. 1. Слева: клавесин работы Иоганна Майера (Штутгарт, 1619 г.), ныне хранящийся в музее «Каролино-Августеум» (Зальцбург). Справа: клавесин работы неизвестного мастера (Бавария, начало XVII в.), ныне хранящийся Баварском Национальном музее (Мюнхен)

спектра тембров – на них обычно устанавливались несколько толкачиков (три и более) на одну струну. По мнению Джона Костера [14], наличие трех регистров на двух 8-ми футовых рядах струн является типичной чертой ранней немецкой традиции, которая среди сохранившихся инструментов представлена клавесинами И. Майера (Штутгарт, 1619) и И. Н. Баха (Йена, 1700), а также клавицитерием (Нюрнберг, 1620) и вирджинальным клавесином (Бавария, ок. 1630) неизвестных мастеров (*ил. 1*). Причем последний имеет пять регистров толкачиков (два назальных, два средних и один дальний).

Немецкие инструменты в целом сходны с итальянскими по конструкции корпусов, материалом их струн служили сталь и латунь. В области басов регистры существенно отдалены друг от друга: как видно на иллюстрациях, планка над регистровым блоком имеет характерную трапециевидную форму с расширением от середины диапазона к басовой области. Это существенным образом увеличивает разницу в тембре между регистрами.

Крайне интересным сегментом в рамках поставленных нами задач являются французские клавесины, до недавнего времени вовсе не привлекавшие внимания отечественных исследователей[1]. Они отличаются изящным тембром, имеют характерное звучание – хорошо узнаваемую несколько гнусавую окраску. Подчеркнем, что речь идет именно об оригинальных французских клавесинах XVII века, не подвергшихся фламандским влияниям (в английской терминологии к ним применимо определение “french indigenous style”)[2]. Их сохранилось немного, наиболее известны клавесины таких мастеров, как Н. Дюфур, А. Лефевр, В. Тибо, Ж. Деруиссо, Л. Дени, Ж.-А. Водри, С. Гамье. Самыми же малыми размерами отличается инструмент Пьера Белло с диапазоном *GG-e*^{3} и длиной корпуса 184 см.

Французские мастера искали собственную эстетику звука, а потому их клавесины приобрели достаточно специфические черты. В частности, длина басовых струн оказалась сокращена, что привело к уменьшению размера инструмента, увеличение глубины корпуса

[1] Впервые французские клавесины XVII века, не ассоциированные с фламандским влиянием, были рассмотрены нами в 2020 году в публикации «Современный взгляд на взаимодействие французской и фламандской традиций клавесиностроения» [1].

[2] Тембр таких клавесинов мало знаком широкой публике. Прежде всего по той причине, что в наши дни сочинения французских мастеров XVII – начала XVIII века, как правило, исполняются на переделанных в XVIII столетии фламандских клавесинах, имеющих принципиально иной характер звучания. Однако своеобразие эстетики французской клавесинной музыки упомянутого периода при ее исполнении на поздних инструментах с иными тембровыми характеристиками, разумеется, не может быть оценено в полной мере.

повлекло за собой появление глубоких басов, а использование стальных струн дало более длинный и прозрачный звук в верхней области диапазона в сравнении с латунными. При этом сохранялась относительно легкая конструкция корпуса, достигался открытый и по-своему яркий тембр.

Описание инструментов, изготовленных в соответствии с новым подходом

Отталкиваясь от преимуществ рассмотренных выше инструментов, нами были спроектированы и сделаны четыре клавесина, сочетающие конструктивные и тембровые особенности избранных исторических образцов. Основной акцент был сделан на получение разнообразных тембров. С этой целью было предусмотрено не только изменение положений точек защипа струны, но и использование различных материалов для изготовления струн и плектров, а также комбинирование регистров, установка механизма градации степени глушения струн на так называемом «лютневом регистре». Далее остановимся подробнее на результатах этой работы.

Основные характеристики четырех одномануальных клавесинов, изготовленных нами в период с 2019 по 2022 год, представлены в *Таблице 1.*

Все инструменты выполнены с тонкими стенками корпуса, дающими объемный и громкий звук. В качестве материала для плектров использован полимер на основе полиформальдегида (аналога дельрина)[1], который продемонстрировал достаточный потенциал для достижения различных тембров. Кроме того, тембральное разнообразие было достигнуто разведением регистров в басовой области для увеличения разницы в точках защипа, а также путем экспериментов с материалами для струн.

Основными материалами, как известно, являются сталь, латунь, бронза, серебро, золото и некоторые другие металлы[2]. В наши дни наиболее распространены клавесины со стальными струнами, латунные встречаются реже. Стальной звук клавесина ассоциируется с фламандскими и поздними франко-фламандскими инструментами. Выраженный колокольный характер звучания латунных струн соответствует стилистике как раннего клавесинного звука, так и немецких инструментов XVIII века (например, работы Михаэля Митке). Руководствуясь, с одной стороны, историческим сведениями, с другой, – желанием испытать современные материалы, мы изучили и испытали на практике возможность применения некоторых сплавов.

Наиболее интересным из них оказался ***нейзильбер*** (сплав белого цвета из меди, цинка

№№ п/п	Масса (кг)	Диапазон	Длина (см)	Материал струн	Количество регистров	Количество комбинаций
1.	18	C/E – d^3	160	Нейзильбер	2	6
2.	23	HH – c^3	178	Нейзильбер и латунь (основная часть диапазона), серебро (в басах)	3	12
3.	29	FF – f^3	200	Сталь и бронза (основная часть диапазона), мельхиор (в басах)	3	12
4.	23	HH – c^3	181	Нейзильбер и латунь (основная часть диапазона), бронза (верхняя часть нейзильберова регистра), мельхиор (в басах)	2	5

Таблица 1. Характеристики изготовленных инструментов

[1] Этот материал был найден с целью уйти от покупок дельрина у западных поставщиков.

[2] Заметим, что применение различных сплавов для изготовления струн описывали в своих работах Дензил Райт [17], Патрицио Барбьери [6], Клаудио ди Вероли [15] и другие авторы.

и никеля), внешне похожий на серебро. Согласно результатам исследований, нейзильбер продемонстрировал эксплуатационные свойства близкие к латуни. Струны из этого материала можно устанавливать на клавесины, спроектированные под латунь, без изменения строя. Их звучание близко к латунному, достаточно теплое, но более спокойное. Так что фактически по своим акустическим свойствам нейзильбер оказался своего рода промежуточным материалом между латунью и сталью.

Другой сплав – ***мельхиор***, состоящий из меди и никеля, показал пригодность его для использования в басовой области. Его звучание отличается насыщенностью низкочастотными колебаниями ввиду большей плотности мельхиора в сравнении с латунью.

Что же касается ***бронзы*** (сплава меди и иных элементов)[1], то в XX столетии клавесинные мастера использовали так называемую фосфорную (иначе – фосфористую) бронзу[2], но ввиду ее неприятного тембра и низких эксплуатационных характеристик к началу XXI века от этого материала отказались. Нами была найдена бронза другой марки, по акустическим качествам близкая к латунному звуку. Этот материал отличается благородством звучания, кроме того, струны из него продемонстрировали высокие эксплуатационные характеристики в крайнем верхнем диапазоне.

Помимо успешного внедрения в практику клавесиностроения нейзильбера, мельхиора и бронзы особого типа, нами были также испытаны струны из ***серебра***. Интересно, что каких-либо сообщений об использовании данного металла в этом качества в наши дни пока зафиксировать не удалось, однако в некоторых исторических источниках о серебре говорилось в том числе и как материале для струн разных инструментов (арфа, клавесин, клавикорд). В частности, в работе П. Барбьери фигурирует свидетельство некоего Дж. Толбота (1664–1708), который в описании музыкальных инструментов сообщает об использовании серебряных струн в басах клавесина ("...copper basses mellower than brass. Last wire argentern" [цит. по: 6, с. 126]). Наши исследования показали, что серебро действительно весьма полно и приятно звучит в басовой области. Это обусловлено тем, что данный металл имеет существенно более высокую плотность, чем красная латунь и мельхиор. С точки зрения акустических свойств, звучание серебра в сравнении с другими материалами гораздо более насыщенное обертонами, объемное и красочное. К тому же эксплуатационные характеристики серебряных струн весьма высокие, материал устойчив к разрыву и коррозии.

Ил. 2. Однорегистровый клавесин Александра Баюнова на концерте в БКЗ «Зарядье»

Добавим, что установка на два разных регистра клавесина струн из материалов, имеющих существенное отличие в прочности и эксплуатационных мензурах (например, латунь и бронза, бронза и сталь), потребовала модификации порожка, расположенного

[1] Этот сплав имеет красноватый цвет, похожий на цвет меди и так называемой красной латуни (латуни с небольшим процентным составом цинка).

[2] Фосфорная (фосфористая) бронза – сплав в основном из меди и олова, содержащий до 0,4% фосфора.

на вирбельбанке. В соответствии с этой задачей была проработана конструкция порожка, позволяющая создавать существенную разницу в длинах струн в средней и верхней частях диапазона. Результаты вышеописанной работы не так давно были представлены широкой публике.

Так, 10 октября 2019 года в Большом дворце Музея-усадьбы в Царицыно (Москва) на концерте известного исполнителя на клавишных инструментах Петра Айду состоялась презентация нового одномануального клавесина. А затем этот же инструмент он применил в группе бассо континуо в концертной программе из сочинений К.Ф. Э. Баха, исполненной Дюссельдорфским симфоническим оркестром в столичном БКЗ «Зарядье» (*ил. 2*).

Представление первого в России трехрегистрового клавесина, организованное кафедрой органа и клавесина Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского в лице профессора Татьяны Зенаишвили, состоялось 23 сентября 2021 года (*ил. 3*). Следующий трехрегистровый инструмент был выполнен для фортепианного отделения Красноярского колледжа искусств имени П. И. Иванова-Радкевича (его презентация состоялась 2 ноября 2021 года).

Первый клавесин с модифицированным порожком был выполнен в декабре 2021 года для дирижера и исполнителя на цинке Ивана Великанова. Впервые публично он прозвучал 1 марта 2022 года в опере «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта[1]. Модифицированная конструкция порожка позволила установить струны из различных материалов на одни ноты в разных рядах струн, что вместе с варьированием точек защипа еще более увеличило разницу в тембре и окраске звука.

Все четыре инструмента показали хорошие результаты, как художественные (большой объем звука, разнообразие тембров и их комбинаций, пригодность для исполнения музыки в широком историческом и стилевом диапазоне), так и эксплуатационные (удобство

Ил. 3. Трехрегистровый клавесин Александра Баюнова на презентации в Московской консерватории. Фото Ярослава Тихомирова

в транспортировке за счет легкого компактного корпуса), и, тем самым заслужили одобрение исполнителей и публики.

В заключение отметим, что вектор развития клавесиностроения, обозначенный в конце 1960-х годов запросом на копии оригинальных инструментов, постепенно меняет свое направление. Складывается иной взгляд на практику строительства клавесинов, формируется новая парадигма в развитии отрасли производства этих инструментов. Об этом свидетельствует появление предложений на сайтах отдельных западных мастеров о наличии (наряду с копиями оригиналов) таких инструментов, которые всего лишь следуют логике конструкции исторических моделей (в англ. терминологии – “based on” либо “modelled on”). В частности, речь идет о немецком мастере Маттиасе Гривише (Griewisch), его соотечественнике Кристиане Фуксе (Fuchs), а также британце

[1] Речь идет о постановке Нижегородского театра оперы и балета, представленной на сцене Большого театра среди спектаклей-номинантов на присуждение Российской национальной театральной премии «Золотая маска».

Карле Реннольдсоне (Rennoldson)[1]. В русле этих тенденций находится и предлагаемый нами подход, базирующийся на использовании новых технологий и современных материалов, но при этом не только учитывающий исторический опыт строительства клавесинов, но и не противоречащий логике практики исторически информированного исполнительства.

Литература

1. *Баюнов А. П.* Современный взгляд на взаимодействие французской и фламандской традиций клавесиностроения // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XII: по материалам III Международного науч. форума «Диалог искусств и арт-парадигм». Art-Barocco. 4 ноября 2020 года / ред.–сост. О. А. Белецкая, А. И. Демченко. Саратов: Саратовская гос. консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. С. 161–166.

2. *Баюнов А. П., Недоспасова А. П.* Итальянский клавесин XVI века и его роль в клавирной музыке Ренессанса. Материалы Международной науч. конференции 27–30 октября 2020 года «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи». М.: РАМ имени Гнесиных, 2020. С. 231–242.

3. *Баюнов А.П., Недоспасова А.П.* Разработка решений в клавесиностроении в ответ на вызовы современной концертной практики // Музыка в диалоге культур и цивилизаций: сб. статей и материалов по итогам Международной науч. конференции «Музыка в диалоге культур и цивилизаций» в рамках проекта «Открытые двери музыки» / сост. Т. Б. Сиднева. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2021. С. 240–243.

4. *Шекалов В. А.* Возрождение клавесина (Европа и Америка). Санкт-Петербург: Наука, САГА, 2008.

5. *Anselm A.* 17th century French anonymous harpsichord. Restoration report & attribution to Pierre Baillon (1636–1681) and apprentice Gilbert Desruisseaux. 2020 [электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/43022210/17th_French_anonymous_harpsichord_Restoration_report_and_attribution_to_Pierre_Baillon_1636_1681_and_his_apprentice_Gilbert_Desruisseaux (дата обращения: 12.11.2021).

6. *Barbieri P.* Gold- and silver-stringed musical instruments: modern physics & aristotelianism in the scientific revolution // Journal of the American Musical Instrument Society. Vol. XXXVI (2010). P. 118–154.

7. *Beurmann A. E.* Iberian discoveries: six Spanish 17th-century harpsichords // Early Music. Vol. 27/2 (1999). P. 183–208.

8. *Germann Sh.* The Historical Harpsichord (Vol. IV) / ed. by Howard Schott. Hillsdalle, NY: Pendragon Press, 2002.

9. *O'Brien G. G.* Ruckers. A Harpsichord and Virginal Building Tradition. PhD Thesis. University of Edinburgh, 1983. URL: https://www.era.lib.ed.ac.uk/bitstream/1842/7221/1/375813_VOL_3_.pdf (дата обращения: 12.11.2021).

10. *McGeary T.* Early English Harpsichord Building A Reassessment [электронный ресурс] // The English Harpsichord Magazine. № I/1 (1973). P. 7–19. URL: https://www.harpsichord.org.uk/wp-content/uploads/2015/04/Early_English_Harpsichord_Building.pdf (дата обращения 12.11.2021).

11. *Thomas M.* Venetian Harpsichords [электронный ресурс] // The English Harpsichord Magazine. № I/4 (1975). P. 109–120. URL: https://www.harpsichord.org.uk/ehm-archive (дата обращения:12.11.2021).

12. *Thomas M.* Early French Harpsichords [электронный ресурс] // English Harpsichord Magazine. № I/3 (1974). P. 73–84. URL: https://www.harpsichord.org.uk/wp-content/uploads/2015/04/Early_French_Harpsichords.pdf (дата обращения: 12.11.2021).

13. *Kottick E. L.* A History of Harpsichord. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

14. *Koster J.* History and Construction of the Harpsichord // The Cambridge Companion to the Harpsichord / ed. by M. Kroll. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 2–30.

15. *Veroli Di Cl.* Taskin harpsichord scalings and stringings revisited [электронный ресурс]. 2011. URL: https://www.academia.edu/23564999/Taskin_Harpsichord_Scalings_and_Stringings_Revisited_2011 (дата обращения: 30.03.2022).

16. *Way D. J.* Plain talk about funny harpsichords (1982) // Carey Beebe Harpsichords (Sydney, Australia), 2010. URL: https://www.hpschd.nu/pdf/tech/plain-talk.pdf (дата обращения: 12.11.2021).

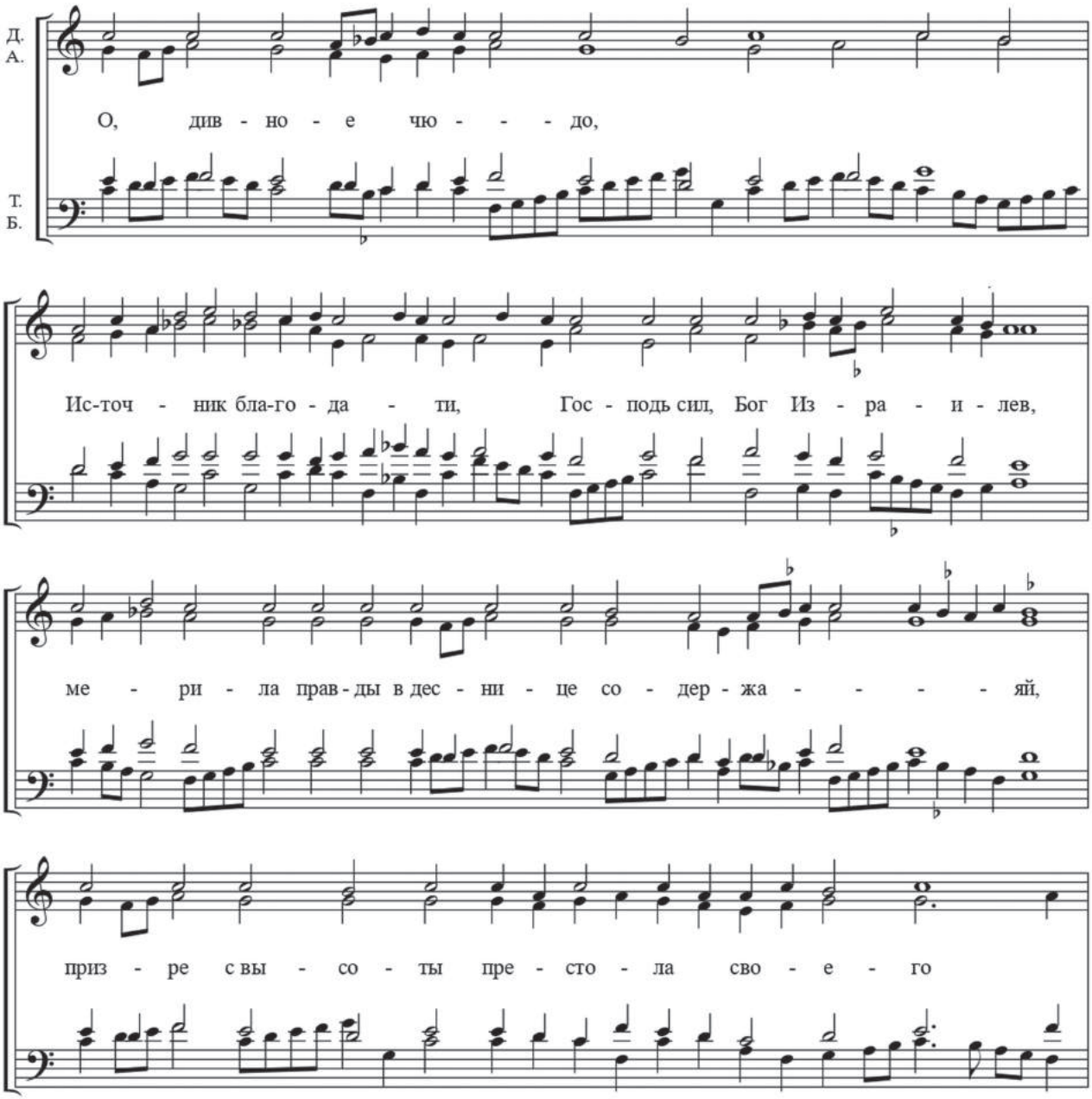
17. *Wraight D.* The stringing of Italian keyboard instruments c.1500–c.1650. Ph.D. dissertation, Queen's University of Belfast, 1997. URL: http://www.denzilwraight.com/venetian.htm (дата обращения: 12.11.2021).

[1] Эти сведения получили подтверждение и в ходе личных бесед с К. Реннольдсоном и К. Фуксом.

Песнопения в честь победы при Лесной (1708)

1. Стихира «О, дивное чудо»*

(ред. Н. Ю. Плотниковой)



* РГАДА. Ф. 396 (Архив Оружейной палаты). Оп. 2. Ч. 7. № 3745-к, *л. 48* (партия дисканта); № 3745, *л. 45*, № 3745-л, *л. 42*, № 3745-о, *л. 50* (партии альта); № 3745-а, *л. 46*, № 3745-б, *л. 49*, № 3745-в, *л. 53*, № 3745-г, *л. 50*, № 3745-д, *л. 51*, № 3745-е, *л. 51*, № 3745-ж, *л. 51*, № 3745-з, л. *54*, № 3745-м, *л. 48*, № 3745-н, *л. 48* (партии тенора); № 3745-и, *л. 56*, № 3745-п, *л. 52*, № 3745-р, *л. 54* (партии баса).

и не-пос - ти - жи - мым бла-го-ут - ро - би - ем воз-не-се сми-рен - ны - я,

вы - со - ко - ум - - - - ных же

низ - ло - жи жес-то - ко - вый - ну-ю гор - ды - ню.

Вос - про - сла - - - - - вим у - бо, вер - ни - и,

Бо - жи - их щед - рот ве - ли - чест - во

прав - ду тво - ря - - - ще по ве - ли-цей сво - ей ми - лос - ти.

2. Тропарь «Побеждаху гордаго Амалика сынове израилстии»*

(ред. Н. Ю. Плотниковой)

По-беж-да-ху гор-да-го А-ма-ли-ка сы-но-ве из-ра-ил-сти-и, рас-про-стер-ше-му от-да-ле-че
крес-то-об-раз-но ру-це Мо-и-се-ю воз-дви-же Бо-гом вру-чен-ным меч.
Не от-да-ле-че, но в ог-ни бра-ни при-сут-ству-я, свы-ше вен-чан-ный царь Рос-сий-ский Петр
о-про-вер-же лва свей-ска-го. Тем же тор-жест-вен-но с ним Бо-га вси про-сла-вим
да цар-ству-ю-ща-го вер-ным сво-им на су-пос-та-ты по-бе-ды.

3. Кондак «Загради уста львов в ров вверженный Даниил»**

(ред. Н. Ю. Плотниковой)

Заг-ра-ди ус-та львов в ров ввер-жен-ны-й Да-ни-ил, ни вост-ре-пе-та, ни-же у-жас-ся зи-я-ни-я их,
кре-сто-об-раз-но рас-прос-тер ру-це сво-я в ров преж-де без-чес-ти-я и стра-ха ввер-жен-на-я Рос-си-я
возд-виг-шу крес-том пе-ча-тан-ны-й меч Пет-ру, заг-ра-ди ус-та льва свей-ска-го,
по-ра-зи Ле-вен-га-уп-та и из-гна е-го под Лес-ным из ле-са,
да на по-ле пол-тав-ском рас-торг-нет те-ло е-го,
пред всем же ми-ром тор-жест-вен-но прос-ла-вит Бо-га,
сох-ра-ня-ю-ща-го в бе-дах воз-люб-лен-но-е сво-е жи-тель-ство.

---

* РГАДА. Ф. 396 (Архив Оружейной палаты). Оп. 2. Ч. 7. № 3750. Л. 9–9 об.

** РГАДА. Ф. 396 (Архив Оружейной палаты). Оп. 2. Ч. 7. № 3750. Л. 9 об.–10 об.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Наталья Плотникова (Москва). **Благодарственные службы в честь военных побед Петра Первого: из наследия государевых певчих дьяков. «Стихиры Торжественныя о победе над Левенгауптом»**

В статье вводятся в научный обиход «Стихиры Торжественные», посвященные победе над шведским корпусом генерала А. Левенгаупта, которая была одержана русскими войсками в ходе Северной войны 28 сентября 1708 года близ деревни Лесная (на территории нынешней Белоруссии). Это сражение, в котором участвовал сам Петр I, имело важное стратегическое значение. Оно получило отражение в русских духовных песнопениях. Автор рассматривает рукописные источники этих песнопений, хранящиеся в Российском государственном архиве древних актов, тексты и панегирический характер их музыки. В Нотном приложении впервые публикуются первая стихира, тропарь и кондак из данного цикла.

Ключевые слова: Северная война; битва при Лесной; генерал Левенгаупт; Петр I; государевы певчие дьяки; стихиры.

Владислав Девуцкий (Воронеж). **Принципы линейности и фроттольной куплетности: от XVI до XX века**

Статья посвящена линейности как одному из важнейших принципов музыкального формообразования, не получившего пока адекватного своей значимости научного освещения в отечественном музыкознании. Тем не менее пристальное внимание к линейному формообразованию помогает понять и по достоинству оценить строение многих сочинений, созданных во времена позднего Возрождения, барокко, венского классицизма, романтизма и даже в начале XX столетия. По мнению автора, линейность в сочетании с куплетным принципом формообразования еще в XVI веке способствовала становлению определенного класса фроттольно-куплетных форм. Для более четкого представления о данном типе музыкальных структур, вводится понятие о *четырех* эволюционно сложившихся видах куплетной формы, каждый из которых имеет свои ярко индивидуализированные черты.

Ключевые слова: музыкальное формообразование; линейность; куплетность; фроттола; фроттольно-куплетная форма.

Анна Недоспасова (Новосибирск), ***Александр Баюнов*** (Москва). **Клавесин XXI века: формирование новой парадигмы развития инструмента**

Статья посвящена разработкам новых моделей клавесина, удовлетворяющих современным запросам. Дан анализ недостатков копирования исторических образцов, с позиций исторической практики изготовления клавесинов обосновано применение современных материалов и технологий. Предложен новый подход: инструмент в легком компактном корпусе с ярким объемным звуком, со струнами из мельхиора, серебра, бронзы, нейзильбера, с варьированием точек защипа. Сходные тенденции в западном клавесиностроении позволяют говорить о становлении новой парадигмы развития данной отрасли.

***Ключевые слова*:** клавесин; клавесинные мастера; копирование исторических инструментов; материалы для струн; новая парадигма клавесиностроения.

ABSTRACTS

Natalia Plotnikova (Doctor habilitatus in Arts studies, Professor, Moscow Conservatory and State Institute for Art Studies, Moscow). **Blagodarstvennye sluzhby v chest' voennykh pobed Petra Pervogo: iz naslediya gosugarevykh pevchikh d'yakov. "Stikhiry torzhestvennye o pobede nad Levengauptom" / Thanksgiving Services in Honour of the Military Victories of Peter the Great: from the Heritage of the Sovereign's Singing Clerks (d'yaki). 'Solemn Sticheras in honor of the victory over Lewenhaupt'**

The article introduces into scholarly use the "Solemn Sticheras" dedicated to the victory of Russian troops over General A. Lewenhaupt's corps on September 28, 1708 near the village of Lesnaya (on the territory of present-day Belarus). This battle, in which tsar Peter the Great himself participated, was not only of great strategic importance, but was also reflected in chants of the Russian Orthodox church. The author examines manuscript sources of these chants, stored in the Russian State Archive of Ancient Acts. The Musical Appendix contains the first publications of the first Stichera, Troparion and Kontakion from this cycle.

Keywords: The Great Northern War; The Battle of Lesnaya; General A. Lewenhaupt; Peter the Great; chants of Russian Orthodox Church; Sticheras.

Vladislav Devutsky (Doctor habilitatus in Arts studies, Professor of the Voronezh State Institute of Arts). **Prinzipy linejnosti i frottol'noj kupletnosti: ot 16 do 20 veka / Linearity and frottola-couplet principle of musical form from the 16th to the 20th century**

The article is concerned with linearity as one of the most important principle of musical form, which has not yet been properly studied in Russian musicology. However, this principle helps to understand and appreciate the structure of many Late Renaissance and Baroque compositions as well as some later works up to the beginning of the 20th century. According to the author, linearity in combination with the couplet principle of musical form contributed to the formation of so-called frottola-couplet forms back in the 16th century. Moreover, the concept of four evolutionary types of couplet form is introduced in the article.

Keywords: musical form; linearity; couplet principle; frottola; *frottola-couplet* forms.

Anna Nedospasova (PhD, Associate professor of the Novosibirsk State Conservatory), ***Alexander Baiunov*** (PhD, acoustic engineer, early guitar and harpsichord builder, Moscow**). Klavesin 21 veka: formirovanie novoj paradigmy razvitiya instrumenta / The 21th-century harpsichord: new development paradigm**

The conventional approach of harpsichord building based on copying of historical instruments has many disadvantages discussed in the present study. We offer a new approach for making of harpsichords based on the use of modern technologies, new stringing and plectrum materials etc. The use of this approach helped us to build light and compact instruments with the bright and loud tone, stringed with silver, melchior, bronze and nickel brass. Some of these harpsichords have multiple plucking stops with possibility to vary the plucking points, thus producing many different tone colours. Some features of these changes are observed in European studies which makes it possible to talk about the beginning of the new era in harpsichord building.

Keywords: harpsichord; harpsichord makers; copying of historical instruments; stringing and plectrum materials; new era in harpsichord building.

Уважаемые авторы!

С правилами направления, рецензирования и опубликования научных статей вы можете ознакомиться на официальном сайте журнала «Старинная музыка» по адресу: *www.stmus.ru* (страница «Информация для авторов»)