



Фестивали

«Мы ставим планку – только высочайший исполнительский уровень»

С 20 сентября по 4 октября 2005 года в Петербурге, Москве и Нижнем Новгороде проходил VIII фестиваль EARLYMUSIC. Об этом важном событии для всех отечественных любителей старинной музыки наш корреспондент **Ольга Пантелева** беседует с художественным руководителем фестиваля **Андреем Решетиным** и директором **Марком де Мони**.

О.П.: *Нынешний фестиваль – уже восьмой по счету. Не могли бы вы сказать, чем он принципиально отличался от предыдущих? И вообще – хотелось ли вам сделать его особенным?*

А.Р.: Может, это самоуверенно, но нам кажется, что каждый наш фестиваль отличается от предыдущих. Этот фестиваль имел свою концепцию, он назывался «Крайности барокко» и от других, на мой взгляд, отличался экстравагантностью.

О.П.: *Экстравагантностью в выборе коллективов?*

А.Р.: Нет, экстравагантностью вообще. К известной музыке можно применить новый подход, новые возможности. Но этот новый подход начинает обростать огромным количеством стереотипов еще быстрее, чем академическое исполнение. У нас получился фестиваль, разрушающий эти стереотипы. Например, такие ансамбли, как «Red Priest», к нам раньше не приезжали. Безусловно, вновь акцент на ансамблях средневековой музыки. Если в прошлом году из ансамбля «Alla Francesca» выступали три человека, и в сравнительно небольшом зале, то в этом и «Mala Punica», и «Alla Francesca» большим составом вышли на сцену Малого зала Филармонии.

Фестиваль – это не только концерты. Издательский дом EARLYMUSIC выпустил в свет новую, очень важную книгу – русский перевод знаменитого

трактата Карла Филиппа Эммануэля Баха «Опыт истинного искусства игры на клавире». Мы также успели выпустить один CD и обозначили появление нового лейбла *Earlymusic Records*.

М.М.: Добавлю к этому проект, прошедший на периферии фестиваля. Это фотопроект Валерия Кацубы под названием «Метаморфозы монарха», в котором снимался Влад Мамышев-Монро. Он был представлен в Петербурге и Москве (и будет также на московском Фотобиеннале).

Барокко – это сопоставление крайностей. Одна из крайностей барокко – игра в перевоплощения. Монархи XVIII века нередко играли друг в друга.

А.Р.: И люди играли в монархов.

М.М.: Выставка – способ привлечь к фестивалю внимание новой аудитории.

В первые годы мы экспериментировали с формой фестиваля. В этом году и в Петербурге, и в Москве, и в Нижнем Новгороде, мы выбрали золотую середину: 10–12 концертов за две недели.

О.П.: *Один из приоритетов фестиваля – открытие новых исполнительских имен. Кто стал открытием этого фестиваля?*

А.Р.: Конечно, британский ансамбль «Red Priest», исполнявший музыку барокко (и прежде



Оркестр Екатерины Великой
(художественный
руководитель –
Андрей Решетин)

всего концерты Вивальди) в весьма неожиданной для российской публики манере. Мы смогли услышать и увидеть крайне важный для барокко стиль — *stilus fantasticus*. То, как это воплощено ансамблем, — безусловное открытие. Открытием стал и французский ансамбль «Alla francesca» в большом составе с программой «Istanpitta», составленной из праздничной музыки Италии XIV века. В Нижнем Новгороде на его концерте был просто какой-то неимоверный взрыв слушательского энтузиазма.

О.П.: В Нижнем Новгороде эти музыканты были в первый раз?

А.Р.: Да. В прошлом году они выступали в Петербурге.

М.М.: Кстати, на прошлом фестивале я не смог побывать на их концерте. Но на этот раз не пропустил ни одного выступления. Это было удивительное ощущение: я вошел в состояние, в котором не было времени. До сих пор не могу понять, что со мной было, где я был. Для меня это было настоящим открытием во мне самом.

А.Р.: Мы сами стали частью барочной игры, о которой говорил Марк. Для меня невероятным сюрпризом и воплощением крайностей стала программа французского ансамбля «L'Aggregiata». Там были такие номера, которые нельзя отнести ни к барокко, ни вообще к старинной музыке. Но было очень интересно смотреть, как это сочетается.

О.П.: Все ли ансамбли оправдали ваши ожидания?

А.Р.: Очень хороший вопрос. В подготовке фестиваля мы рассчитываем, что каждый ансамбль бу-



Музыканты ансамбля «Red Priest» Говард Бич, Пирс Адамс, Анджела Ист и Джулия Бишоп с огромным успехом выступили на открытии фестиваля в Петербурге с программой «Кошмар в Венеции: Барочная фантазия»

дет фантастически хорош. Но музыканты живые люди: сегодня сыграли так, завтра — эдак. Никогда нельзя быть на сто процентов уверенным. Во многом концерт зависит и от публики: сумеет ли она раскрыть музыканта. Бывают и разочарования из-за того, что далеко не каждого из приглашенных музыкантов я имею возможность предварительно послушать вживую. Это риск, но на него нужно идти. Например, «Red Priest» я никогда не слышал вживую, но это было то, что надо. А от французского ансамбля «William Byrd» хотелось большего: мы заказывали программу с более ранней музыкой, кроме того, они привезли другой состав, нежели на записи. Тем не менее в Москве они были встречены на «ура».

О.П.: Русская публика в своих пристрастиях чем-то отличается от европейской?

М.М.: Безусловно. Наша публика — одна из самых сильных составляющих фестиваля. Она менялась вместе с фестивалем, но уже 2–3 года, как у нас есть своя стабильная публика, — я говорю о Петербурге.

А.Р.: Несколько лет назад, когда Густав Леонард приехал в первый раз, был полный зал, его выступление всем очень понравилось, но я слышал, как люди говорили в фойе: «Слушай, а ведь это не рояль, это какой-то другой инструмент». Позже подобных вопросов уже не задавали.

Мы хорошо сознаем, что часть нашей публики мы теряем из-за высоких цен на билеты. С другой стороны, это вечный вопрос: что лучше — сделать подороже билеты или снять один концерт? В этом году я не увидел нескольких людей, с которыми я мало или вовсе не знаком, но знаю, что они по-настоящему любят старинную музыку. Я понимаю, что для них, вероятно, билеты были недоступны. На следующий год мы предполагаем сделать абонемент на весь фестиваль, который обойдется в 2 раза дешевле, чем сумма билетов на концерты. Но на такие вопросы нет однозначного ответа.

М.М.: Верхняя планка цен на билеты в этом году была слишком высокой, и эти билеты, в общем-то, не продавались. Но все-таки было довольно много билетов и по 200 рублей. А это сегодня совершенно доступная цена.

А.Р.: Что мы очень ценим, как большое достижение фестиваля, — это молодую, образованную, живо реагирующую публику. Это отличает наш фестиваль от западных, чья публика — это люди, ставшие фанатами старинной музыки еще в 1970-е годы. Все наши гости это отмечают.

М.М.: Мне это видится прямым результатом нашего позиционирования *EARLYMUSIC* как динамичной, живой альтернативы скучной академической музыке. Столь же живой, как джаз и рок-музыка. Мы специально перешли от слов «старинная музыка» к *EARLYMUSIC*, создавая наш брэнд. Те, кто ходит на фестиваль *EARLYMUSIC* (в том числе люди из моего личного круга общения), скорее сходят на джаз- или рок-концерт, чем пойдут на исполнение какой-нибудь симфонии Чайковского в Большом зале филармонии. Они вообще туда не ходят.

О.П.: Фестиваль был создан, собственно, для того, чтобы изменить ситуацию со старинной музыкой в России. Большая часть работы уже проделана или многое еще впереди? Что конкретно вы намерены делать в этом направлении дальше?

А.Р.: Мы меняем ситуацию не со старинной музыкой, а вообще с музыкой. Мы с Марком, наверное, невероятно амбициозные люди. Мы всегда говорили, что делаем фестиваль для того, чтобы изменить вкус публики. И фестиваль мыслился как петербургский именно для того, чтобы вкусы аудитории соответствовали этому городу, той планке, которую он ставит. Потом мы перенесли этот эталон на другие города.

В Петербурге были идеальные предпосылки для того, чтобы создать фестиваль. Его просто нельзя было не создать, это висело в воздухе. Да, были три фестиваля Ивана Монигетти в Москве. Были русские ансамбли, которые играли старинную музыку или играли «в старинную музыку». Но при этом такой области искусства здесь просто не существовало.

Когда мы начинали позиционировать *EARLYMUSIC*, мы говорили, что это новое слово в русской культуре. Теперь есть аудитория, которая слушает эту музыку, и самые великие исполнители приезжают сюда, их можно услышать в Петербурге, в России. Значит, теперь *EARLYMUSIC* существует.

С другой стороны, мы осознали: для того, чтобы здесь по-настоящему укорениться, надо растить новое поколение музыкантов. Поэтому мы стали вкладывать средства в образование. Оркестр Екатерины Великой задумывался именно как образовательный проект, и во многом таковым является до сих пор.

С первого фестиваля у нас были мастер-классы, но в какой-то момент мы осознали, что этого недостаточно. Чтобы образование было серьезным, нужно издавать книги, первоисточники. Мы издали Вирдунга, К.Ф.Э. Баха, на очереди Кванц. У нас уже есть планы на следующие годы. Без этого ничего не выйдет. Изменения должны коснуться не только манеры игры музыкантов, но и подхода. Му-



Ансамбль «Alla Francesca» (Франция)

зыкант будущего, как мы его видим и каким мы хотим формировать его в этих условиях, — это музыкант-исследователь, способный погружаться в разные стили, в разные эстетики и понимать их адекватно. Для того чтобы сформировался такой класс музыкантов-исполнителей, крайне важно сотрудничество между исполнителями и музыковедами.

Уже готовы к изданию ноты: музыка русского XVIII-го века, который мы почти не знаем, сочинения Хандошкина и Фейера (музыканта Шереметева). Нужно найти немного денег, и они выйдут в свет. Мы пытаемся выстраивать контекст — тот мир, частью которого была старинная музыка. Это сейчас наша главная задача.

М.М.: Появляется все больше инициатив в разных городах — это не только Петербург, Москва и Нижний. Так, например, в Новосибирске работает замечательный музыкант Теодор Курентзис. Он создал барочный оркестр «Musica aeterna», добившись удивительно хороших результатов. В Москве формируется фестиваль-марафон старинной музыки. Он пройдет в конце апреля — начале мая 2006 года на базе Московского Дома Музыки. В этой обстановке все более важно, чтобы мы придерживались той политики, которая является залогом успеха нашего фестиваля. Мы создаем планку — только высочайший исполнительский уровень.

Нам периодически высказывают претензии: почему Вы не даете больше места на фестивале российским исполнителям? Московский фестиваль именно это и будет делать. Он представит всех тех, кто играет старинную музыку в нынешней России.

О.П.: Есть ли планы сделать российских исполнителей одной из тем вашего фестиваля?

М.М.: Коротко отвечу — во-первых, российские исполнители всегда были представлены на наших

фестивалях. И Алексей Любимов, и Назар Кожухарь, и «Musica Petropolitana».

А.Р.: Были и многие другие российские исполнители. Но мы не считаем необходимым их всех каждый год включать в фестивальную программу.

М.М.: Нам кажется гораздо более целесообразным и дальновидным вкладывать силы и средства в собственные образовательные программы, которые позволят молодым музыкантам достичь высокого уровня, который мы задаем на фестивале.

Я на эту тему разговаривал в июне с директором Фестиваля старинной музыки в Бостоне, тоже постоянно подвергающегося критике за то, что на нем выступает мало местных музыкантов. Наша бостонская коллега говорит: считать, что географическое положение дает какую-либо прерогативу, — это смерть для любого фестиваля, он становится местечковым явлением.

Вариант, который мы сейчас рассматриваем, и, возможно, осуществим в следующем году — это fringe-фестиваль, как на многих западных фестивалях. Это дневные часовые концерты (в отличие от вечерних, на которых выступают звезды) для студенческих, любительских, начинающих ансамблей, а также тех, кто не попал в основную программу.

О.П.: Вы собираетесь расширять ваши образовательные программы?

А.Р.: Сейчас мы подходим к ним более методично, комплексно. Важное событие произошло уже после завершения нынешнего фестиваля: неделю давал мастер-классы Брюно Коксе — на сегодня лучший в мире барочный виолончелист. Он будет

приезжать два раза в году, на протяжении двух — трех лет, работать с одной и той же группой, вести класс. Можно было бы то же самое сделать и с гобоистами, флейтистами, певцами и так далее. К этому мы и стремимся, но на это нужны большие средства.

М.М.: Огромные средства. Я недавно давал интервью журналу «International Arts Manager» и раскрыл все наши финансовые карты. Интервьюер не мог поверить, что на такие небольшие деньги мы проводим и фестиваль, и образовательные программы, и еще запустили издательскую деятельность.

А.Р.: Все время думаем о том, чтобы посылать музыкантов на стажировки.

О.П.: А какова ситуация со старинным исполнительством в России?

А.Р.: У нас нет никого, кто играл бы на цинке (корнете), на барочном тромбоне. Не играют на должном уровне на лютнях и теорбах. В Оркестре Екатерины Великой нет гобоистов, потому что нет в Петербурге исполнителей на барочном гобое. Да и гамбистов хороших, тоже в общем-то нет.

О.П.: Как менять ситуацию?

А.Р.: Потихонечку. И мы ее меняем. Терпение, просто терпение. Лучше, чтобы появилось несколько хороших скрипачей, чем несколько плохих тромбонистов. Во что есть возможность вкладывать, в то и нужно вкладывать. Все требует времени.

Потому что культура — это то, что образуется годами вложений. Это как сад хороший растить, только дольше.



Энтузиасты старинной музыки

Открывая «музыкальные секреты»

Мы как-то привыкли к тому, что все передовое, связанное с исполнением, изучением и пропагандой старинной музыки, приходит в Россию с Запада. А нам в лучшем случае уготована роль прилежных учеников английских, французских, голландских, американских и прочих заморских специалистов. Между тем принципиально неверно недооценивать вклад русских музыкантов в процесс интеграции музыкальной культуры прошлых веков в музыкальную культуру современного мира. Ярким примером такого музыканта-подвижника является

Иван Шумилов. До конца 1980-х годов этот замечательный музыкант жил в Петербурге, регулярно устраивал концерты старинной музыки, был создателем и руководителем нескольких ансамблей, наиболее известным из которых был университетский ансамбль «Musica practica». Последние полтора десятилетия он работает в Швеции, поражая коллег музыкантов разносторонностью своей творческой натуры. Он участвует в музыкальных фестивалях, дает сольные концерты, организует ансамблевые выступления. В Стокгольмском Музее Средневеко-

вья им создана музыкальная группа, которая ставит различные театрализованные действия той эпохи. Но Шумилов прекрасно себя чувствует и в искусстве последующих эпох — вплоть до европейского классицизма. Им усвоено и переработано множество стилей, манер, школ. Он пишет и собственную музыку, но в большинстве случаев предпочитает оставаться анонимным автором. С его точки зрения, гораздо важнее вызвать из забвения музыку старинных композиторов, которая, по тем или иным причинам, не звучала многие десятки, а то и сотни лет. Огромной заслугой Шумилова является то, что он — русский музыкант — открыл всему миру и воскресил для самих шведов имя их некогда прославленного соотечественника Йохана Хельмика Романа, которого современники называли «шведским Генделем». Именно Шумилов на основе тщательного изучения рукописных материалов и старинных изданий подготовил к печати наиболее полное на сегодня собрание сочинений этого композитора. Он же создал «Международное музыкальное общество друзей Романа», в рамках которого совместно со своими коллегами ведет активную культурную работу, одним из результатов которой стало успешное проведение в 2003 году в Петербурге музыкального фестиваля «И. Роман и шведская музыка XVIII века». Другим важнейшим достижением Ивана Шумилова в деле изучения и воскрешения старинной музыки стала его колоссальная коллекция сочинений композиторов XVII—XVIII веков, представленная преимущественно инструментальными произведениями — сольными и трио-сонатами, а также концертами, оркестровыми сюитами, симфониями (как в оригинальном варианте, так и в виде переложений для камерных составов). Большая часть этой коллекции реализована в публикациях организованного самим Шумиловым специализированного издательства «Musici Segreti» («Музыкальные секреты»), основная цель которого — сделать доступными многие несправедливо забытые образцы музыкальной культуры прошлого. Специфическая особенность изданий «Musici Segreti» — факсимильное воспроизведение со старинных изданий партий в ансамблевых (концертных) сочинениях при стилизо-



Иван Шумилов (на фото — слева) постоянно живет в атмосфере старинной музыки

ванных под старину партитурах, сведенных и каллиграфически выписанных рукой самого Шумилова. Каталог сочинений, предлагаемых издательством, весьма велик, насчитывая более тысячи наименований. Особо хотелось бы отметить, что наряду с произведениями признанных классиков, а также Й.Х. Романа, широко представлены и образцы творчества сравнительно малоизвестных ныне европейских композиторов (таких как Агрелл, Блаве, Дорнель, Коррет, Хонауэр, Шоберт и др.), что заметно обогащает наше представление о музыке той эпохи. Немаловажное место в каталоге занимает особая серия под названием «Камерная музыка Петербурга в XVIII веке» — 100 небольших изданий, в которые вошли звучавшие в то время в российской столице оригинальные клавишные и ансамблевые сочинения русских и зарубежных композиторов, а также необычайно популярные в то время многочисленные переложения для камерных составов симфоний, увертюр и другой оперной музыки.

Музыка, фактически заново открытая Шумиловым, вполне достойна того, чтобы украсить репертуар лучших ансамблей старинной музыки. Думается, она заинтересует и отечественных исполнителей, которые могут напрямую связаться с Иваном Шумиловым и заказать необходимые ноты (e-mail: ivanshumilov@hotmail.com). С полной версией каталога можно ознакомиться в Интернете (Homepage: go.to/shumilov)

Б. Юрьев



Актуальны ли мадригалы?

Обращение к старинной музыке сегодня неразрывно связано с понятием «аутентизм», которое подразумевает исполнение сочинений прошлых веков на подлинных либо реконструированных инструментах того времени, на основе точных музыкально-исторических данных о характере и способах вокальной и инструментальной артикуляции, о расшифровке мелизмов и basso continuo, о системе темпа и эталоне высоты, о принципе реализации динамических и агогических оттенков и т. п. В Западной Европе аутентизм уже давно стал значительной областью исполнительского творчества. Наша же страна в этом отношении пока значительно отстает. И перед музыкантами, стремящимися к исторически аргументированному исполнению сочинений, к примеру, эпохи Возрождения, обычно возникает немало проблем. Об этих проблемах и некоторых важных аспектах аутентичного исполнительства нашему корреспонденту А. Антипину рассказал художественный руководитель Коллегии старинной музыки при Московской консерватории О.К. Чернышев.

– Олег Константинович, не могли бы вы рассказать о своих первых исполнительских опытах в области старинной музыки.

Старинная музыка заинтересовала меня всегда и попытки ее исполнения я предпринимал еще со времени обучения в музыкальной школе. Но вплоть до Московской консерватории я ощущал негласное отношение к ней окружающих как к некоему легкому довеску к основному «корпусу образования», как к сладкому десерту после «плотного обеда» романтической музыки. Однако когда в своей дипломной программе с хором студентов консерватории я исполнял мадригал Джезуальдо, выяснилось, что коллектив слушателей и виртуозов (каким, безусловно, является хор студентов) легко может держать в памяти и петь наизусть все а сарпелл'ные произведения дипломников, кроме... «злополучного» мадригала.

Еще в консерватории я задавал многим профессорам провокационный вопрос: а как научиться петь в чистом строе? Большинство, немного подумав, обычно говорило: ну.. надо... поострее интонировать... Я не унимался: это как? Ну, поострее и все. И только профессор М.А. Сапонов честно ответил: трудно сказать.

А затем удалось пригласить Егора Резникова из Парижа. И уважаемые профессора вдруг за 45 минут научились петь в чистом строе. А среди этих профессоров были и А.С. Соколов, и И.А. Барсова, и В.В. Медушевский, и тот же М. Сапонов. И долго еще «певцы чистым строем» вытесняли с консерваторских лестниц бывалых духовиков.

Потом была работа над постановкой «Коронации Поппеи», других барочных опер, многолетние попытки создать аутентичную школу пения...

– Существуют ли, по Вашему мнению, в настоящее время в России какие-либо традиции в интерпретации вокальной музыки эпохи Возрождения?

Какие могут быть традиции, если эта музыка никогда не рассматривалась как стилообразующая? Конечно, ее исполняли, исполняют, и будут исполнять. Весь вопрос: как исполнять? Хором? Но квартеты ведь оркестром не исполняют. Понятно, что в познавательных или учебных целях можно допускать «переложение» на сходный состав, но о профессиональном подходе здесь речи нет. Я уж не говорю

о вокальных традициях. Откуда же им взяться, если сегодняшние вокальные методики исходят из «допотопного» императива: одна идеология – наша, один театр – Большой, одна вокальная метода – громкая.

– Что есть вокальная методика?

Методика – это наука (или вернее, ремесло – *techne, art*) обучения. Как у Суворова в военном деле: наука побеждать. Так и в вокальном плане: наука (или искусство) обучать. Но любая методика исходит из определенной цели, эстетики – чему обучать? к чему стремиться? И здесь все решает своеобразная музыкальная аксеология (наука о ценности): наука слышать (т.е. *оценивать*). Если не считать, что музыка это «когда громко и долго», то надо признать, вокальных методик у нас очень мало. Вернее, их осталось мало. А раньше было много. И какие! Мой педагог в Московской консерватории К.М. Лебедев (любимый ученик легендарного Н.М. Данилина) рассказывал, как хормейстер (в тот период – Большого театра) У.И. Авранек выстраивал интонацию со скрипкой в руках. Индивидуально, по группам, по партиям. Вот здесь большой полутон, а здесь – малый!!! Где сегодня эта традиция?!

– А как можно охарактеризовать манеру пения в эпоху Ренессанса?

Всю музыку той эпохи нельзя подогнать под один принцип. В любом случае эта музыка ансамблевая, а не хоровая. Пели всегда по нотам, вернее даже, по партиям (*capitulum supra librum*). Первые партитуры появились только со времени хроматических мадригалов Роре. Первое партитурное собрание сочинений мог себе позволить только П ринципе (государь или, по-русски, – удельный князь) Джезуальдо. И это было очень дорогое и непрактичное новшество. Партии покупали для того, чтобы петь, а партитуры делались для того, чтобы ими ... любоваться. Чуть позже известные феррарские дамы запели вдруг без нот (на память), с диминуциями, написанными персонально для них великими композиторами Лудзаски, Джезуальдо, Монтеверди. Откройте мадригалы Лудзаски и попробуйте их спеть... Тогда и партия Царицы ночи (или Вителлии) покажется вам легкой распевкой.

Совсем иная ситуация была в XV столетии. Все европейские капеллы состояли тогда из выпускников нидер-

ландских (точнее, бельгийских) метризов (церковных школ пения). Все они пели естественным ангельским звуком. И будто бы никто кроме этих нидерландцев так петь не мог, даже итальянцы. Ибо в Италии все поют иначе — *al liuto* (т.е. «с лютней»), по музыкально-стихотворным формулам, как эпические (или, как мы называем их сегодня, бардовские) певцы. Так пели в начале XVI века и Леонардо, и Рафаэль, и Микеланджело, и Джорджоне, и Ариосто....

А через сто лет в Италии уже разворачивается индустрия виртуозов. Италия «заболела» кастратами. В этот же период получает широкое распространение «испанская» манера фальцетированного пения. Это то, что потом назовут английским словом *countertenor*. У итальянцев не существует такого термина, потому что было престижно иметь кастратов. Поэтому в Италии часто контратенора выдавали себя за кастратов. А в Англии кастратов любили как все заморское, но сами англичане до такого варварства не опускались, и пели только *as countertenor*, как, например, Пёрселл, когда публично исполнял в своей «Оде Св. Цецилии» сольные партии баритона и ... альты! Здесь, кажется, мы вышли за пределы Ренессанса, но в Англии традиции мадригального пения сохранялись еще очень долго.

В целом, можно сказать, что многие проблемы вокального исполнительства эпохи Возрождения еще не учитываются при подготовке исполнения: *хортон* и *камертон*, практика транспонировок и диминуций, традиции *crescendo/diminuendo*, *accelerando/allargando*, *rithmo poetico*, *stile passionato*, *concitato ed altri...*

— *В своей методике и практике вы использовали эффект импровизации?*

Практика импровизации совершенно естественна, если обращаться к различным вокальным манерам. Например, баллады и каччи Ландино исполняла у меня в концерте певица «народным» звуком. Петь в такой манере без своеобразных «въездов» в звук, без глиссандирующих окончаний получается неестественно. Непредвзятым слушателям эти произведения вместе с такими приемами сразу очень понравились. Они подходили, спрашивали: что за чудесная музыка Ландино — такой фамилии они никогда не слышали. А когда я спросил у известного вокалиста, присутствовавшего на концерте, об этой музыке, он многозначительно ответил: «Что я могу тебе сказать?.. Прямо скажу, — не Шопен!».

— *Насколько актуальна музыка эпохи Ренессанса сейчас?*

Она не просто актуальна, а чрезвычайно актуальна. После Второй мировой войны американцы купили в Италии авторские права на публикацию итальянских мадригалов. Всем это казалось тогда глупостью. А они создали институт в Риме и стали посылать туда своих специалистов (свыше трехсот) на 3—4 года, выплачивая им стипендии. После чего стали издавать замечательную серию «*Corpus mensuralis musicae*» (собрания сочинений итальянских композиторов-мадригалистов эпохи Возрождения). К настоящему времени вышло столько, что и сосчитать трудно. Не то пятьсот томов, не то тысяча. С точки зрения большинства «ученых» людей, это пустая трата денег: у нас мадригалы поют только в самодеятельности. А с точки зрения «глупых» американских банкиров — это крайне выгодно. Я пытался выпытать у некоторых сведущих людей, сколько они



О.К. Чернышев

вложили и сколько получили, но те с ухмылкой улыбались и разводили руками: коммерческая тайна.

Для России трагизм близорукости усугубляется проблемой потери великого музыкального приоритета русской школы. Откуда музыкант? Из России? Давайте его скорее к нам! Хотим русского музыканта! И вдруг: «ревуший» бас под громышающее фортепиано с жестами тамбовских трагиков на русско-жаргонном немецком выплясывает «оперного» Баха! С ним пытаются объясниться на французском, итальянском, английском. Он показывает, что понимает, отвечая: *bon jour, si, si, no problem*. Наконец, переходя на русский, ему пытаются намекнуть, что, может быть, это *не совсем его* репертуар? На что дипломированный специалист отвечает: нет, почему же, ему вполне удобна эта тесситура!

Нет слов, русская музыкальная школа пока еще сильнейшая в мире по своим ремесленным качествам умения работать над каждым звуком и вздохом. Все знают, что русский педагог даже дышит в такт со своим учеником. Но время безжалостно движется вперед. И сегодня от музыканта все требуют не только индивидуального звука, но и звука различных исторических стилей, эпох, культур. Музыкант — «это звучит гордо». Он общается на европейских языках, он умеет исполнять музыку по *Urtext*'у, он осведомлен об историческом *Kontext*'е, он интеллигент и интеллигентуал. Он не только *певец*, но и *музыкант*.

Нужно нам это в России? Если да, то мадригалы актуальны, если нет — то нет.

— *А где исполнять эту музыку?*

Вы знаете, сколько в России исторических мест с неповторимой акустической «аурой»? С.Т. Рихтер в свое время во Франции в бараке сделал концертный зал. Неужели у нас барак мало? А музей? Что это за музей, если он «не звучит»? А церкви??? Я верю, что настанет время, и русские люди начнут удивляться: как, неужели Палестрина не православный? (Ведь пел же хор синодального училища мотель Палестрины!)

— *Как же надо изменить эту ситуацию?*

Надо взвалить. А посему — тропарь на день сий:

Из глубины возвал к Тебе, Господи,

За что лишил даров нас сих сладостных,

За что обделил нас счастьем петь и молиться на всех языках.



Рождение пастурели трубадуров из духа средневековой куртуазии (опыт жанрового анализа)

Поэзия трубадуров явилась важным компонентом «Возрождения XII века». Тех, кто к ней обращается, поражает прежде всего сам факт ее возникновения: как будто сразу в полном расцвете сил появилась поэзия на новоевропейском (не латинском) языке, не имевшем еще литературной традиции. Причем поэзия внецерковная по своему содержанию и функционированию, обозначившая пласт светской культуры, который только начал формироваться в средневековой христианской Европе. Поэзия со своим комплексом ценностей и представлений, управляемых центральной этико-эстетической концепцией. Поэзия, за короткий исторический срок развернувшаяся в поразительном структурном разнообразии и совершенстве.

В целом ряде книг и статей предпринимались попытки вскрыть объективные причины появления данного феномена именно в это время и на этой территории. То и другое имеет четкие границы: от «первого трубадура» (устойчивый эпитет в средневековых жизнеописаниях) Гильома VII графа Пуатье и IX герцога Аквитанского (1071–1126) до «последнего трубадура» Гираута Рикьера из Нарбонна (ок. 1230 — ок. 1295). Географически это Прованс — вернее, то, что сами трубадуры называли Провансом: весь юг Франции, который после распада империи Карла Великого стал политически независимым от северной Франции (не было еще забыто и латинское обозначение *Provincia*, к которому восходит слово *Provance*, часто распространявшееся в римскую эпоху на всю Южную Галлию). По уровню своего развития Прованс в то время во многом опережал другие территории Европы, и Р.И. Грубер выражает общую оценку, когда характеризует его как «цветущий экономический и культурный оазис»¹.

Объем дошедшего до нас наследия трубадуров весьма значителен (учитывая, что речь идет не об эпических сказаниях, а о лирике, а также об особом историческом периоде ее развития в Европе, когда она переходила от преимущественно устной формы существования к письменной). В книге М.Б. Мейлаха «Язык трубадуров» приведены следующие данные: сохранилось около 2540 поэтических произведений, из которых 251 анонимно, а остальные принадлежат 460 авторам, около половины из которых известны лишь по одной песне² (в целом же исследователи выделяют примерно 40 крупных имен)³.



Напевами сопровождаются в записях меньшая часть песен: в фундаментальном труде Ж.-Б. Бека сводная таблица свидетельствует о том, что до нас в различных рукописях дошло 259 мелодий 41 трубадура (не считая анонимов)⁴. Подобная пропорция словесных и музыкальных текстов объяснима: все это, как правило, позднейшие записи, составленные переписчиками по более ранним источникам. И дело не в том, что конкретные напевы могли быть забыты, — речь идет о другом типе культуры, в котором письменность была только вспомогательным элементом, не определявшим структуру функционирования искусства. Это — «устная» музыка, существенно отличающаяся от «письменной» (если воспользоваться терминологией, уже утвердившейся в филологии: «устная литература» и «письменная»). В этой «устного» типа культуре напев, являясь одной из сторон художественного синкретиза песни, осуществляет функции *формы* прежде всего, сливается в этой функции с параметрами стиховой структуры (строфика, метрика, рифмовка, строчная организация), образуя музыкально-стиховое единство, отличающее «искусную/искусственную» речь от «безыскусной»⁵.

Песни (окситанское слово *canso* = «песнь» или более старинное *vers* [от лат. *versus*] = «стихи») в рукописных сборниках сопровождаются *razó* (пров. *razo* [от лат. *ratio*] = «объяснение, обоснование, повод», — своеобразный комментарий) и включены в жизнеописание (пров. *vida* [от лат. *vita*] = «жизнь, житие»)⁶. Все эти тексты и служат основой современных представлений о творчестве трубадуров.

Поражает разнообразие форм этой поэзии. Так, исследователи насчитывают у трубадуров 1422 метрические формулы⁷ и до 900 различных вариантов строфы⁸, три четверти из которых встречаются только один раз. Степень новизны и отточенности формы служила важным критерием творческой одаренности поэта, поэтому трубадурам свойственно непрерывное стремление к совершенствованию и высокое эстетическое самосознание. Э.Р. Курциус и другие исследователи высказывают обоснованное мнение, что здесь «впервые в истории средневековой литературы форма обретает значение самостоятельной эстетической категории»⁹.

Не менее удивительно и разнообразие жанров, которые у трубадуров различаются не столько по формальным признакам, сколько по тематике и характеру выска-

звания. Одним из таких жанров является пастурель. На ее примере можно убедиться, что у трубадуров были весьма четкие *представления* о различных жанрах, независимо от степени сформулированности и систематизации этих представлений. Существовали реальные механизмы жанротворчества, являющиеся неотъемлемым компонентом формирования художественной традиции, в которой вырабатывались некие тематические и структурные модели – в условиях достаточно устойчивой жанрово-коммуникативной ситуации, в атмосфере тесных творческих контактов и конкуренции (стихотворные диспуты-тенсоны, состязания поэтов, постоянное выяснение первенства, пародирования и заимствования, оценка творчества коллег). В непрерывном стремлении к совершенству формировались критерии оценок, причем достоинства и недостатки стиля (напр., *trobar clus* и *trobar leu*) обсуждались с не меньшим пылом, чем тонкости куртуазии.

Что же касается «имени», то это, конечно, важный показатель самоидентификации жанра, но все же между явлением и его наименованием существует определенный зазор. Кроме того, «самоидентификация» в истории жанра может иметь более или менее продолжительную развертку. Это видно в случае с пастурелью. Если в самих стихотворных текстах она не фокусируется в конкретном «имени», то в более поздний период пастурель терминологически прочерчена со всей определенностью: в *gazos* и *vidas* в подписях Гираута Рикьера, в провансальских и французских трактатах и поэтиках¹⁰.

Название жанра связано с устойчивым элементом словесного текста: уменьшительное существительное «пастушка» – один из центральных персонажей – превратилась из нарицательного в имя собственное всего жанра¹¹.

Тематику (сюжетную сторону) жанрового содержания пастурели впервые обобщенно описал А. Жанруа¹², его примеру последовали В.Ф. Шишмарёв¹³ и практически все, пишущие о пастурели, в том числе и П. Зюмтор¹⁴. Воспользуемся описанием последнего, как более лаконичным. Зюмтор в целом определяет пастурель как «повествовательную песню о Встрече» и дает ее содержанию следующую сводную характеристику: «тип Встречи вводит любовную просьбу; та, в свою очередь – ответ или новый элемент, задающий действию новое направление; иногда они сочетаются. Бывает, что между начальной формулой и просьбой вставляется восхваление пастушки либо своего рода досрочный ответ, означающий “Что вы здесь делаете?”. Ответом служит согласие, либо, чаще, отказ, никоим образом не исключаящий “любовной игры”, довольно частой в финале. Новый элемент – это агрессивное вмешательство друга пастушки, реже возникает волк, за которым гонятся местные пастухи, в том числе друг. За постыдным бегством рыцаря (если оно специально упоминается) могут следовать игры и танцы, либо же трапеза или бурлескная ссора. Несколько пастурелей сводятся только к последним мотивам, при наличии или

отсутствии формулы Встречи» (С. 312). В результате пастурель, как замечает Зюмтор, – это «более четко обозначенная и когерентная форма, чем не-пастурель», поскольку в ней «более строгий набор и последовательность мотивов» (С. 311)¹⁵.

Характеристики Жанруа, Шишмарёва и Зюмтора охватывают почти двухвековую традицию пастурели: от первого образца, относящегося к первой половине XII века (Маркабрю) до многочисленных пастурелей французского поэта второй половины XIV века Фруассара. Вместе с тем, и это подчеркивается практически всеми исследователями (включая названных), пастурели трубадуров и труверов существенно различаются. В пастурелях труверов усиливаются бытовые мотивы и «центр тяжести переносится с ухаживания рыцаря за пастушкой на изображение простой и радостной жизни пастухов на лоне природы»¹⁶. Шишмарёв эти пастурели, рисующие праздничные гуляния и игры пастухов, сравнивает с «жанровыми картинами старых фламандцев» (С. 74) и подчеркивает, что они являются, главным образом, «созданием северо-французских певцов» – «на юге у провансальцев мы их не встречаем: они были слишком мало салонны, слишком некуртуазны» (С. 72–73). «Промежуточной ступенью» между этими различными типами пастурели Шишмарёв называет «*débats* рыцаря с пастухом», которые иногда встречаются и на юге¹⁷. Таким образом, жанровое содержание типичной модели интересующей нас пастурели трубадуров оказывается прочерченным еще более определенно, опираясь прежде всего на мотив Встречи и развертывание последующего диалога.

Однако обозначенный «сюжет» – лишь внешняя канва жанрового содержания, к которой смысл пастурели не сводим. Этот смысл останется не раскрытым, если забыть, что пастурель – лишь один из жанров поэзии трубадуров, которая представляет собой весьма «замкнутую систему, изнутри скрепленную многосторонними связями, только подтверждающими ее всесторонне регламентированный характер, без которых <...> было бы невозможным существование такой “формальной” поэзии, как поэзия трубадуров»¹⁸. «Формальный» характер поэзии определяется не только лексической и структурной изобретательностью, стремлением к совершенству формы, но и «формульностью» ее языка. Художественная система куртуазной лирики строится на том, что, с одной стороны, есть ограниченный, достаточно рано сформировавшийся и неустанно разрабатываемый набор «формул» или «клише» (сюжетные и тематические мотивы, типы персонажей, ключевые понятия, «слова-темы» и т. д.), а с другой стороны, – разнообразие комбинаций «готового материала», что обуславливает значительную свободу формы и особую роль «общих мест».

Само появление провансальской поэзии, по общей оценке, знаменовало некий важный сдвиг в социокультурном развитии средневековой цивилизации, «один из





важнейших поворотов средневекового духа», по выражению Й. Хёйзинги¹⁹. Оно явилось, как пишет М.Б. Мейлах, «ответом на моральные и эстетические запросы наиболее развитой в Европе феодальной аристократии, выражением ее нового куртуазного идеала, противостоящего тем элементам наследия раннего средневековья, которые были связаны с нравственной примитивностью социума, основанного на войне и насилии» (С. 3). Куртуазия к героическому идеалу эпоса присоединяет идеал эстетический, впервые раскрываемый со всей полнотой провансальской лирикой, а затем и жанром романа. Центральным регулятивным принципом, определяющим и связывающим всю систему понятий, становится *Amor*. Главной чертой и добродетелью рыцаря-поэта мыслится любовь к Даме, поскольку является источником всех прочих добродетелей, ибо любовь побуждает его к бесконечному внутреннему совершенствованию — и как рыцаря, и как поэта. По словам Хёйзинги, любовь «стала полем, на котором можно было возвращать всевозможные эстетические и нравственные совершенства» (С. 117), и далее он сопоставляет систему куртуазных понятий с современной ей схоластикой: «и то и другое выражало величайшую попытку средневекового духа все в жизни охватить под одним общим углом зрения» (С. 118). Выдающийся американский поэт XX века У.Х. Оден с «возникновением в XII веке у трубадуров понятия *amor*» связывает «одно из наиболее революционных изменений во вкусах и стиле», «к которому восходит в конечном счете современный поэтический стиль»²⁰.

Подчеркнем, что становление куртуазного идеала происходило в поэзии трубадуров и *вместе* с ней. *Amor*, с одной стороны, обретает свое место в иерархической и централизованной системе куртуазии, а с другой, — сам способствует формированию этой системы. Подобно тому, как *Amor* в поэзии получает выражение через понятия феодально-военные, феодально-юридические и т. д., — они, в свою очередь, через *Amor* входят в средневековую поэтику. Таким образом, можно говорить об организующей функции *Amor*, структурирующей как систему поэтических представлений о мире, так и язык ее выражения в поэзии.

Ключевые понятия группируются вокруг Любви, распадающейся в условиях характерного «двоемирия» средневекового мировоззрения, на *Fin'Amor* (любовь тонкая, истинная, чистая, изысканная) и *Fals'Amor* (ложная, фальшивая) или *Fol'Amor* (глупая, безумная, дурная, шальная). Возникающие оппозиции структурируют весь куртуазный универсум. Его системный характер вполне осознавался, о чем можно судить не только по поэтическим текстам трубадуров, но и по примерам аллегорических изображений. Так в «Жизнеописаниях» в качестве иллюстрации приводится страница из богатейшего по материалу энциклопедического трактата «Любовный ча-

сослов» («*Breviari d'Amor*», 1288–1292 гг., 34597 стихов) францисканского монаха Манфре Эрменгау. На ней изображено «Древо Любви», аллегорически представляющее любовь в ее «относительном» аспекте (т.е. любовь мужчины и женщины — «дерево» слева) и «абсолютном» (божественная любовь — «дерево» справа)²¹.

Мейлах в своей книге «Язык трубадуров» сводит «ключевые характеристики куртуазного универсума» в общей схеме, отталкиваясь от схемы, предложенной Р. Роором, который в свою очередь опирался в качестве образца на средневековый *arbre d'Amor*. Как видно из этой схемы, наиболее емкое противопоставление сосредотачивает в себе оппозиция *Cortezia* — *Vilania*, которая имеет непосредственным источником дихотомию *Fin'Amor* — *Fals'Amor*, и в то же время сливается с ней как определение. Это регулирующие категории в комплексе характеристик, объединяемых понятиями куртуазной либо некуртуазной любви. С этими ключевыми словами, являющимися «наиболее употребительными формулами поэтического языка трубадуров», связаны проблемы, относящиеся к числу «наиболее сложных в провансалистике» (С. 91). В книге Мейлаха, одной из задач которого было создание возможно более полной библиографии, касающейся творчества трубадуров, содержатся отсылки к соответствующим публикациям буквально по каждой из основных категорий и их группам.

Оппозиция «куртуазный — некуртуазный» (*cortes* — *vilans*) в поэтическом языке трубадуров превращается, как пишет там же Мейлах, ссылаясь на ряд исследований, в универсальную: «входящие в нее понятия теряют свое этимологическое значение, связанное с указанием на принадлежность к феодальным дворам либо крестьянству (*cortensis*, *villanus*), и становятся знаковыми характеристиками, определяющими отношение к куртуазному миру в плане этическом» (куртуазное «вежество» — невежество, неотесанность). Надо отметить, что вторые, производные значения в этой паре обретают самостоятельность и даже могут вступать в противоречие, а точнее — в смысловую игру с основными значениями. Так, на этой игре строится вся тенсона Дальфина и Пердигона, посвященная обсуждению одного из важных куртуазных вопросов: кто больше достоин любви — человек низкого происхождения, но благородный по духу, либо тот, кто благороден по рождению (соответственно, главный вопрос — какое из этих благородств ценнее). Пикантность дебату придает то, что вторую позицию отстаивает безродный жонглер Пердигон (сын рыбака), а первую — знатный вельможа Дальфин Альвернский. Таким образом, в поэзии трубадуров, где можно встретить «куртуазных вилланов» и «некуртуазных баронов», первоначальное базовое значение, отражающее жесткую социальную иерархию и сословную дифференциацию, нейтрализуется, из аксиомы превращаясь в тему для обсуждения.

Вокруг *Fin'Amor* и *Cortezia*, как видно из схемы Мейлаха, группируется комплекс слов-терминов (чрезвычайно сложных, как уже было сказано, с точки зрения смыс-

ловой идентификации), составляющих основное ядро куртуазной лексики. Попытаемся расшифровать систему данных понятий (Мейлах дает схему на языке оригиналов, и не все ее слова переводит в тексте работы). Это *Joi* (радость, веселость – как внутренняя творческая позитивная настройка), *Jovens* (юность – как молодость духа прежде всего, моральное качество куртуазной личности), *Mezura* (умеренность, равновесие, чувство меры как таковое), *Valor* (доблесть), *Pretz* (честь), *Sen* (разум), *gen parlar* (вежливая речь) и другие. Некоторые из этих характеристик совпадают с традиционными рыцарскими добродетелями, представление о которых формируется еще до расцвета провансальской поэзии, но последняя привлекает их себе на службу – происходит «ресемантизация» рыцарских ценностей с точки зрения центральной категории куртуазной Любви. Соответственно, на другом полюсе (*Fals'Amor*) в пространстве *Vilenia* сосредотачиваются парные понятия–антонимы, негативные производные понятий первой группы: *Enoi* (уныние), *Vielheza* (старость), *Desmezura* (неумеренность), *Felonja* (вероломство), *Desonor* (бесчестие), *Desconoysensa* (неразумие), *mal parlar* (невежественная речь).

Рассмотрим с точки зрения этой системы особенности «жанрового содержания» и «жанровой формы» пастурели (термины Г.Н. Поспелова) на примере сочинения Маркабрю под названием «Однажды у изгороди повстречал я пастушку» – возможно, самого раннего образца жанра. Во всяком случае, это первая из пастурелей, дошедших до нашего времени вместе со своим напевом (см. нотный пример)²².

Что касается формы стиха, то это типичный для французской силлабики вид короткого стиха – бесцезурный восьмисложник с ударением на последнем слоге, развившийся, как указывает М.Л. Гаспаров, из латинского 8-сложника амвросианских гимнов²³ (аналогом в латинской поэзии могут служить известные секвенции XIII века – *Dies irae*; *Lauda Sion*; *Stabat Mater*).

Форма строфы пастурели Маркабрю в своей основе песенная, состоящая из «восходящей» и «нисходящей» частей. «Восходящая» часть строфы, в свою очередь, состоит из двух одинаковых «шагов», что в результате создает общую трехчастную композицию ААВ (строфа, получившая в немецкой теории название *Varform*²⁴). Как указывает М.Л. Гаспаров, «почти все твердые формы роман-

ской поэзии развились из трехчастных плясовых народных песен» (С. 142), поясняя, как эта форма соотносилась с движением хоровода, и отмечая сходство с известной формой в древнегреческой трагедии (строфа – антистрофа – эпод), также имеющей народные корни. Но, подчеркивает далее Гаспаров, эта форма «оторвалась от танца и превратилась из народной в литературную (из *danza* в *canso*) у провансальских трубадуров в XII в.; а отсюда разошлась по всей романской, а потом и германской Европе» (С. 143). Общая структура пастурели Маркабрю типична для провансальской кансоны: несколько строф (в поэзии трубадуров с ее культом новизны и совершенства объем стихотворения и порядок рифм не были закреплены), замыкаемых полустрофой (пров. *tornata* = поворот, ит. *commiato* = отпуск²⁵), повторяющей структуру «нисходящей» части последней строфы. У Маркабрю это торната двойная, что не редкость в *canso* провансальцев.

Исследуемая пастурель с очевидностью обнаруживает высокую степень секретичности ее песенной формы, поскольку по одному лишь словесному тексту нельзя судить обо всех деталях структуры данного произведения. Так, группировка в рифменной структуре строфы – а а b а b – на первый взгляд, по словесному тексту может быть определена как сочетание однорифменной терцины и катрена с кольцевой рифмой, но также и как последование катрена и терцины, объединенных двумя рифмами. Заключительная торната уточняет эту интерпретацию: строфа состоит из начального катрена («восходящая» часть) и замыкающей терцины («нисходящая» часть), объединенных перекличкой рифм –аааb ааb, где рифма *b* задается семантемой «*filha de vilane*» («дочь виллана»), которая будет неизменно повторяться в конце центрального стиха каждой строфы, превратившись в рефрен. Но трехчастная форма строфы прочерчивается именно напевом: ab ab ccd (буквы обозначают музыкальные строки – одинаковые и различные). Однако в этой строчной музыкальной структуре не просматривается никакого сходства между центральным и заключительным стихом, рифмуемых текстом. Более того, заключительная фраза напева контрастна всем шести строкам по синтаксису (она чуть длиннее предыдущих равновеликих фраз из-за каденционного распева) и по ладовому модусу.

Звуковысотные характеристики пастурели Маркабрю с точки зрения модусной системы того времени отличаются осязаемым своеобразием. Заметим здесь, что сама возможность проекции средневековой теории восьми церковных ладов на область песенного творчества трубадуров – вопрос дискуссионный. С одной стороны, существует еще Иоанном де Грохео высказанное мнение, что понятие модуса следует относить лишь к церковной музыке²⁶. С другой стороны, нельзя не принимать во внимание, что трубадуры нередко были людьми весьма образованными для Средневековья, полу-



чавшими это образование прежде всего в монастырях. И если не углубленно-теоретически, то практически, на слух, были хорошо знакомы с ладовым строем церковного пения. Музыкально-теоретическими познаниями не могли вовсе не обладать и те, кто через одно—два столетия записывали их песни. Во всяком случае, названия церковных модусов без особых оговорок давно уже применяют к этим мелодиям (см. работы Бека, Герольда, Грубера и др.), как, впрочем, и категории «мажор», «минор». Признавая известную меру условности, в данной статье в качестве «языка описания» прибегнем к понятиям модусной системы средневековой гармонии.

Шесть строк напева разворачиваются в ионийском модусе (еще не фигурировавшем в «октохордоне» средневековой теории и засвидетельствованном лишь у Глареана, который, однако, оговаривался, что данный модус находится в употреблении музыкантами уже лет четырехста²⁷). В первых двух идентичных (по музыке, но не по словесной структуре) парах строк чередуются «открытая» и «закрытая» каденции; в нисходящей части строфы две начальные одинаковые строки напева также завершаются «открытой» каденцией (на реперкуссе того же модуса), но заключительная мелодическая фраза кадансирует не на *do*, а на *la* (возможно, по предположению в транскрипции П. Обри, подчеркнутом акциденцией *gis*). В результате может возникнуть двоякая интерпретация ладового процесса: либо в заключении куплета пастурели осуществляется переход из одного модуса в другой (своеобразная модальная «модуляция»), либо здесь проявляет себя более объемное ладовое мышление. Учитывая, что финалис рассматривался как важнейший показатель модуса (см., например, известные формулировки еще начала XI века у Гвидо Аретинского и Оддо из Клуни²⁸), каденции восходящей и нисходящей частей строфы, которые согласованы рифмой словесного текста, на более высоком уровне могут быть соотнесены с музыкальной точкой зрения как открытая (реперкусса) и закрытая (финалис) рифмы-каденции в гипозеолийском модусе (который в теории будет квалифицирован тоже только Глареаном). Это соотношение выявляет именно словесная рифма, без которой ладовый смысл последней строки был бы неясен.

Итак, перед нами действительно синкретическая песенная структура, не разложимая без ущерба пониманию на музыкальную и поэтическую составляющие. Учитывая куплетную форму пастурели, можно говорить и еще об одной функции глубокой каденции в конце строфы:

при повторении куплетов благодаря своей контрастности она превращается в рефрен, связывающий целостную структуру всей пастурели. В результате в пастурели образуются два сквозных рефрена: словесный повтор «*filha de vilane*», связывающий середины строф, и рифмующаяся с ним, но более глубокая по ладовому кадансированию заключительная музыкально-текстовая строка. В

двойной торнате, где повторяется только структура нисходящей части строфы, словесный рефрен отсутствует, чем усиливается роль музыкальной каденции, утверждающей собой гипозеолийский модус.

Рефренная функция выделенных элементов музыкально-поэтического текста подчеркивается тем, что она составляет структурную оппозицию к другим строкам строфы, которые все идут на одну рифму, обновляющуюся только в следующих строфах, — оппозицию константного и изменяющегося. Процесс обновления рифмы имеет свой композиционный ритм: обновление происходит в нечетных строфах²⁹. Тем самым обрисовывается структура парной строфичности: AA BB CC DD EE FF F'F' (заключительные полустрофы двойной торнаты). Эта парная структура соответствует идее и ритму диалога главных персонажей: «Я», которого героиня именует «Дон», и «пастушки, дочери виллана» (в переводе А. Наймана — «мужлана»). Если структурно парная строфичность проявляется сразу, то, с точки зрения сюжета, первая строфа носит вступительный повествовательно-описательный характер (встреча и краткая характеристика облика пастушки), а вторая строфа — начало диалога, первый обмен репликами, укладывающимися каждая в полустрофы (этот учащенный ритм диалога, возвращаясь в двойной торнате, как бы обрамляет основную часть пастурели). Начиная с третьей строфы устанавливается построфный обмен репликами, так что в каждой паре строф чередуются начальные обращения «Милочка» и «Дон» (по переводу В. Дынник).

В этом диалоге привлекает внимание не столько то, что он происходит между сеньором и крестьянкой, а то, что ведется он на равных. Содержание его — основная тема куртуазной поэзии: вопросы любви. При этом пастушка в этих вопросах выказывает больше куртуазного «вежества», нежели сеньор, разбивая один за другим все его аргументы. Рыцарь начинает с обычных компонентов внешности девушки, на что она отвечает, что знает цену словам и ее не обманут лестные речи: «я умею различать умное от безумного»³⁰. Рыцарь переходит к предположению, что подобная девица должна быть непременно знатного происхождения («какой-нибудь рыцарь был вашим отцом», во всяком случае, ее мать, хотя и крестьянка, но, безусловно, «придворно-рыцарского духа»). В ответ пастушка дает отрезвляюще-реалистичное описание внешности и образа жизни своих родных. Наконец, рыцарь призывает откликнуться на зов природы и понять, что они образуют «избранную чету на этом пастбище». На это пастушка остроумно отвечает, что глупца его природа побуждает стремиться к глупости, рыцаря — к рыцарскому приключению, так что пусть уж крестьянка остается со своим крестьянином; «там, где не соблюдена мера, — нет ума», заключает она, давая также понять, что, нарушив меру, рыцарь отступил от принципов куртуазного поведения. Последнее усугубляется и самой речью рыцаря, в лексике которого обнаруживаются признаки *mal parlar*. Так, по отношению к собеседнице он



пользуется довольно фривольным обращением «toza» (в другой транскрипции «touse»), никогда не употреблявшимся по отношению к Даме (В. Дынник переводит это слово вполне уместным «милочка», «милка»).

Таким образом, текст в его словесной структуре и логике развертывания выстраивается вокруг ключевых слов-понятий — из числа названных. Уже при характеристике пастушки, наряду с весьма натуралистичным описанием ее одеяния, в третьей строке первой строфы появляются слова *joi* и *sen*, принадлежащие кругу качеств *Cortezia*. Эти два понятия последовательно проводятся через весь текст. Слово «веселость», как характеристика пастушки, неоднократно повторяется, присущая ей *joi* поражает рыцаря и побуждает сделать льстивое предположение о присутствии дворянской крови. Линия понятия *sen*, прочерченная еще более четко благодаря появлению в репликах пастушки его оппозиций из сферы *Fals'Amor* (разум — неразумие, безумие; ум — глупость), в завершение последней полной строфы подводит к появлению еще одного ключевого понятия — «мера», которая нередко в поэзии трубадуров отождествляется с понятием *Cortezia*, так как регулирует весь комплекс куртуазного поведения («куртуазность есть не что иное, как умеренность», по словам Фолькета Марсельского).

Все эти ключевые слова образуют собственное — и основное — поле смыслов. Это слова-темы, специфику которых точно сформулировал Мейлах: им «присуща характерная вокативная функция — они отсылают слушателя непосредственно к представляемой ими целостной куртуазной модели, не требуя дельнейшей конкретизации» (С. 90). Восстанавливая в сознании некие элементы реальности, они как бы замещают ее: *res* и *verbum* сливаются — явление, получившее в истории философии понятие специфического средневекового реализма. Таким образом, пастушка в пастурели Маркабрю является носителем качеств *Cortezia*, а рыцарь — *Vilenia*, что порождает оксюморонные характеристики: «куртуазная пастушка», «невежественный рыцарь».

Данная «инверсия» как бы создает острающую дистанцию между «предлагаемыми обстоятельствами» сюжетной линии встречи и «внутренним» содержанием диалога, и эта дистанция, как представляется, игровая, поскольку в диалоге чувствуется травестийная основа — обмен действующими лицами своими амплуа. Такой игровой обмен позициями — не редкость и в других диалогических жанрах трубадуров. Примером чему уже названная тенсона Дальфина и Пердигона. «Инверсия» содержится и в тенсоне Линьяуры (сеньяль Раймбаута Оранского, сторонника *trobar ric*, «изысканного» стиля) и Гиравта де Борнеля (признанного мастера *trobar clus*, «темного» стиля), в которой изобретательно и разносторонне дискутируются преимущества «простого» стиля в поэзии (*trobar leu*) и «темного»; при этом Гиравт нападает на «темный» стиль, а Линьяура его отстаивает. Данные тенсоны с пастурелью Маркабрю объединяет и сходная в целом форма: четное количество строф (соответственно ди-

алогическому чередованию реплики-акции и реплики-реакции) с заключительной парной торнатой, вторящей структуре нисходящей части последней строфы; но характерное жанровое отличие пастурели в том, что она начинается не сразу с диалога, как тенсона, а с сюжетно-повествовательного зачина. А в целом во всех этих произведениях просматривается типичная песенная форма *canço*, описанная выше.



По своей «внутренней форме» (термин А.А. Потебни) это все прения, дебат, дискуссия на характерные куртуазные темы, развивающие в поэтической области навыки искусства спора, процветавшего в эпоху зрелого Средневековья на самой разнообразной почве³¹. Особенностью пастурели при этом является введение острающих фигур для обострения интеллектуально-поэтической игры. Таким образом, пастурель входит в группу диалогических жанров, таких как тенсона, партимен и жок-партит, к которым также может быть причислена альба, — а данный жанровый вид, наряду с другими видами, относится к куртуазной кансоне (в широком смысле, как родовой категории). Таким видится место пастурели в иерархической системе жанров куртуазной поэзии.

В словесных турнирах элементы квазисхоластического спора могут сочетаться с духом игры и шутки (примерами чему упомянутые тенсоны и пастурель Маркабрю) — игры, что по достоинству могла оценить аудитория, для которой было предназначено данное искусство. Существует предположение, что «пастурель возникла как дивертисмент, контрастный большой куртуазной песне и предназначенный для той же публики»³². При этом песенные пастурели могли разыгрываться в лицах или на разные голоса представляться одним исполнителем (так называемые жонглерские мимы) и даже танцеваться³³. В этом свете игровой элемент пастурели обретает дополнительный оттенок — как момент театрализации. Тогда «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аля предстает не в качестве параллельного ответвления пастурели в Средние века, соотносимого с песенной пастурелью как драматическая ветвь — с лирической, а как побег все той же жанровой ветви средневековой пастурели, в полной мере раскрывающий и развивающий внутренний драматический потенциал жанра песенной лирики. Как отмечает П.Зюмтор, «это не драматизация ранее существовавшего текста, а монтаж, проделанный на основе “текста” виртуально — традиции пастурелей. <...> игра воспроизводит изотопию и использует сам код пастурелей, включая его в сценическое сообщение» (С. 463).

Вопрос о генезисе пастурели — в рамках проблемы исторических истоков куртуазной поэзии в целом — является, можно сказать, традиционным и давним в провансалистике. На первый план здесь выходят народная песенность (о чем много и убедительно писали Веселовский и Шишмарёв) и неолатинское музыкально-поэтическое искусство, которые сказываются, как мы уже ви-



дели, на уровне метрики и строфики³⁴, но также и на уровне целостной жанровой модели. Что касается Вергилия, Феокрита и Овидия, то их влияние, особенно последнего (недаром XII в. называют «Овидианским возрождением» — по аналогии с «Вергилианским возрождением» IX в.) было осязательным, но осуществлялось не напрямую, а через посредство все той же неолатинской поэзии и «школы», которая античные влияния сплавляет со специфической лирикой Библии — «под двойной аккомпанемент Овидия и “Песни Песней” складывалась средневековая лирика». М.Л. Гаспаров, цитирующий эти слова современного медиэвиста³⁵, подчеркивает, что скрещивание данных истоков происходило в средневековой латинской поэзии на двух уровнях: ученой панегирической поэзии в честь церковных и светских покровителей монастыря, школы (в том числе знатных дам) и вагантской поэзии, где добавлялся третий источник — народная песня (не только как заимствованная, но и как родная, поскольку многие монахи и школяры были выходцами из низов) (С. 428–431). В пастурели, ставшей у вагантов популярным жанром, влияние этого третьего источника весьма отчетливо.

Хотя ваганты и трубадуры, с исторической точки зрения, были практически современниками, расцвет вагантской поэзии начался несколько раньше, и ваганты чувствовали здесь себя старшими, о чем с гордостью говорится, например, в «Прении Флоры и Филлиды» из сборника XIII века *Carmina Burana*³⁶:

Силу чар Венериных и любви законы
Самым первым высказал клирик мой ученый:
Рыцарь лишь за клириком стал певцом Дионы,
И в твоей же лире есть клириковы звоны.

(41-й катрен)

Пастурели вагантов и трубадуров во многом сходны: это характерный для жанра мотив встречи поэта с пастушкой, топос (мирная сельская местность), время (весна/лето; утро/день), диалог между персонажами, повествование от первого лица. Есть и различия: в пастурели вагантов акцент перенесен на описания, что оставляет меньше места для диалога, а сам диалог гораздо проще и однозначнее. Но самое главное — эти пастурели находятся в ином «стилистическом регистре»³⁷, им чужд куртуазный понятийный слой, они в целом ближе к фольклору.

Пастурели трубадуров — это уже результат процесса «дефольклоризации» связанного с народными истоками жанра, захваченного в орбиту куртуазной песни. Возможно, промежуточным звеном послужила устная жонглерская традиция, сведения о которой, впрочем, не сохранились. В дальнейшем в истории средневековой пастурели наблюдается обратный процесс снижения стилистического строя — в поэзии труверов, у которых она становится еще более распространенной, пастурель движется в сторону «жанризма», жанровой сценки, в то время как куртуазный поэтический идеал претерпевает види-

мые изменения, модифицируясь в направлении ангелизации Дамы и спиритуализации концепции любви.

Названный процесс, как представляется, объясняет парадоксальную на первый взгляд ситуацию. С одной стороны, в трудах исследователей не раз встречается констатация популярности пастурели в поэзии трубадуров (и особенно труверов, а также в неолатинской поэзии — у вагантов). С другой стороны, пастурель, как пишет Мейлах, самими средневековыми поэтиками относилась «к разряду второстепенных жанров», как и альба, девиналь, эстампида, данса, ретроэнса и некоторые другие³⁸. Дело в том, что здесь имеется в виду уже позднее Средневековье, поскольку первые значительные провансальские и французские поэтики, такие как «Законы Любви» Гильома Молинье, «Пролог» Г. де Машо, «Искусство сочинять и слагать песни» Э. Дешана появились в XIV веке, когда пастурель уже мыслилась на периферии жанровой системы средневековой куртуазной лирики, а сама эта лирика клонилась к своему закату.

Таким образом, пастурель в ее первоначальном художественном оформлении — «классическая» пастурель трубадуров — это достаточно замкнутая поэтологическая система, возникшая в рамках средневековой куртуазной поэзии. Вместе с тем, в диахроническом аспекте она является одним из конкретно-исторических проявлений пасторального жанра, имеющего необычайно длинную историю, уходящую истоками в труднообозримую доли-тературную традицию. Семантический инвариант пасторали, ее жанровый код — «человек и природа» — получает самые различные интерпретации в ряде жанровых разновидностей пасторали³⁹. Одной из таких «вариаций» является пастурель трубадуров. В ней пасторальная идея «человек и природа», обретающая дополнительную проекцию «природное в человеке», преломляется прежде всего в теме «естественной любви», олицетворением которой кажется пастушка — точнее, она вместе с природой провоцирует «естественную любовь», выказываемую (высказываемую) рыцарем/поэтом.

Пастушка всегда появляется на фоне пейзажа и как его часть. Поэт/рыцарь «однажды», «как-то раз», «на днях» (характерное «l'autrier» или «l'autre jorn» — от Маркабрю до Гираута Рикьера) попадает — извне — в этот мир природы и простоты, мыслимый как оппозиция миру замка и двора с их условностью и сложной этикетно-церемониальной системой. Однако все своеобразие пастурели заключается как раз в том, что европейское искусство еще не было готово к положительной трактовке концепции «естественной жизни» и «естественного в человеке» (хотя сама эта концепция формируется в позднесредневековой философии — прежде всего в тех ее направлениях, которые находились под влиянием неоплатонизма). В контексте христианской культуры ученая латинская и куртуазная поэзия не могли не испытывать подозрения к «естеству» человека. В куртуазной поэзии, стремящейся в отличие от духовной поэзии осмыслить «любовь земную», это осмысление происходит через разделе-

ние ипостасей последней. В оппозиции Fin'Amor—Fals'Amor прочитывается характерное противопоставление artificialis и naturalis, актуализирующееся в границах и на материале основной темы данной поэзии. Fin'Amor — любовь, возведенная в ранг ars (искусства и науки) — предстает в куртуазной поэзии как поприще для бесконечного самосовершенствования человека и поэта, в то время как Fals'Amor (или Fol'Amor) низвергает в состояние варварства, дикости, неразумия — то есть «виллана», «простого человека», каким он мыслился куртуазией на социально-детерминированной дистанции.

Таким образом, специфический сюжетный топос пастурели не менее условен, чем вступительный топос характерного для куртуазной поэзии весеннего зачина, варьирующего на все лады тезис «весна — пора расцвета природы и любви». Но эти сюжетные обстоятельства, с их оттенком экзотичности, создают саму возможность художественного эксперимента (протекающего не столько в событийной, сколько в характерной для средневековой словесности риторической форме диалога), в котором исследуемые качества — artificialis (Cortezia) и naturalis (Vilena) — автономизируются от своих непосредственных носителей: рыцаря и «простого человека», пастушки. Искусство вступает в игру с реальной действительностью, создавая рядом с ней самостоятель-

ный художественный мир, в котором, как и во всей поэзии трубадуров, акцент переносится на «индивидуализацию самосознания»⁴⁰.

Как писал аббат Мийо, одним из первых серьезно занявшийся в XVIII веке творчеством трубадуров, они «извлекли Европу из состояния рокового отупения, пробудили умы, развлекая, заставили думать»⁴¹. Впервые в средневековой культуре столь полнозвучно возвысился голос лирики. Поэзия трубадуров непосредственно повлияла на формирование итальянской лирики — среди поздних трубадуров были итальянцы, а провансальский язык, как язык куртуазной поэзии, получил распространение в Италии XII века, оказав определенное воздействие на становление итальянского литературного языка. Знатком поэзии трубадуров был Данте (что отразилось и в его «Божественной комедии»), их высоко ценил Петрарка. Под влиянием провансальской поэзии возникла французская, испанская и немецкая лирика. Несмотря на столь беспрецедентное историческое значение поэзии трубадуров, ключ к ней был утрачен довольно рано, а затем и сама она погрузилась в забвение почти на пять веков...



Примечания

¹ Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т. 1. Ч. 2. — М.; Л., 1941. — С. 16. По этому поводу достаточно развернуто высказывается также М.В. Иванов-Борецкий в предисловии к книге П. Обри «Трубадуры и труверы» (М., 1932. — С. 2-4). Немалое внимание «провансальскому феномену» уделяют и литературоведы в работах, посвященных поэзии трубадуров.

² Мейлах М.Б. Язык трубадуров. — М., 1975. — С. 7.

³ Всего сохранилось 95 средневековых рукописных сборников, шесть из них украшены миниатюрами и содержат 97 изображений трубадуров внутри заглавных букв их песенных текстов, в одной рукописи — «портреты» только женщин-трубадуров (см: Жизнеописания трубадуров. — М., 1993. — С. 509).

⁴ Beck J.B. Die Melodien der Troubadours. Nach dem gesamten handschriftlichen Material zum erstenmal bearbeitet und herausgegeben, nebst einer Untersuchung über die Entwicklung der Notenschrift (bis um 1250) und das rhythmisch-metrische Prinzip der mittelalterlich-lyrischen Dichtungen, sowie mit Übertragung in moderne Noten der Melodien der Troubadours und Trouvères». — Straßburg, 1908. — S. 29-36.

⁵ О специфике функционирования музыки в профессиональной культуре «устного» типа см. подробнее в следующих работах: Харлан М.Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. — М., 1986 (раздел «Ритм в устном профессиональном искусстве»); Харлан М.Г. Исполнительское искусство как эстетическая проблема // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып.2. — М., 1976, Сапонов М.А. Менестрели: очерки музыкальной культуры Средневековья. — М., 1996; Сапонов М.А. Устная культура как материал медиэвистики // Традиция в истории музыкальной культуры (Античность. Средневековье. Новое время). — Л., 1989.

⁶ В академическом издании «Жизнеописания трубадуров» (М., 1993) содержатся 225 gazos и vidas 101 трубадура, а также «Жизнеописания», составленные (с элементами вымысла) энтузиастом возрождения былой славы провансальских поэтов Жаном де Нострадамом, старшим братом знаменитого астролога (1575). Для понимания назначения и функционирования текстов gazos и vidas важно представлять себе исторические условия в период их оформления и

фиксации. Как пишет М.Б. Мейлах, подготовивший издание «Жизнеописаний трубадуров», это была «эпоха альбигойских войн, положивших конец расцвету куртуазной культуры Лангедока, когда трубадуры и жонглеры, бежавшие, в частности, в Италию от наступавшей с севера под видом борьбы с альбигойской ересью ортодоксии, стали собирать сведения об исполняемых ими песнях и их авторах, придавая им форму антологических введений <...> для публики, уже не настолько осведомленной, как в классический период <...>. Отсюда и некоторая апологетическая нога в жизнеописаниях <...>» (Жизнеописания трубадуров. — С. 519). Основная часть этих текстов появилась к началу второй четверти XIII века при участии, как предполагается, многих авторов, имена которых, за редким исключением, до нас не дошли.

⁷ Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. — М., 2003. — С. 525.

⁸ Смирнов А.А. Лирика трубадуров и труверов // История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. — М., 1987. — С. 78.

⁹ Мейлах М.Б. Указ. изд. — С. 78.

¹⁰ Само слово при этом претерпевало изменения со временем, а также переходя из одного языка в другой: ст.-прованс. *pastoreta* (см. исторически первое упоминание жанра в vida Серкамона: «...e trobet vers e pastoretas a la usanza antiga [и сочинял версы и пастурели по старинному обычаю]), *pastorela* (В.Ф. Шишмарёв, из статьи которого позаимствована провансальская цитата, предполагал, что слово могло измениться под влиянием северной терминологии — см. Шишмарёв В.Ф. Этюды по истории поэтического стиля и форм // Избранные статьи: Французская литература. — М.; Л., 1965. — С. 144-145); ст.-фр. *pasturella* (у Раймона Видаля), *pastourete*, *pastorele*; фр. *pastourelle*.

¹¹ Подобно альбе, где названием стал повторяющийся в конце каждой строфы, как рефрен, возглас сторожа-гайты или дамы.

¹² Jeanroy A. Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. — Paris, 1889.

¹³ Шишмарёв В.Ф. Этюды по истории поэтического стиля и форм // Избранные статьи: Французская литература. — М.; Л., 1965.

¹⁴ Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики / Пер. с фр. — СПб., 2003.

¹⁵ Кроме этой типической модели жанра, Зюмтор касается ее «стилистических искажений» (имея в виду «крайне редкие до XIV века» аллегорические пастурели, где содержится второй, политический или сатирический, смысл, к осознанию которого и призывают возникающие местами аллегории) и «тематических транспозиций» (например, пастурель о Деве Марии Готье де Куанси), отмечая при этом, что и в этих случаях «лексическая и тематическая оболочка всегда соответствует модели» (С. 313).

¹⁶ Смирнов А.А. Литература эпохи развитого феодализма. Городская и народная литература // История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. — М., 1987. — С. 122.

¹⁷ Те же три типа пастурели, в зависимости от сюжетной ситуации, различает и Т. Жерольд: а) шевалье на прогулке встречает пастушку» (этот тип Жерольд и другие исследователи называют «классическим» или просто «типической пастурелью»); б) «в значительном числе пьес шевалье не принимает прямого участия в действии: он слушает сетования пастуха или пастушки, либо пастушеский диалог, выступая самое большее как советчик»; в) «сцены пейзажных игр» — «иногда идилического характера, но чаще грубовато-реалистического» (*Gérolde Th. Histoire de la Musique des origines à la fin du XIVe siècle.* — Paris, 1936. — P. 298).

¹⁸ Мейлах М.Б. Указ. изд. — С. 86.

¹⁹ Хэйзинга Й. Осень Средневековья. — М., 1988. — С. 117.

²⁰ Цит. по: Мейлах М.Б. Указ. соч. — С. 5.

²¹ Жизнеописание трубадуров. — М., 1993. — С. 160. Таким образом, куртуазная концепция любви не является, несмотря на подчеркнuto светский характер, полностью изолированной от религиозной идеологии, центральной категорией которой является Христова любовь. Куртуазия формировалась в контексте христианской культуры, и в самой поляризующей интерпретации земной ипостаси любви более или менее явно сказывается структурирующий принцип христианской идеологии, ибо это поляризация по вертикали («возвышенная любовь — низменная любовь»), по аналогии «горнее — долнее», «духовное—телесное». В языке и творчестве трубадуров обнаруживаются бесчисленные рефлексy религиoзного сознания (этот аспект поэтики трубадуров имеет свою обширную исследовательскую литературу). Устремленность к оправданию «земной любви» ее обращенностью к духовной стороне становится перспективой модификации концепции *Amor* в направлении, намеченном еще трубадурами и вполне реализованном итальянским *dolce stil nuovo* и идеей дантовской космогонической любви.

²² Начальная музыкально-поэтическая строфа пастурели в хоральной нотации воспроизведена в книгах Бека (Beck J.V. *Die Melodien der Troubadours...* — Straßburg, 1908. — S. 121) и Т. Жерольда (*Gérolde Th. La musique au moyen âge.* — Paris, 1932. — P. 98), которые дают также и сходную (за исключением одной фигуры) ритмическую расшифровку — она приводится в 4-том «Музыкальной энциклопедии» (М., 1978. — С. 203), а также в «Музыкальном энциклопедическом словаре» (М., 1990. — С. 413-414). Другой (обусловленный иной расшифровкой лигатур) вариант транскрипции оригинала содержит книга П. Обри (Указ. изд. — С. 33) — он приводится и в «Истории» Р.И. Грубера (Указ. изд. — С. 23) и в первом томе «Истории западноевропейской музыки до 1789 года» Т.Н. Ливановой (М., 1983. — С. 594). У А. Гастуэ транскрипция пастурели Маркабрю дана в смешанном размере (*Gastoué A. Les primitifs de la musique française.* — Paris, 1922. — P. 30). Что касается стихов, то имеется два поэтических перевода на русский язык, сделанных В. Дынный (в двух редакциях: см. хрестоматии по истории литературы, обновленный перевод — в антологии «Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов» (Библиотека всемирной литературы: Серия 1. — М., 1974) и А. Найманом — в отличие от первого, это эквивалентный перевод (см. Песни трубадуров. — М., 1979, а также Жизнеописание трубадуров. — М., 1993. — С. 12-14). В книге Обри приводится прозаический перевод текста (с купюрами).

²³ Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. — М., 1989. — С. 122.

²⁴ Соответственно, первая часть строфы называется здесь *Aufgesang* (состоит из двух *Stollen*), вторая часть — *Abgesang*.

²⁵ Позднее торната будет названа *посылкой* (фр. *envoi*, нем. *Geleit*), поскольку в ней зачастую содержалось обращение к адресату стиха, либо к жонглеру, который будет исполнять эту кансону. Посылка станет обязательным компонентом формы классической французской баллады.

²⁶ Однако и в трактате Грохео это мнение высказывается в дискуссионном порядке — в полемике с теми, кто понятие модуса распространял на «всякую музыку» (по словам Грохео — и на внецерковную, включая *santus civilis/vulgaris/publicus*). Утверждение Грохео не носит категорического характера, когда он возражает: «Но эта музыка, пожалуй, не руководствуется правилами тонов, также и не измеряется ими. И еще: если даже ими измеряется, не назван способ этого [измерения]» (цит. по.: *Rohloff E. Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio...* — Leipzig, [1967], S. 152.16-19).

²⁷ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. — С. 395.

²⁸ «Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat [Тонус или модус есть правило, которое выносит решение о каждом кантуса относительно его окончания]» (Oddo Abbas. «Dialogus de musica arte»). Цит. по: *Gerbert M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae & Germaniae.* — Milano, 1931 (Typis San-Blessianis, 1784). Т. 1. — P. 257.

²⁹ Генетически такая структура восходит к древнему типу амбеийного пения, где ответная строфа в тематическом и формальном отношении должна подхватывать строфу запеваля.

³⁰ Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, цитаты приводятся по подстрочному переводу из книги П. Обри (С. 33-34).

³¹ «Западный диспут, — как метко охарактеризовал его С.С. Аверинцев, — это институция и обряд, праздник и торжество, самое средоточие умственной жизни», «центральное самовыявление культуры» в ту эпоху (*Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции.* — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. — С. 252).

³² Зюмтор П. Указ. изд. — С. 311.

³³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by Stanley Sadie. — 2nd ed. — London; N.Y., 2001. Vol. 19. — P. 227.

³⁴ К сказанному можно добавить определенное сходство парной строфичности пастурели с принципом построения, связанным с антифонностью, характерным для церковных секвенций (его влияние проявилось также в светской лирике вагантов).

³⁵ Гаспаров М.Л. Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. — М., 1975. — С. 425.

³⁶ Это большая (79 катренов) поэма — одна из самых популярных вагантских поэм, предположительно относящаяся к первой половине XII века, сохранилась в 10 рукописях. Об этом произведении, насыщенном античными реминисценциями, Гаспаров пишет в примечаниях: «жанр его — от элоги-дебата, тема его — от овидиевского соперничества поэта и воина» (С. 565). Вообще тема конкуренции между клириком и рыцарем на поприще любви — достаточно распространенная у вагантов.

³⁷ П. Бек дифференцирует в средневековой лирике «аристократический регистр» и «народный регистр», различающиеся «словесной фактурой» — лексикой и словоупотреблением, синтаксисом и другими признаками (см.: *Евдокимова Л.В. Французская поэзия позднего средневековья (XIV — первая треть XV в.).* — М., 1990. — С. 86).

³⁸ Жизнеописание трубадуров. — С. 514.

³⁹ См. об этом подробнее: *Коробова А.Г. Пастураль как миф новоевропейского искусства и его отражение в музыке // Двенадцать этюдов о музыке.* — М., 2001.

⁴⁰ Грубер Р.И. Указ. изд. — С. 17.

⁴¹ Цит. по: Мейлах М.Б. Указ. изд. — С. 3-4.



Флейтовая артикуляция эпохи барокко

В истории флейтового искусства процесс развития артикуляции – основы многообразия и богатства выразительности исполнения – охватывает не одно столетие. На протяжении многих веков исполнители стремились к достижению совершенства в музыкальном произношении и этот поиск продолжается по сегодняшний день¹.

Близость артикуляционной природы звукоизвлечения на флейте и разговорной речи стала определяющей для широкого применения различных фонемных структур как способа развития двигательных функций языка при игре на инструменте.

Первые, далеко не робкие шаги на пути формирования фонемных основ артикуляции были сделаны уже на начальных этапах создания флейтовой методики итальянским инструменталистом С. Ганасси (1492 – ?). Его «Opera Intitulata Fontegara»² – наиболее ранняя школа для продольной флейты, заметно выделялась широким спектром и новизной рассматриваемых вопросов, которые не утратили своей актуальности и в наше время. Важным достижением итальянского музыканта стало определение трех видов двуслоговых групп и формирование основных типов атаки языка по способу их произношения – твердой (*teke*), мягкой (*lere*) и средней (*tere*)³.

Применение Ганасси для каждого способа атаки не однословых фонемных построений, характерных для современной технологии флейтовой игры, а двусловых комбинаций с изменяющимися консонантами, скорее всего, было обусловлено необходимостью соблюдения различий в произношении сильной и слабой доли. Здесь не исключается связь со скрипичной артикуляцией, а точнее, с направлением движения смычка. Выделение звука вследствие более сильного движения смычка вниз, чередующегося со слабым – вверх, можно было отразить на флейте различными по степени твердости слогами. Этим и объясняется широкая практика применения двуслоговой артикуляции, которая сохранялась на протяжении нескольких веков.

Используя переднеязычные консонанты *t* и *l* в сочетании с менее выразительными заднеязычным *k* и выбрантом *r*, Ганасси пытается сделать более рельефным исполнение звуков, расположенных на сильном времени доли такта⁴. С другой стороны, употребление в механизме артикуляции чередования различных (передней и задней) частей языка значительно улучшало

его двигательные функции. Касаясь последнего отметим, что предложенный Ганасси тип комбинированной атаки *teke* с несколько измененным вариантом гласной (*taka*, *tuku* и др.), известный сегодня как «двойной язык» (англ. double-tonguing, нем. Doppelzunge), широко используется при исполнении двойного и тройного стаккато⁵. Однако А. Пауэлл, ссылаясь на отсутствие во времена Ганасси понятийной категории «двойной язык», полагает, что итальянский музыкант применял слоги *teke* только как способ образования твердой атаки⁶. Тем не менее, само отсутствие необходимой терминологии вовсе не исключало возможности употребления комбинированной атаки *teke* для повышения двигательных функций языка. Каждую из трех упомянутых Ганасси двусловых фонемных структур вполне можно было использовать не только для формирования определенного типа атаки, но и с целью улучшения подвижности языка.

Несколько измененную фонемную и ритмическую структуру артикуляции *diri diri de* мы находим в трактате немецкого музыканта-теоретика М. Агриколы (1486–1556) «Musica instrumentalis deudsch»⁷. По утверждению Х.-П. Шмитца (H.-P. Schmitz), ее применяли при игре на старинной поперечной флейте (Zwerchpfeiff) военные музыканты⁸. Предлагаемая последовательность чередования слогов (2 + 2 + 1), скорее всего, была связана с характерным ритмом. Смену консонанты *t* на *d* следует рассматривать как признак употребления более мягкой атаки языка, что для военной музыки, отличавшейся подчеркнутой четкостью, выглядит несколько неожиданно.

Больше ясности в артикуляцию военных флейтистов вносит французский клирик Т. Арбо (1520–1595), который пишет: «... имеются два способа игры на флейте: один - плюющим, а другой - вертящимся языком. В первом случае язык исполнителя произносит *te, te, te* или *tere, tere, tere*, а во втором *rele, rele, rele*. Я рекомендую Вам использовать *te, te*, а не вертящийся ... Поскольку звук *te, te* является более четким и резким, следовательно, более военным, чем вертящийся»⁹. Здесь, как видим, Арбо хотя и допускает употребление двусловых фонемных структур, однако отдает предпочтение слогу *te* как наиболее выразительному в произношении.

Интересным дополнением к существовавшим видам флейтовой артикуляции стало применение языкового тремоло (Flutterzunge), о котором упоминает Агри-

кола. Его извлечение осуществлялось при употреблении быстро чередующейся трифонемной структуры *lel* с начальным слогом *te* (*telelletlelletlellet*).

Если Ганасси, Арбо и Агрикола для наглядности звукоизвлечения на флейте используют слоги или иные фонемные построения, то М. Мерсенн (1588–1648) описывает непосредственно механизм артикуляции: «Для достижения совершенства звучания флейты необходимо, чтобы губы и язык работали одновременно, и при артикуляции каждый звук извлекался ударом языка и немного губой»¹⁰. Х-П. Шмитц в этом выражении французского музыканта-теоретика находит ошибку, констатируя, что Мерсенн, скорее всего, перепутал флейту с цинком¹¹. В утверждении немецкого исследователя нет достаточной аргументации, поскольку исполнители во время игры на флейте могли использовать так называемую «губную» артикуляцию, при которой язык отталкивается от губ, почти не касаясь зубов.

Более динамично развивается технология флейтовой игры в начале XVIII столетия, справедливо названного А. Пауэлл золотой эрой флейты барокко¹². Продольная флейта, занимавшая на протяжении многих столетий лидирующее положение в группе флейтовых инструментов, начинает постепенно уступать место поперечной, имевшей более широкий спектр звукодинамических возможностей.

Переход в оркестре на поперечную флейту не означал полного отказа от продольной. Последняя оставалась в исполнительской практике, однако сфера ее применения заметно сузилась.

С завоеванием флейтой траверсо прочных позиций оркестрового инструмента ее популярность существенно возросла как в профессиональном, так и любительском исполнительстве. Именно в этот период идет интенсивное формирование сольного флейтового репертуара¹³ и, как следствие, появляется одна из первых школ.

Издание в 1707 году своеобразной «дидактической трилогии» Ж. Оттетера¹⁴ «Основы игры на флейте траверсо, блокфлейте и гобою» («Principes de la Flûte Traversière, ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte à Bec, ou Flûte Douce et du Haut-Bois»), полностью соответствовавшей требованиям времени, стало началом формирования флейтовой методики. Ее содержание в значительной степени отражает те переходные процессы, которые были связаны с переориентацией приоритетов во флейтовом искусстве. Адресуя пособие широкой аудитории «любителей флейты», придворный музыкант Людовика XIV уже в предисловии определяет флейту траверсо – «...один из самых приятных и очень популярных инструментов» – в качестве главной и посвящает ей значительную часть школы¹⁵. Блокфлейте и гобою отводятся лишь краткие заключительные разделы, «...которые даются для сравнения с флейтой траверсо и могут служить руководством в обучении»¹⁶.

Учитывая сложность овладения для начинающих навыками правильной артикуляции, Оттетер выделил целую главу атаке языка и его применению в орнаментике¹⁷. В отличие от музыкантов-теоретиков XVI столетия, он как исполнитель рассматривает вопросы, связанные с определением норм и правил применения различных типов атаки более подробно.

Фонетической основой артикуляции Оттетер избирает лишь два слога *tu* и *ru*, которые в русской транскрипции близки к *тuo* и *рю*. По сравнению с Ганасси и Агриколой он сужает фонемный ряд согласных и изменяет гласную. Используя лабиальный *u* [ю], французский музыкант формирует более легкий амбушюр. Как и его соотечественник Арбо, Оттетер стремится к применению однослоговых фонемных структур. Предпочтение отдано более выразительному и четкому *tu*, который вводится «... почти повсюду - в целых, половинных и особенно восьмых нотах. Если последние расположены на одной линии (повторяются) или идут скачками...»¹⁸.

Чередующие слоги *tu* и *ru* рекомендуются при восходящем или нисходящем движении восьмыми по диатоническим ступеням (Пример 1). Несколько необычным в данном примере может показаться использование менее выразительного слога *ru* для атаки звука, расположенного на сильном (вниз), а *tu* - слабом (вверх) времени доли. Необходимость в такой последовательности исполнения Оттетер напрямую не объясняет, а лишь указывает, что «восьмые нужно играть не всегда одинаковой длительности, в одних разновидностях такта длиннее, а в других короче, где также необходимо руководствоваться их количеством. Если оно четное, то первую играют длиннее, а вторую короче и так далее. Если оно нечетное, то наоборот. Называется это «ритмическим обострением». Оно наиболее применимо в тактах на $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{4}$ и $\frac{6}{4}$ »¹⁹.

Пример 1

The image shows two musical staves in treble clef with a 2/4 time signature. The first staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the staff are the syllables: *tū rŭ tŭ rŭ tŭ rŭ tŭ rŭ tŭ rŭ tŭ rŭ tŭ tŭ*. The second staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the staff are the syllables: *tŭ tŭ rŭ tŭ rŭ tŭ-tŭ rŭ tŭ rŭ tŭ tŭ tŭ tŭ*.

Что подразумевал Оттетер под «ритмическим обострением»? Речь идет о характерном для французской манеры игры пунктирном ритме, вся сложность которого состояла в несоответствии записи нот их исполнению. Более точно его позже объясняет Ф. Куперен: «Мы записываем по-другому, чем исполняем, <...> например, мы играем восьмые, идущие поступенно, так как если бы они были с точками, но обозначаем их как равные...»²⁰. Исходя из этого в указанном примере Оттетера восьмые на сильное время доли следует играть

с точкой, а на слабое как шестнадцатые (Пример 2). Применение *ru* в артикуляции звука на сильном времени, а *tu* на слабом связано с тем, что слог *ru*, как более продолжительный в произношении, целесообразнее было употреблять в исполнении восьмой с точкой, чем шестнадцатой.

Пример 2



Другую комбинацию чередования слогов *tu* и *ru* предлагает французский флейтист в смешанных тактах восьмых с шестнадцатыми и скачкообразных построениях. В этом случае использование *tu* на сильном времени выглядит более логично (Пример 3).

В своих рекомендациях Оттетер допускает определенную свободу исполнителя в выборе слога. При этом он советует не только руководствоваться собственным вкусом, но и корректировать атаку языка, «... если она слишком резкая, необходимо всегда исходить из того, что приятнее звучит на слух, вне зависимости от того, как расположены ноты и какие виды тактов. Однако ни в коем случае нельзя играть трель с *ru* и исполнять две подряд ноты на слог *ru*, так как *ru* и *tu* всегда должны чередоваться»²¹. Касаясь исполнения других украшений, то их, как и трель, Оттетер требует исполнять более выразительной атакой *tu*.

Пример 3



Особая роль в развитии механизма артикуляции и ее фонемных составляющих принадлежит одному из наиболее известных немецких флейтистов XVIII в. — Иоганну Йоахиму Кванцу (1697–1773). Его главным достижением стало создание фундаментальной теории флейтового исполнительства, основные положения которой были изложены в трактате «Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen»²². Вопросам произношения и функциям языка Кванц, подобно Оттетеру, посвящает целую главу²³. Он существенно расширяет фонемный ряд флейтовой артикуляции и детально рассматривает ее механику.

Для формирования и развития механизма звукообразования на флейте а также «... на фаготе и гобое, игра на которых имеет много общего с флейтой»²⁴, Кванц избирает три группы фонемных построений. К первой он относит два слога *ti* и *di*, которые являются

определяющими для твердой и мягкой атаки языка, ко второй — двусловную фонемную структуру *tiri*, для третьей — *did'll*.

Слог *ti*, являющийся основой твердой атаки, немецкий флейтист советовал использовать при извлечении «... кратких, резких, ровных и быстрых звуков»²⁵. Для того, чтобы дать максимальное представление о твердости согласного *t*, он предлагал произносить его как в верхнесаксонском диалекте в слове *Acht* и не смешивать *t* с *d*. Подробно описывая механику движения языка, Кванц подчеркивает: «Произнося при атаке *ti*, необходимо это делать так, чтобы язык с обеих сторон был прижат к верхнему нёбу, а его изогнутый кончик касался верхних передних зубов, сдерживая напор воздуха. Во время звукообразования только кончик языка двигается вперед, а его задняя часть остается на месте...»²⁶.

Другой механизм артикуляции при сохранении слога *ti* использовался для короткой атаки. «Если необходимо взять звук очень коротко, то следует применять *ti*, но кончик языка тогда должен отскакивать назад к нёбу, наполняясь новым воздухом. Можно заметить, что лучше всего это удастся без игры, в быстром произношении один за одним *ti ti ti ti*»²⁷. Предлагая разную механику артикуляции одинаковых слогов при отсутствии штриховых обозначений, немецкий музыкант стремится обратить внимание инструменталиста на отличие их исполнения.

Мягкой атаке языка и использованию слога *di* в «Опыте ...» отводится меньше места. В отличие от *ti*, Кванц рекомендует применять его в «... медленной, приятной и развлекательной мелодии, а также в Adagio, ...но кроме тех нот, которые отмечены пунктиром и извлекаются *ti*»²⁸. Для произношения *di* «...кончик языка должен оставаться свободным посреди ротовой полости, чтобы не мешать воздуху поддерживать звучание»²⁹.

Важным дополнением к твердой и мягкой атаке является употребление Кванцем артикуляции без активного участия языка, только с помощью дыхания. «Если под лигой находятся одинаковые ноты, то они должны исполняться дыханием (*Hauchen*) с движением груди. Но когда над ними стоят точки, тогда их необходимо произносить более остро с толчком груди»³⁰ (Пример 4. Fig. 8, 9)³¹.

Сознавая, что слогами *ti* и *di* невозможно отразить весь спектр артикуляционного разнообразия при игре на флейте, Кванц указывает на необходимость использования атаки языка с другими фонемными составляющими, хотя и не конкретизирует их. «Я думаю, что нет необходимости убеждать каждого в том, что как между черным и белым существует много полутонов, так и между твердой и мягкой атакой есть разная степень смягчения. Ведь атаку языка *ti* и *di* можно выражать разными способами. Это зависит от того, насколько подвижен язык во время звукообразования,

Пример 4

ТАВ: III.

какой атакой - очень твердой или более мягкой - исполняется нота; как быстро или медленно происходит движение языка назад к небу...»³².

Данные слова Кванца значительно расширяют наше представление о штриховой технике музыкантов XVIII века. Отсутствие или ограниченность штриховых обозначений, которые наблюдаются в опусах композиторов эпохи барокко, вовсе не означают, что исполнители владели меньшим их арсеналом. В этом отношении они ни в чем не уступали сегодняшнему инструменталисту, а, возможно, превосходили его. Подтверждением тому является не только широкое использование двусловных фонемных структур, но и указания Кванца относительно применения твердой и мягкой атаки. «Когда в Allegro восьмые расположены скачкообразно, их следует исполнять на слог *ti*. Однако если после них другие ноты постепенно идут вверх или вниз, восьмыми, четвертями или половинными, тогда необходимо использовать *di*»³³ (Пример 4. Fig. 1). Из-за отсутствия штрихов сложно догадаться, что в данном случае нужно изменять характер атаки.

Более понятно изложено употребление слога *ti*, который при наличии отдельных штриховых пометок в виде вертикальных черточек являлся обязательным (Пример 4. Fig. 2).

Для исполнения форшлагов существовало общее правило: они должны были извлекаться такой же атакой языка, как и ноты, которые расположены перед ними и после них (Пример 4. Fig. 3, 4). Кванц особенно акцентирует внимание на соблюдении минимального расхождения в артикуляции форшлага и нот, которые его окружали. Для того, чтобы форшлаг звучал более выразительно, предлагалось ноту, которая находится непосредственно перед форшлагом и тождественна ему, играть короткой атакой, «...в результате чего задержка воздуха создаст короткую ноту и форшлаг прозвучит более четко»³⁴.

Отдельные требования выдвигались при игре легато. Первый звук преимущественно ис-

полнялся мягкой атакой *di* (Пример 4. Fig. 5). Однако когда начало лиги приходилось на слабое время доли, а перед ней находилась нота, обозначенная вертикальной черточкой, то ее играли твердой атакой со слогом *ti* (Пример 4. Fig. 6). При отсутствии штриховых пометок употреблялся *di* (Пример 4. Fig. 7).

Полезными для современных флейтистов могут служить рекомендации Кванца относительно корректировки атаки звука в зависимости от размеров помещения, в котором проходило выступление: «В больших залах, если слушатель находится на большом расстоянии от исполнителя, необходимо играть более острым, маркированным языком, чем в маленьком помещении, в особенности если некоторые звуки исполняются на одной и той же ноте. Они звучат иначе, если их извлекать дыханием груди»³⁵.

Вторую группу типов атаки Кванца составляет двусловная структура *tiri*. Немецкий флейтист здесь близок к Оттетеру³⁶ и предлагает использовать ее в пассажах с пунктирным ритмом в умеренном темпе: «Во время игры нот с точками необходимо *tiri*, так как никакой иной способ атаки языка по своей остроте, подвижности и выразительностью нельзя сравнить с ним»³⁷.

Стараясь дать более полное представление о механизме артикуляции вибранта *r*, Кванц советует произносить его как в слове *recht*. Как и Оттетер, он считал недопустимым начинать произведение или отдельную фразу с атакой *ri*: «...первые две ноты необходимо исполнять *ti*. В дальнейшем при игре используют *tiri*, перемены происходят при изменении нот или появлении пауз»³⁸ (Пример 5. Fig. 10, 12, 13). Если фрагмент начинался с паузы, тогда лишь один звук извлекался атакой *ti*, а в дальнейшем продолжалось чередование со слогом *ri*.

Пример 5

Иная последовательность слогов применялась в трехдольных размерах. В фигурах из трех нот, где первая с точкой, использовались *ti ti ri* (Пример 5. Fig. 15, 16, 17, 18). Как видим, здесь употребление слога *ri* не связано с продолжительностью звука.

При отсутствии пунктирного ритма не исключалась замена слога *ti* на *di*. Считая произношение *ti* более сложным и напряженным, Кванц указывает: «...если на слух он звучит невыразительно и тяжело дается в пассажах, тогда вместо него можно применять *di*»³⁹. Однако существенным условием было, чтобы этому предшествовала артикуляция с *ti*. В многочисленных примерах немецкий флейтист приводит разнообразные варианты употребления фонемных структур. Он не устанавливает здесь строгих правил их использования, а в отдельных случаях, «... если нужно, чтобы пассажи исполнялись быстрее, чем это возможно при использовании *diri*...»⁴⁰, допускает применение дополнительных лиг, которые облегчали работу языка. В результате с одной стороны, не исключалась свобода исполнителя в выборе типа атаки и его фонемной составляющей, с другой – существовали общепринятые правила, которых необходимо было придерживаться.

Важным вкладом Кванца в флейтовую артикуляцию стало формирование фонемной структуры «... так называемого двойного языка» (*Doppelzunge*), которая образует третью группу типов атаки. Он первым среди флейтистов вводит термин «двойной язык» и рассматривает его как особую понятийную категорию. Использовать двойной язык предлагалось «...только в постоянных быстрых пассажах»⁴¹.

В отличие от двуслоговых звеньев *tiri*, *diri*, исполнявшихся простым языком, для двойного Кванц избирает сложное фонемное соединение *did'll*. «В произношении слово *did'll* состоит из двух слогов. Во втором слоге отсутствует гласная, поэтому он не может быть ни *didel*, ни *dili*, а только *did'll* <...>. Из-за этого *d'll* не может исполняться кончиком языка, как *di*»⁴².

Считая *did'll* легким в восприятии на слух, автор трактата указывает на трудности его точной транскрипции и овладения при игре на флейте. Поэтому сегодня тяжело судить, насколько фонемная структура *did'll* на самом деле отвечала механизму артикуляции двойного языка, которым пользовался немецкий флейтист. Если анализировать произношение *did'll*, опираясь на современные критерии механики двойного языка, то данное фонемное сочетание не отвечает нашим представлением об этом типе артикуляции. В фонемной структуре Кванца и первая часть *di*, и вторая *d'll* начинаются с одного и того же согласного звука *d*. Известно, что основным признаком двойного языка считается обязательное наличие двух слогов или двух однофонем-

ных построений с разными согласными (*ta ka*, *t k*), в произношении которых поочередно принимают участие передняя (кончик) и задняя (корень) части языка. В структуре *did'll* эти определяющие для двойного языка признаки отсутствуют. Значительно больше отвечают этим критериям слоги *tiri* и *diri*, которые Кванц не относит к технике двойного языка. Скорее всего, в записи ему не удалось точно отобразить механику артикуляции двойного языка. Подтверждением тому являются и его собственные сомнения: «...при звучании он (*did'll*) будет прослушиваться лучше, чем в письменном выражении»⁴³.

Ощущая возможное несоответствие письменного отражения реально произносимых фонем, автор старается детально описать механизм артикуляции двойного языка. «Если необходимо произнести *did'll*, то сначала говорят *di* так, чтобы кончик языка отскакивал вперед к нёбу, после этого середина языка с двух сторон быстро движется немного вниз от нёба, чтобы воздух мог проходить в отверстие между зубами. Это обратное движение служит атакой для второго слога *d'll*, который без предшествующего *di* произнести невозможно»⁴⁴. Хотя данное описание не дает полной картины процесса движения языка, однако упоминание о передвижении его середины указывает на применение разных частей языка в артикуляции. Существенное отличие сегодняшней механики движения языка при двойном стаккато заключается в том, что в произношении второго слога (*ka*) язык не касается верхнего нёба, а извлекается с помощью его корневой части.

Сравнивая исполнение *did'll* с *tiri* немецкий музыкант уточняет важную деталь: «Если в *tiri* акцент падает на второй слог, то в *did'll* - на первый, и все время приходится на ноту сильного времени доли». Для того, чтобы достичь выразительной атаки языка на втором слоге, «...нужно на первой ноте с *di* всегда немного задерживаться, а вторую с *d'll*, наоборот, играть короче»⁴⁵.

Как несложно заметить, Кванц в отличие от Оттета, разрабатывает иной принцип формирования артикуляции, который имеет некоторое сходство с системой Ганасси. Однако, если последний для твердой, средней и мягкой атаки избирает исключительно двуслоговые фонемные структуры, то Кванц использует для этого однословные, дополняя их атакой без языка с помощью концентрированного выдоха. Одним из первых немецкий флейтист рассматривает применение двуслоговых построений не только в качестве способа достижения различий в произношении звуков сильного и слабого времени, но и как важный элемент развития подвижности языка. Созданием сложной фонемной структуры *did'll* Кванцем был практически завершен процесс формирования флейтовой артикуляции барокко.

Примечания

¹ Важным достижением в изучении функций артикуляционного аппарата в процессе звукообразования на флейте и других духовых инструментах стали следующие работы зарубежных исследователей: *Carr W.E.* A Videofluorographic Investigation of Tongue and Throat Positions in Playing Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon and Saxophone (diss., Univ. of Southern California, 1978) и *Gärtner J.* Der Zungenstoß des Flötisten — Bewegungsmechanik und Klang // Internationale Flötensymposium Freiburg. Dokumentstion. 1987. — S. 91-98. Рентгенологические фильмы, которые были созданы в ходе экспериментов, позволили детально изучить механику движения языка и ротоглоточных полос-тей при игре.

² *Ganassi S.* Opera Intitulata Fontegara. La quale insegna a sonare di flauto... — Venetia, 1535.

³ Высокую оценку дифференциации Ганасси комбинаций гласных и согласных фонем дает Гёртнер, который особо выделяет вклад итальянского музыканта в создании основ вокализированной постановки звука при игре на блокфлейте, получившей широкое распространение среди исполнителей-духовиков в настоящее время (см.: *Gärtner J.* Der Zungenstoß des Flötisten — Bewegungsmechanik und Klang // Internationale Flötensymposium Freiburg. Dokumentstion. 1987. — S. 91-98).

⁴ Подтверждением тому является использование Кванцем различных слогов в произношении *gute* (хороших) и *schlechte* (плохих) нот, расположенных соответственно на сильном и слабом времени доли или на сильной и слабой доле такта. Правда, не всегда слог с вибрантом *r* использовался в артикуляции нот слабой доли, в отдельных случаях (пунктирный ритм) он применялся на сильное время.

⁵ Эффективность применения *teke* для улучшения подвижности языка не была должным образом оценена современниками и преемниками итальянского музыканта, который сам рассматривал ее лишь как основу твердой артикуляции. Исполнителям-флейтистам затем понадобились долгие годы поиска, прежде чем они вновь пришли к слоговому сочетанию, предложенному Ганасси. Лишь в 1794 году (т.е. спустя более чем два с половиной столетия) известный французский флейтист и композитор, профессор Парижской консерватории Ф. Девьенн в «Nouvelle Méthode...» предложит для двойного стаккато слоги *dou gue*, которые по механике произношения согласных близкие *teke*.

⁶ *Powell A.* The Flute. — Yale University Press. 2003. — P. 38.

⁷ *Agricola M.* Musica instrumentalis deudsch. — Wittenberg, 1545. Neudruck (hrsg. von R. Eitner). — Leipzig, 1896. — S. 33.

⁸ *Schmitz H-P.* Querflöte und Querflöte in Deutschland während des Barockzeitalters. — Kassel, 1958. — S. 32.

⁹ *Powell A.* Op. cit. — P. 32.

¹⁰ *Mersenne M.* Harmonie universelle. Paris, 1636. — P. 244. Цит по: *Powell A.* Указ. соч. — P. 32.

¹¹ *Schmitz H-P.* Op. cit. — S. 32.

¹² *Powell A.* Op. cit. — P. 68.

¹³ Среди композиторов, писавших для флейты трaверсо, следует назвать А. Вивальди, И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г.Ф. Телемана, И.И. Кванца, Ж.Б. Буамортье, Дж. Перголези и др. Некоторые создали по множеству флейтовых концертов и сонат, стараясь дать исполнителям возможность раскрыть ее потенциал не только как оркестрового, но и сольного инструмента.

¹⁴ Ж. Оттетер (1674-1763) — французский исполнитель на блокфлейте, поперечной флейте и гобое времен Людовика XIV, один из представителей известной династии музыкантов.

¹⁵ В современном переизданном немецкоязычном варианте (*Hotteterre J.* Principes de la Flûte Traversière, ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte à Bec, ou Flûte Douce et du Haut-Bois. Paris, 1707. Deutsche Übertragung von H.J. Hellwig. — Kassel, 1958. — 48 S.) флейтовый раздел охватывает 28 страниц и в два с половиной раза превосходит части, отведенные блокфлейте и гобое, которые составляют соответственно восемь и три страницы.

¹⁶ *Hotteterre J.* Principes de la Flûte Traversière, ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte à Bec, ou Flûte Douce et du Haut-Bois. Paris, 1707. Deutsche Übertragung von H.J. Hellwig. — Kassel, 1958. — S. 3.

¹⁷ VIII глава (Von Zungenstößen, Ports-de-voix, Accents, und Doubles Cadences auf der Flöte traversière und anderen Blasinstrumenten) В разделе для флейты трaверсо восьмая глава занимает шесть страниц (24-30), что составляет его пятую часть.

¹⁸ *Hotteterre J.* Op. cit. — S. 24.

¹⁹ *Ibid.* S. 25.

²⁰ Цит по: *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине. — М. 1973. — С. 29. Я.И. Мильштейн в комментариях к переводу указывает, что сложившиеся традиции, в плену которых находились французские музыканты, требовали любую пару равных по написанию нот, длительность которых была короче, чем длительность доли такта исполнять неровно, затягивая первую ноту за счет второй. Порой доходило до абсурда: для того чтобы исполнитель играл ноты как они были написаны, ставили пометку «равные ноты» (С. 133-134).

²¹ *Hotteterre J.* Op. cit. — S. 27.

²² *Quantz J.J.* Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. — Berlin, 1752 / Mit einem Vorwort von H-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern von H. Augsbach. Reprint. — Leipzig, 1983.

²³ Das VI. Hauptstück. Vom Gebrauche der Zunge bei dem Blasen auf der Flöte.

²⁴ *Quantz J.J.* Op. cit. — S. 62.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.* S. 63.

²⁸ *Ibid.* S. 62.

²⁹ *Ibid.* S. 64.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Нотные примеры даются в оригинальной нумерации Кванца.

³² *Quantz J.J.* Op. cit. — S. 65.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.* S. 66.

³⁶ У Ж. Оттетера *turè*.

³⁷ *Quantz J.J.* Op. cit. — S. 66.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.* S. 67.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.* S. 68.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.* S. 69.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*



Энгармонический рояль князя В.Ф. Одоевского

Князь Владимир Федорович Одоевский – выдающийся представитель русской культуры середины XIX века. Музыкальный критик и основоположник научного музыкознания в России, пианист и органист, композитор и собиратель русских народных песен, он был также писателем, философом, археологом, увлекался математикой, химией, акустикой и многим другим. Столь уникальная многогранность его ума и способностей поражала современников. Сам же Одоевский говорил: «На меня нападают за мой энциклопедизм. Но мне не приходилось еще ни разу сожалеть о каком-либо приобретенном познании». Он признавал, что в своем стремлении к энциклопедизму следовал примеру великого Михаила Ломоносова: «Этот человек – мой идеал, он – тип славянского всеобъемлющего духа, которому, может быть, суждено внести гармонию, потерявшуюся в западном ученом мире. Этот человек знал все, что знали в его веке об истории, грамматике, химии, физике, металлургии, навигации и прочем и прочем; и в каждой сделал новое открытие, может, именно потому, что все обнимал своим духом».

Широкий круг интересов Владимира Одоевского проявился еще в годы его юности. В 1822 году он закончил Благородный пансион при Московском Университете с золотой медалью¹. Две крошечные комнаты мезонина главного дома № 3 в Газетном переулке, где жил молодой человек вплоть до 1826 года, были буквально завалены книгами, на подоконниках и скамейках стояли банки, бутылки и всевозможные реторты. Но несмотря на тесноту, здесь помещалось еще и фортепиано. В 1820-е годы в доме Одоевского собиралось общество «любомудров» – круг молодых людей, председателем которого был сам В.Ф. Одоевский, а секретарем – Д.В. Веневитинов. Среди участников были И.В. Киреевский, А.И. Кошелев, М.П. Погодин, В.К. Кюхельбеккер. «Любомудры» обсуждали вопросы искусства, естественных наук, много времени уделяли беседам о философии, об истории и развитии Отечества. В 1824 году Одоевский и Кюхель-

беккер основывают и издают журнал «Мнемозина». В это же время в одном из московских салонов (возможно, у Зинаиды Волконской) Одоевский познакомился с Сергеем Александровичем Соболевским – человеком разносторонне образованным, обладавшим тонким художественным вкусом, владевшим многими языками, и это знакомство переросло в дружбу, которая длилась 48 лет, вплоть до самой кончины князя.

В 1826 году Одоевский переселился в Петербург. Квартира его находилась в доме Румянцевского музея, где он был директором. Петербургский период отмечен одним весьма примечательным событием. В конце 1840-х годов Владимир Федорович заказал для себя у одного из лучших органостроителей того времени – Георга Метцеля кабинетный орган. Этот орган получил даже особое имя «Себастьянон» – в честь великого Баха, музыку которого Одоевский ценил необычайно высоко. Инструмент отличался тонкостью нюансировки: на нем возможно было сыграть *crescendo* и *diminuendo* путем более или менее сильного нажатия на клавишу. Орган был довольно большой около 2,5 метров в высоту, имел два мануала (по пять октав каждый), а также pedalную клавиатуру. Инструмент поражал современников, в т.ч. М.И. Глинку, который очень любил играть на нем!

Возвратившись в Москву в 1861 году, Одоевский поселился в доме № 17 на Смоленском бульваре, который снял вместе с Соболевским, занимавшим первый этаж (где, кстати, размещалась и его громадная библиотека, насчитывающая более 25 тысяч книг). В этом доме бывали Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев, В.И. Даль, а также приезжавшие в Москву Рихард Вагнер и Гектор Берлиоз. Частым гостем здесь был и П.И. Чайковский. Много лет спустя композитор так отозвался об Одоевском: «Это одна из самых светлых личностей, с которыми меня сталкивала судьба... Он был олицетворением сердечной доброты, соединенной с огромным умом и всеобъемлющим знанием, между прочим, и музыки»².



Князь Владимир Федорович Одоевский

Одоевский принимал живейшее участие в музыкальных событиях 1860-х годов. Будучи одним из директоров РМО, он выступил с торжественной речью на открытии Московской консерватории, призвав молодых музыкантов изучать русскую народную музыку. Зимой 1863 по пятницам Одоевский проводил популярные беседы об основах музыки как науки, обсуждая проблемы гармонии, тембра, акустики – одним словом, темы, которые разрабатывал в то время в своих музыкально-теоретических работах. Среди них можно назвать «Заметки по акустике об образовании интервалов» (1862–1864), «Подлинные напевы» (Опыт гармонизации и обработки вариантов русской народной песни «Ай мы просо сеяли», 1863), Письмо к издателю об исконно великорусской музыке (1863), «Музыкальная грамота, или Основания музыки для не-музыкантов» (1867).

В Государственном Центральном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки находится множество разрозненных математических расчетов Одоевского, таких, например, как «Тоны греческих гласов, приведенные в соответствие с акустическими логарифмами» (1864 ?). Все это свидетельствует о том, что в 1860-е годы Владимир Федорович напряженно работал, пытаясь осмыслить закономерности русской народной музыки и привести их в некую стройную теоретическую концепцию. В письме к И.П. Сахарову он сообщал: «Я разобрал все до тонкости и могу указать в немногих рукописях, бывших у меня под рукою, *целую теорию нашей исконной мелодии и гармонию*, отличную от Западной и весьма глубокую; работа была нелегкая; пробоя путь со всех концов, я испытал (!) начать прямо с акустики, и она вывела меня на свет Божий. Радуйтесь, радуйтесь!»³

И вот в 1864 году Одоевский специально заказал новый инструмент. Это был так называемый энгармонический рояль («...или, как называл его автор, “энгармонический клавесин”»)⁴.



Принадлежавший В.Ф. Одоевскому энгармонический рояль

Особенность данного инструмента состояла в том, что в октаве, вместо привычных двенадцати было девятнадцать клавиш. То есть все черные клавиши оказались поделены на две, а также по клавише добавлено между «си» и «до» и между «ми» и «фа». По мысли Одоевского, подобная конструкция и соответственно, расширенные возможности тембра должны были помочь в воспроизведении русских народных песен с их непростым строем. Сконструирован рояль был на фабрике А. Кампе по чертежам самого Одоевского. Сохранилась даже расписка (на немецком языке) в получении 300 рублей серебром за изготовление энгармонического рояля для Владимира Федоровича Одоевского от 11 февраля 1864 года. В музее им. М.И. Глинки сохранены пьесы, написанные специально для этого инструмента: *Engarmonisch* (Ф73 № 95), Пьеса для скрипки и энгармонического фортепиано (Ф73 № 134/б), Запрещенные квинты (Ф73 № 117) и другие⁵.

Энгармонический рояль стоял в кабинете Одоевского в его доме на Смоленском бульваре. Он не был так популярен как его «предшественник» орган «Себастьянон», поскольку на нем было очень сложно играть. Расстояния между клавишами столь узки, а дополнительные «си#» и «ми#» так длинны, что вероятность неверных нот была весьма велика. К тому же для неискушенного музыканта непривычной была и настройка инструмента. В 1869 году, после смерти Одоевского его жена, Ольга Степановна Одоевская передала музыкально-литературную и нотную библиотеку, музыкально-теоретические, исследовательские работы, письма и другое наследие мужа, а также принадлежавшие ему музыкальные и акустические инструменты, в числе которых был энгармонический рояль, в дар Московской консерватории. Более 40 лет архив Одоевского пылился где-то в уголке, никем не разобранный, никому не нужный и лишь с открытием в 1912 году при Московской консерватории музея им. Н. Рубинштейна, рукописи и рояль передали туда. В 1943 году этот скромный музей-хранилище получил статус Центрального музея музыкальной культуры. А энгармонический рояль князя В.Ф. Одоевского стал одним из его примечательных экспонатов.

Так что же это за инструмент?

Небольшой по размерам (1500 мм х 970 мм х 900 мм), с диапазоном клавиатуры от «до» большой октавы до «фа» третьей. В октаве реально оказывается не 12, а 19 клавиш, расположенных в 3 ряда. При этом белые клавиши нижнего ряда соответствуют белым клавишам обычного фортепиано (*до, ре, ми, фа, соль, ля, си*), между ними по образцу черных клавиш обычного фортепиано помещены не пять, а семь клавиш (две дополнительные клавиши светло-коричневого цвета предназначены для нот *ми-диез* и *си-диез*). Но если эти две дополнительные клавиши целостные, то оставшиеся пять разделены на два ряда: ближний к исполните-

лю образуют клавиши, соответствующие нотам *ре-бемоль*, *ми-бемоль*, *соль-бемоль*, *ля-бемоль* и *си-бемоль*, а расположенный над ними дальний от исполнителя ряд (выкрашенный в коричневый цвет) – клавиши, соответствующие нотам *до-диез*, *ре-диез*, *фа-диез*, *соль-диез* и *ля-диез*.

Особо интересна настройка инструмента. Гамма не была темперирована равными четвертитонами, а имела совершенно особое устройство, суть которого можно понять, обратившись к теоретической работе Одоевского «Музыкальная грамота или основание музыки для не-музыкантов», написанной в 1868 году⁶. Путем «гласового отдания» (акустические обертоны струны «до») он находит диатоническую гамму (где, однако, полутоны «си» – «до» и «ми» – «фа» меньше обычного полутона [соотношение 16/15, 80:81]); хроматическая гамма находилась путем продолжения чистых квинт от «до» вверх – диезы, от «до» вниз – бемоли, что, собственно говоря, составляет Пифагорову темперацию, в которой все бемоли низкие, а все диезы высокие, что в итоге приводит к слишком широким мажорным (т.н. пифагоровым) терциям. Возможно, что в дальнейшем при настройке Одоевский от этого отказался, хотя предложенная им система вполне соответствует церковным ладам (модусам).

Энгармоническую гамму, представляющую собой соединение диатонической и хроматической, Одоевский описал так: «Об энгармонической гамме на обыкновенных фортепианах слух не может получить никакого понятия; но на скрипке или виолончели, а равно и в голосе человеческом, различие например между *Ut#* *Reb* (меньше полуинтервала) весьма заметны для слуха; *Cis* выше *Des...*»⁷

Сам князь пользовался и своим друзьям настоятельно рекомендовал систему логарифмического вычисления Прони⁸. В книге, сохранившейся в Научно-музыкальной библиотеке им. С.И. Танеева, рукой Одоевского сделаны следующие расчеты:

Рис. Прони

	[^] 90	24 [^]	90 [^]	90	24	66	24	[^] 90	[^] 24	44	24	[^] 90
Ut	Reb	Ut#	Re	Mib	Re#	Fab	Mi	Fa	Mi#	Solb	Fa#	
0,00	0,90	1,14	2,04	2,94	3,18	3,84	4,08	4,98	5,22	5,88	6,12	
	[^] 90	24 [^]	90 [^]	90	24 [^]	66	24 [^]	90 [^]	23	64	24	
Sol	Lab	Sol#	La	Sib	La#	Utb	Si	Ut	Si#	Reb	Ut#	
7,02	7,92	8,16	9,06	9,96	10,20	10,86	11,10	12,00	12,23	12,90	13,10	

Тот факт, что и в других своих музыкально-теоретических работах Одоевский также пользуется системой Прони, дает нам основания полагать, что настройка энгармонического рояля была сделана подобным образом. Но поскольку инструмент был назначен и для акустических опытов, то возможны были и другие способы темперирования. Среди многочисленных книг по акустике в библиотеке Владимира Федоровича встречается книга Циммермана «Akustik oder die Lehre vom Schall» (1856)⁹. Там доступным образом написано вычисление энгармонической гаммы, отличное от Прони, где все бемоли выше диезов. «Для составления энгармонической шкалы определяются между двумя тонами диатонической шкалы два полутона, повышая на полутон низший из тонов (например D) и понижая на полутон высший (E). А так как подобным же образом Es происходит от E, то этот интервал – ни что иное, как разность между большой и малой терцией 5/4 и 6/5, которые не произвольны, а определены из последовательного ряда чисел.

Es относится к E как 6/5 Ч 5/4 = 24/25, то есть что Es составляет 24/25 E, а E – 25/24 Es. Чтобы получить энгармоническую шкалу, нужно каждый тон диатонической шкалы: C, D, E, F, G, A, H, повысить, умножив на 25/24 и понизить, умножив на 24/25.

Тогда *Cis* = 25/24 C; *Des* = 24/25 D и так далее »

Соответственно, получается следующая энгармоническая шкала:

Рис. Циммерман

C	Cis	Des	D	Dis	Es	E	Eis	Fes	F		
1	25/24	27/25	9/8	75/64	6/5	5/4	125/96	32/25	4/3		
Fis	Ges	G	Gis	As	A	Ais	B	H	His	Ces	C
25/18	36/25	3/2	25/16	8/5	5/3	125/72	9/5	15/8	125/64	48/25	2

Циммерман указывает на необходимость неравномерной «температуры» и ссылается на Кирнбергера. На наш взгляд, весьма возможно, что эту шкалу Одоевский использовал для русских народных песен.

На своей лекции по истории хроматической клавиатуры, проходившей в Музее им. Глинки 30 мая 2005 года английский клавесинист и исследователь Кристофер Стембридж высказал предположение о возможности настройки энгармонического рояля в мезатонике – системе, основанной на чистых мажорных терциях. Разница между чистой терцией «ми» и терцией, найденной в результате построения чистых квинт от «до» называется синтоническая комма (80:81). При настройке в мезатонике при чистых терциях, квинты темперированы (сужены) на 1/4 синтонической коммы. Действительно, итальянские инструменты XVI века с хроматической клавиату-

рой настраивались подобным образом. В библиотеке у князя Одоевского был трактат Царлино «Istitutione Harmoniche» издания 1573 года, в котором теоретик описывает как инструмент, монохорд, будучи снабжен для диатонических и хроматических интервалов, может быть преобразован в энгармонический. (Впоследствии он был назван хроматическим клавесином). Однако в этом трактате Царлино дает иное строение клавиатуры, нежели у рояля Одоевского¹⁰. В 1618 году Преториус детально описал хроматический клавесин, который он знал в Праге, и это описание было затем копировано в Северной Европе. Несколько ранних фортепиано также повторяли стиль хроматической клавиатуры. Несомненно, что Одоевский, сам составлявший чертеж своего рояля, видел хроматические инструменты (он ведь много бывал за границей). До нашего времени, например, сохранился один из таких инструментов — архичембало с 31 клавишей в октаве, сделанный Трансунтино в 1606 в Венеции и называвшийся *Clavemusicum Omnitonum* (ныне он находится в Нюрнберге).

Интересный момент связан с областью применения хроматического инструмента. В Италии XVI века хроматические клавесины рекомендовались для аккомпанирования певцам при исполнении энгармонической музыки. Многие композиторы того времени, такие как Салинас, Лудзаски, Трабачи, Майоне имели подобные произведения. Одоевский же воспроизводил на энгармоническом рояле русские народные песни и их особую гармонизацию.

На портрете работы А. Покровского князь Владимир Федорович Одоевский изображен на фоне инструмента с энгармонической клавиатурой, но если внимательно приглядеться, конструкция этого инструмента иная, чем у энгармонического рояля. Заметим, акварель эта написана в 1844 году, а рояль изготовлен в 1864 году! Возможно, у князя Одоевского было два инструмента с хроматической клавиатурой?! Но где же тогда первый? Ответ на этот вопрос — предмет специального исследования.

Примечания

¹ Здание Благородного пансиона находилось на месте современного здания телеграфа на Тверской, а строил это здание великий русский архитектор Матвей Казаков.

² Цит. по: Федосюк Ю. Чайковский в родном городе. — М., 1960. — С. 27–28

³ Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. — М., 1956. — С. 515

⁴ Цит. по: Путеводитель по экспозиции Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки. — М., 2002. — С. 28

⁵ Сохранился отзыв П.И. Чайковского о музыкальных произведениях Одоевского, среди которых, можно предположить, были и те, что автор написал за энгармоническим роялем.

«...Experiences d'Harmonies. Etude sur les accords de la 11-e, 13-e et 15-e considere comme des combinaisons harmoniques reelles. Любопытные музыкальные комбинации, интересные для немногих специалистов.

Etude sur les combinaisons des accords de 7-e, 9, 11, et 13-e dans leurs renversements {слово неразборчиво}

То же, что и № 6, т.е. весьма интересное произведение, но написанное не для публики.

№ 8 Etude d'Intonation. Упражнение для певца; представляет множество интересных подробностей в гармоническом отношении.

№ 9 Canone cromatico all' 8-va e undecima. Весьма замечательное произведение в отношении музыкальной техники. Для специалистов весьма интересно...»

⁶ Все последующие примеры и цитаты даны по книге: Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. — М., 1956

⁷ Там же. — С. 365

⁸ Prony Instruction elementaire sur les moyen de calculer les intervalles musicale 1832. p.50

⁹ В русском издании Циммерман. Звук. О колебаниях тела — О распространении звука — О музыкальных тонах и их отношениях между собою — Слух. Общепонятное руководство. СПб., 1862

¹⁰ Форма клавиатуры как у энгармонического рояля появляется в трактате Царлино «Sopplimenti musicali» (1588), но нам не известно, был ли знаком с ним Одоевский.



Российское отделение Европейской Ассоциации педагогов фортепиано «ЭПТА»
объявляет о подписке на журнал
ФОРТЕПИАНО
на первое полугодие 2006 года

В журнале, адресованном педагогам фортепиано всех уровней образования — от школ до вузов, содержатся самые разнообразные материалы по проблемам исполнительства и педагогики (в т.ч. методические рекомендации, а также необходимая информация о предстоящих региональных и международных конкурсах).

*Подписной индекс журнала 34207
 по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»*



Забытые имена старинной музыки

В прошлом номере нашего журнала сообщалось о начале работы над созданием первого в России научного энциклопедического словаря «Старинная музыка», который призван отразить передовые достижения современного музыковедения в области изучения искусства прошлых веков. Предлагаемая публикация содержит уже подготовленные для словаря статьи, посвященные персоналиям деятелей музыкальной культуры, информация о которых полностью отсутствует в отечественной «Музыкальной энциклопедии» и «Музыкальном энциклопедическом словаре»*.

АДАМ ФУЛЬДСКИЙ [АДАМ ИЗ ФУЛЬДЫ] (Adam von Fulda) (ок. 1445, Фульда – 1505, Виттенберг) – немецкий композитор, певец, теоретик, поэт и историкограф. С 1490 жил и работал в Торгау при дворе курфюрста Саксонии Фридриха III Мудрого. С 1502 профессор музыки Виттенбергского университета. Наряду с Х. Финком и А. Агриколой, считается одним из первых значительных немецких композиторов. Среди его сочинений – месса, магнификат, многоголосные обработки гимнов, антифоны, светские песни. Стиль сочинений А. относят к «позднеготическому бургундскому».

Как теоретик А. известен своим единственным, но весьма обширным трактатом «О музыке» («De musica», 1490). 1-я из его 4 частей посвящена общим теоретическим вопросам (классификации музыки, ее назначению и т. д.), 2-я – учению о ладах, звуковой системе и сольмизации (среди прочего излагаются 10 правил для композиторов), 3-я – мензуральной музыке и 4-я – музыкальным пропорциям.

А. выводит из сферы собственно музыкальной теории «мировую» (mundane) и «человеческую» (humana) музыки Боэция, указывая, что первой занимаются математики, а второй – физики, т.о. оставляя музыкантам лишь «искусственную» музыку (artificialis), т.е. собственно музыкальное искусство в нашем понимании. При этом он впервые в теории проводит различие между инструментальной (instrumentalis) и вокальной (vocalis) музыкой в современном смысле данных понятий.

В русле клерикальной традиции А. нападает на менестрелей, разграничивает народную (cantus vulgi) и ученую (regulata) музыку, отдает явное предпочтение теоретическим познаниям в искусстве (ars) над собственно практикой (usus). Для церковных ладов А. предложил использовать греческие названия: «дорийский», «фригийский» и т. д. (с гиполадами). Очевидно, что его трактат оказал влияние на Глареана, который к тому же опубликовал в своем трактате «Dodecachordon» (1547) песню А. «Ach hilf mich leid» («Ах, помоги мне в страдании») с собственной латинской подтекстовкой («O vera lux»), охарактеризовав данную песню как «весьма изящно сочиненную и часто исполняемую по всей Германии».

Изд.: Das Liederbuch des Arnt von Aich / hrsg. E. Bernoulli, H.J. Moser. Kassel, 1930 [песни]; Der Mensural-kodex des Nikolaus Apel / hrsg. R. Gerber // Das Erbe

deutscher Musik, Bde. 32–34 (1956–1975) [антифоны, гимны]; Der Kodex Berlin 40021 / hrsg. M. Just // EDM, Bde. 76–78 (1990–1991) [месса, магнификат]; Gerbert M. Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra potissimum. St Blasien, 1784 (3/1931) [трактат]; русский перевод: [Адам из Фульды]. О музыке [фрагменты] // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Ред.-сост. В. Шестаков. М., 1966, с. 358–362

Лит.: Garda M. «Delectatio» e «melancholia» nel trattato *De musica* di Adamo da Fulda // Danubio: una civiltà musicale, I: Germania. Monfalcone, 1990; Semon P.L. Adam von Fulda on «musica plana» and «compositio de musica», Book II: a Translation and Commentary (diss., U. of British Columbia, 1995)

Р.П.

АДЛЬГАССЕР (Adlgasser) Антон Каэтан (крещен 01.10.1729, Нидерахен, Бавария – 21.12.1777, Зальцбург) – австрийский композитор и органист, ученик и зять И.Э. Эберлина. С 1750 служил соборным и придворным органистом в Зальцбурге (в 1779 его преемником в последней должности стал В.А. Моцарт), в 1764–1765 стажировался в Италии. Был дружен с семьей Моцартов и с М. Гайдном (3 акта школьной драмы «Прегрешение против первой заповеди», исполненной 12.03.1767 в Зальцбурге, принадлежали соответственно В.А. Моцарту, М. Гайдну и А.). Для стиля А. характерно сочетание барочных и раннеклассических черт. Основу его творческого наследия составляют произведения для церкви (7 месс, 3 реквиема, 24 оффертория, 11 Salve Regina и др.), а также школьные драмы и оратории (в т.ч. «Христос на Масличной горе», Зальцбург 1754–1755). А. также автор оперы «Ниттети» («La Nitteti») на либретто П. Метастазियो (Зальцбург 1766) и многочисленных инструментальных сочинений (10 симфоний, 4 клавирных концертов, 103 версетов для органа, клавирных сонат и др.).

Изд.: Salzburger Kirchenkomponisten / Bearb. von K.A. Rosenthal und C. Schneider // DTÖ, 43 Jg., 1. Teil, Bd.80. Wien, 1936.

Лит.: Schmidt M.H. Mozart und die Salzburger Tradition. Tutzing 1976; Catanzaro C. de, Rainer W. Anton Cajetan Adlgasser (1729–1777): A Thematic Catalogue of his Works. Stuyvesant, 1999

Л.К.

* Публикация подготовлена в рамках работы над финансируемым РГНФ проектом «Научный энциклопедический словарь "Старинная музыка"» (проект № 05-04-04169а).

АЛЕ (Ahle) Иоганн Георг (крещен 12.06.1651, Мюльхаузен – 02.12.1706, Мюльхаузен) – немецкий музыкант и литератор. Сын И. Р. Але.

Музыкальное образование получил от отца, в 1674 сменил его на посту органиста в церкви Св. Блазиуса в Мюльхаузене, который занимал до конца жизни (его преемником стал И.С. Бах). Не ограничиваясь музыкой, интересовался юриспруденцией (на титульном листе одного из музыкальных изданий он значится как «бакалавр права»), избирался в городской совет Мюльхаузена, а также активно проявил себя на литературном поприще (его поэтический талант в 1680 был отмечен императором Леопольдом I).

А. писал церковную музыку, произведения «на случай», но ведущая роль в его творчестве была отведена духовным и светским песням, стилистически близким народным образцам. Большинство его музыкальных сочинений утеряно. Среди сохранившихся преобладают песни, включенные в текст его сравнительно небольших прозаических литературных сочинений, каждое из которых названо в честь той или иной музы. Из музыкально-теоретических работ А., которые он публиковал в Мюльхаузене, выделяются 4 трактата, известные под названием «Музыкальные беседы» («Musikalische Gespräche», 1695–1701), написанные в форме диалогов автора с воображаемыми друзьями. В этих работах, принадлежащих к числу наиболее известных теоретических трудов немецкого барокко, А. демонстрирует глубокие познания в разных областях теории и истории музыки.

Лит.: *Sevier Z.V.D. The Theoretical Works and Music of Johann Georg Ahle* (diss., U. of North Carolina, 1974)

Н.О.

АЛЕ (Ahle) Иоганн Рудольф (24.12.1625, Мюльхаузен – 09.07.1673, там же) – немецкий композитор и органист. Отец И.Г. Але.

Учился в гимназиях Мюльхаузена и Гёттингена. С 1645 изучал теологию в Эрфуртском университете. В 1646 стал кантором церкви Св. Андрея в Эрфурте. С 1654 и до конца жизни – органист церкви Св. Блазиуса в Мюльхаузене. Занимал также различные руководящие должности в городском совете Мюльхаузена.

За исключением собрания танцев (1650), музыкальное наследие А. составляют духовные вокальные сочинения. В его вокальных концертах, отличающихся высоким мастерством полифонического письма, ощутимо влияние Г. Шютца и А. Хаммершмидта. Однако во многих композициях А. стремился к упрощению стиля. Особо прославился он своими духовными песнями (для 1–4 голосов с инструментальным сопровождением), некоторые из которых до сих пор используются в протестантском богослужении. Одна из них (*Es ist genug*) известна в обработке И.С. Баха (заключительный хорал из кантаты BWV 60), позже ее использовал А. Берг в своем Скрипичном концерте (1935). Избранные вокальные сочинения А. опубликованы в нач. 20 в. в серии «Памятники немецкого музыкального искусства» (DDT. Bd.V. Lpz., 1901).

Н.О.



АЛЕССАНДРИ (Alessandri) Феличе (24.11.1747, Рим – 15.8.1798, Казинальбо, близ Модены) – итальянский композитор. Учился в Неаполе, сначала работал в Риме и Турине. В 1767 вместе с женой, певицей Лавинией Гваданы (сестрой знаменитого кастрата Гваданы), уехал в Лондон (Лавиния пела на сцене Королевского театра, А. ставил там же свои сочинения и дирижировал операми других авторов). В 1774 супруги вернулись в Италию. В 1777–1778 А. по приглашению Ж. Легро жил в Париже, дирижуя «Духовными концертами» и сочиняя музыку для «Любительских концертов». С 1786 до 1789 работал в Петербурге, находясь на службе у одного из вельмож и преподавая пение в семьях знати. В 1789 уехал в Берлин, где в 1790 был назначен вторым дирижером придворной оперы; через два года был уволен и вернулся в Италию. В основном А. сочинял оперы (как «серьезные», так и комические) – всего 35, в т.ч. «Эций» («Ezio», Верона, 1767), «Король на охоте» («Il re alla caccia», Лондон, 1769), «Альцина и Руджеро» («Alcina e Ruggero», Турин, 1775), «Каллироя» («Calliroe», Милан, 1778), «Возвращение Улисса к Пенелопе» («Il ritorno di Ulysse a Penelope», Потсдам, 1790), «Армида» («Armida», Падуа, 1794). Кроме того, А. – автор ораторий «Товий» («Il Tobia», Рим, 1765) и «Освобожденная Ветулия» («La Betulia liberata», Падуа, 1781), а также опубликованных в Лондоне (б.г.) 6 клавирных концертов и 6 скрипичных сонат.

Лит.: *Valdrighi L.F. Felice Alessandri maestro di cappella di Federico Guglielmo II re di Prussia* (1790–92). Modena, 1896

Л.К.

АННА АМАЛИЯ (I) (Anna Amalia [Amalie], 09.11.1723, Берлин – 30.03.1787, там же) – прусская принцесса из династии Гогенцоллернов, младшая сестра Фридриха II Великого, покровительница музыкантов и композитор-любитель.

С юных лет научилась играть на клавесине, а также лютне, скрипке и флейте. Много времени уделяла музицированию. В своем дворце в Берлине устроила своеобразный салон, куда приглашались многие известные в Пруссии и за ее пределами музыканты. В 1755 стала аббатисой женского монастыря, но не отказалась от своих музыкальных пристрастий – училась играть на органе, а также брала уроки композиции у И.П. Кирнбергера. Примерно в то же время написала свое наиболее значительное произведение – ораторию «Смерть Иисуса» (сохранились лишь 2 хоровых номера). Что же касается других, причем не слишком многочисленных ее сочинений (вокальных, камерно-инструментальных и органных), то они созданы преимущественно в 1770 – начале 1780-х гг. и в целом выдержаны в достаточно старомодной для того времени стилистике позднего барокко.

Однако в историю музыкальной культуры А.А. вошла не благодаря собственным произведениям, но прежде всего как основатель уникального собрания рукописей музыкальных произведений композиторов прошлого (в том числе произведений И.С. Баха) – так называемой

«Библиотеки Амалии» («Amalien-Bibliothek»), ныне хранящейся в Центре прусского культурного наследия Городской библиотеки Берлина. Там же находится и большинство сохранившихся рукописей музыкальных сочинений самой А.А.

Лит.: *Blehschmidt E.R.* Die Amalien-Bibliothek. Berlin, 1965; *Jackson B.G.* «Say can you deny me»: a Guide to Surviving Music by Women from the 16th through the 18th Centuries. Fayetteville, 1994, p. 22–28



Ю.Б.

АННА АМАЛИЯ (II) (24.10.1739, Вольфенбюттель – 10.04.1807, Веймар) – дочь герцога Карла I Брауншвейгского и племянница прусского короля Фридриха II Великого, покровительница искусств и композитор-любитель.

Династический брак связал ее в 1756 с Веймарским герцогом Эрнстом Августом Константином. Однако два года спустя герцог умер, и А.А. взяла на себя регентские обязанности, которые с честью несла в течение 17 лет. Она стремилась превратить Веймар в один из культурных центров Европы, приглашая известных философов, писателей, музыкантов. В герцогской резиденции, а затем и в так называемом «Вдовьем дворце», где она провела более 30 лет (после того, как в 1776 передала официальные властные полномочия своему сыну), ее можно было увидеть в окружении таких замечательных людей той эпохи, как И.В. Гёте, И.Г. Гердер, К.М. Виланд, И.А. Хиллер. А.А. принимала активное участие в творческих дискуссиях о развитии немецкой литературы и искусства, часто устраивала концерты и музицировала сама. Немалое внимание она уделяла развитию немецкого музыкального театра и даже написала во второй половине 1770-х 2 зингшпиля на тексты И.В. Гёте. В отдельных номерах этих сочинений явно ощутима фольклорная основа, однако в целом преобладает раннеклассическая стилистика с уклоном в «чувствительную», сентиментальную манеру. Кроме зингшпелей, сохранилось лишь одно музыкальное произведение, несомненно принадлежащее А.А., – Дивертисмент для кларнета, альты, виолончели и фортепиано, который был опубликован уже в конце XX века (Winterthur, 1992).

Лит.: *Henkel G., Otte W.* Herzogin Anna Amalia. Braunschweig, 1995; *Salentin U.* Anna Amalia: Wegbereiterin der Weimarer Klassik. Cologne, 1996

Ю.Б.

АУЛЕТТА (Auletta) Пьетро (ок. 1698, Сант Анджело – сентябрь 1771, Неаполь) – итальянский композитор.

Музыкальное образование получил в неаполитанской консерватории Сан Онофрио. Некоторое время служил церковным капельмейстером. Однако известность приобрел как оперный композитор, написавший как минимум 17 музыкально-сценических произведений (комические оперы, интермеццо, оперы-серия), большинство из которых увидело свет с 1725 по 1740 г. В конце 1730-х А. считался одним из лучших представителей неаполитанской оперной школы, созданные

им сочинения выдерживали конкуренцию с операми Дж.Б. Перголези. Наибольшей популярностью из произведений А. пользовалась комическая опера «Орацио» (1737), которая неоднократно ставилась как в Италии, так и за ее пределами, причем часто в виде пастиччо и под другими названиями – например, «Импресарио» (Верона и Турин, 1748), «Капельмейстер» (Барселона, 1750 и Париж, 1752).

При жизни имя А. было известно любителям оперы во многих европейских странах. Не стала исключением и Россия, в столице которой в 1757 была поставлена сценическая интермедия «Игрок» («Il giocatore») на музыку А., а также его соотечественников Дж.Б. Перголези, Дж.М. Орландини и Дж. Буини.

К сожалению, многие произведения А. сохранились не полностью или вовсе были утрачены. И это касается не только его работ для музыкального театра, но также сочинений других жанров, из которых до нас дошли (да и то в рукописном виде) лишь светская кантата «На первой весенней травке» («Sulla nascente erbetta», 1718), одна из симфоний и несколько духовных песнопений.

Лит.: *Walker F.* Orazio: the History of a Pasticcio // MQ, 38 (1952), 369–83; *Robinson M.F.* Naples and Neapolitan Opera. Oxford, 1972

Ю.Б.

АУРЕЛИ (Aureli) Аурелио (1-я треть 17 в., Мурано, близ Венеции – после 1708) – итальянский либреттист, представитель венецианской барочной традиции. С 1652 по 1708 создал около 50 либретто, часть которых была положена на музыку известными оперными композиторами 17–18 вв. (в т.ч. П.А. Циани, М.А. Циани, А. Сарторио, Т. Альбиниони, И.А. Хассе).

Для текстов А. характерны типичные черты драматургии барокко: очень вольное обращение с историческими и мифологическими источниками, сложная интрига на любовной основе, в которую вовлечены 2–3 пары персонажей, обилие эпизодических действующих лиц, охватывающих всю иерархию бытия (боги, духи, цари, герои, слуги), чередование серьезных и комических сцен.

Наиболее популярные либретто А.: «**Антигона, разоблаченная Альцестой**» («L'Antigona delusa da Alceste») – П.А. Циани (Венеция 1760), М.А. Циани и М. Тренто (Ганновер, 1779 – текст переработан О. Мауро; последняя переработка легла в основу либретто оперы Г.Ф. Генделя «Адмет» [Лондон, 1727]); «**Орфей**» («L'Orfeo») – А. Сарторио (Венеция, 1773); А. Сарторио и Дж. ди Диа (Палермо, 1776), с доп. ариями П.А. Циани (Неаполь, 1782); Б. Сабadini (Пьяченца, 1789, под названием «Любовь обманчива» [«Amor spesso inganne»]); «**Елена, похищенная Парисом**» («Elena rapita da Paride») – Дж.Д. Фрески (Венеция, 1677); под названием «Посрамленная Юнона» («L'Epone schernita») – Фрески, с доп. номерами П.А. Фьокко и голландским текстом (Амстердам, 1681); под названием «Два соперника в любви» («Le due rivali in amore») – Т. Альбиниони (Венеция, 1728).

Л.К.

БАДИА (Badia) Карло Агостино (1671, Верона — 23.09.1737, Вена) — итальянский композитор. С молодых лет работал в Австрии: сначала в Инсбруке (с 1692), а с 1694 до конца жизни — в Вене в качестве придворного композитора. Произведения Б. исполнялись не только в Вене и Инсбруке, но также в Дрездене и городах Северной Италии. В творчестве композитора преобладают ораториальные и сценические жанры; его стиль в целом типичен для итальянской музыки того времени и сочетает искусность письма и красочность инструментовки с добротной старомодностью. Б. написал свыше 40 ораторий и *sepulcro*, в т.ч. «Жажда распятого Христа» («La sete di Cristo in croce», Инсбрук, 1691), «Жертвоприношение Авраама» («Il sacrificio d'Abraamo», Вена, 1796), «Воскресение Иисуса Христа» («La resurrezione di Giesu Cristo», Вена, 1702). В его наследии не менее 50 сольных кантат и камерных дуэтов (12 кантат, посвященные императору Леопольду I, опубликованы в 1699 в Нюрнберге), а также более 20 опер и серенад, в т.ч. «Амазонка-разбойница, или Альвильда, королева готов» («L'Amazona corsara ovvero L'Alvilda regina di Goti», Инсбрук, 1692), «Геракл, победитель Гериона» («Ercole, vincitore di Gerione», Вена, 1708), «Любовь Цирцеи и Улисса» («Gli amori di Circe con Ulisse», Дрезден, 1709).

Лит.: Wellesz E. Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708 // *SMw*, VI (1919), 5–138; Seifert H. Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. Tutzing, 1985



Л.К.

БАТАЙ (Bataille) Габриэль (ок. 1575 — 17.12.1630, Париж) — французский композитор и лютнист. В юности оказался в Париже, где не позднее 1600 года поступил на службу к члену парламента Жермену Рено. Карьеру музыканта начинал как лютнист-любитель, но довольно быстро получил признание как профессиональный музыкант. Уже в 1608 появился его первый сборник обработок для голоса и лютни *airs de cour* различных композиторов. С 1617 до конца своих дней Б. — на службе при дворе, попеременно с А. Боэссе (по полгода каждый) исполняя обязанности учителя музыки королевы (*Maître de la musique de la reine*). После смерти Б. его сыновья Габриэль и Пьер также поступили на придворную службу в качестве музыкантов королевы.

Б. известен прежде всего как составитель 6 сборников «Арий различных авторов с табулатурой для лютни» («Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth»), изданных П. Балларом в 1608–1615 гг. (в них в основном входили сочинения современников Б., в т.ч. П. Гедрона и А. Боэссе). Простота и удобство изложения для лютни способствовали распространению этой музыки в бытовом домашнем музицировании. За исключением 10 псалмов, Б. сочинял исключительно светскую музыку. Он опубликовал более 40 собственных арий для голоса в сопровождении лютни и не менее 15 вокальных ансамблей для 4 голосов. Его музыка использована в известных балетных постановках 1-й трети 17 в., в т.ч. в балете «Освобождение Рено» («La délivrance de Renaud», 1617).

Лит.: Verchaly A. Gabriel Bataille et son oeuvre personnelle pour chant et luthе // *RdM.*, 26 (1947), 1–24; Lesure F., Verchaly A. Documents inédits relatifs au luthiste Gabriel Bataille // *RdM.*, 26 (1947), 72–88; Durosoir G. L'Air de cour en France: 1571–1655. — Liège, 1991

В.Б.

БЕККЕР (Becker; Bekker; Bäkker) Дитрих (26[?]02.1623, Гамбург [?] — 12.05.1679, Гамбург) — немецкий композитор, органист и скрипач.

Карьеру музыканта начинал церковным органистом в Аренсбурге (1642). В 1654–1655 работал скрипачом при дворе графа Магнуса Габриэля де ла Гардые близ Стокгольма. В 1756 обосновался в Целле, поступив на службу к герцогу Христиану Людвигу. С 1662 работал в Гамбурге, где с 1668 руководил городскими музыкантами. Был членом *collegium musicum*, основанного М. Векманом. Вероятно, также играл в гамбургском оперном оркестре.

Несмотря на то, что Б. служил органистом и скрипачом, ни одного его органного или сольного скрипичного сочинения не сохранилось. Однако до нас дошло немало его ансамблевых произведений, значительная часть которых включена в состав трех опубликованных в Гамбурге сборников. В их числе составленный из пьес для 3–5 инструментов и *basso continuo* сборник «Музыкальные весенние фрукты» («Musikalische Frühling Früchte», 1688), а также два сборника сонат и сюит для 2-х скрипок (скрипки и гамбы) и *basso continuo* (1674 и 1679). Ансамблевые сонаты Б. написаны по итальянскому образцу и состоят из нескольких контрастных по типу движения разделов. В сюитах же, как правило, соблюдается последовательность танцев: аллеманда — куранта — сарабанда — жига (вероятно, Б. был первым, кто использовал эту последовательность в ансамблевых сюитах). Б. известен также и как вокальный композитор — автор духовных концертов, «Страстей по Иоанну», гимнов и песен (всего сохранилось ок. 40 таких композиций).

Лит.: Grapenthin U. Unbekannte Sonaten des Hamburger Ratsmusikanten Dietrich Becker (thesis, U. of Hamburg, 1987)

Н.О.

БЛОУ (Blow) Джон (крещен 23.02.1649, Ньюарк — 01.10.1708, Лондон) — английский композитор, органист.

Музыкой занимался с ранних лет, поступив в начале 1660-х в хор Королевской капеллы в Лондоне. В конце 1668 стал органистом Вестминстерского аббатства, а вскоре после этого — придворным клавесинистом. С середины 1670-х Б. — видная фигура в музыкальной жизни Лондона. Он проявляет себя как талантливый композитор, а также органист и руководитель хора мальчиков Королевской капеллы. В 1677 удостоивается Ламбетской степени доктора музыки. В 1687–1703 Б. — хормейстер собора Св. Павла в Лондоне. А в 1700 специально для него был учрежден пост официального композитора Королевской капеллы.

Б. — один из наиболее значительных английских композиторов эпохи барокко, оставивший после себя колос-

сальное наследие, которое включает в себя церковную и светскую музыку самых разных жанров: ок. 100 антемов, 12 собраний песнопений для англиканской службы; более 30 придворных и иных од для солистов, хора и инструментального сопровождения; 9 латинских мотетов; более 120 сольных песен и вокальных ансамблей (в т.ч. кэтчей), маска «Венера и Адонис» (для придворной сцены; ок. 1683), несколько ансамблевых сочинений для струнных, а также множество произведений для органа (в т.ч. не менее 30 voluntaries) и клавесина (более 70 пьес, большинство сгруппировано в сюиты). Также Б. является автором небольшого учебного труда «Правила исполнения генералбаса на органе или гарпсихорде».



Подобно многим великим людям Англии, Б. похоронен в Вестминстерском аббатстве. На его памятнике высечены весьма показательные слова: «Его собственные музыкальные сочинения гораздо более благодатный монумент, нежели любой другой, что может быть ему воздвигнут».

Изд.: Anthems: Musica Britannica, vol. 7 (1953), vol. 50 (1984), vol. 64 (1993), vol. 79 (2002); Complete Organ Works: Musica Britannica, vol. 69 (1996); Complete Harpsichord Music: Musica Britannica, vol. 73 (1998)

Лит.: Blow J. Rules for Playing of a Through Bass upon Organ and Harpsicon // The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth and XVIIIth Centuries / ed. F.T. Arnold. Oxford, 1931, p.163–172; Lewis A. Introduction to John Blow: 'Venus and Adonis'. Monaco, 1949; Wood B. John Blow's Anthems with Orchestra (diss., U. of Cambridge, 1977); Shaw W. The Services of John Blow. Croydon 1988; Cooper B. English Solo Keyboard Music of the Middle and Late Baroque. N.Y. – L., 1989; Cox G. Organ Music in Restoration England: a Study of Sources, Styles, and Influences. N.Y. – L., 1989; Spink I. Restoration Cathedral Music 1660–1714. Oxford, 1995

Ю.Б.

БОЙС (Воуе) Уильям (крещен 11.09.1711, Лондон – 07.02.1779, там же) – английский композитор.

С юных лет занимался музыкой, был мальчиком-певчим в хоре собора Св. Павла в Лондоне. Учился у М. Грина. Позднее совершенствовал свое мастерство под руководством И.К. Пепуша. С 1734 работал церковным органистом в Лондоне. В начале 1730-х начал сочинять музыку и уже к 1736 стал композитором Королевской капеллы. В 1749 удостоен степени доктора музыки Кембриджского университета. С 1755 фактически возглавлял музыкальную жизнь королевского двора.

Б. – один из наиболее крупных деятелей музыкальной культуры Англии 18 в. Он был в числе основателей Фонда поддержки неимущих музыкантов и их семей (позже ставшего Королевским обществом музыкантов), подготовил трехтомную антологию духовной музыки английских композиторов 16 – нач. 18 вв. (Cathedral Music. L., 1760–73). Но в первую очередь известность ему принесло собственное композиторское творчество. В стилистическом отношении музыка Б. в основном относится к

позднему барокко, хотя во многих его произведениях ощутимо влияние раннеклассической галантной манеры. По роду своей служебной деятельности Б. сочинял антемы (всего – ок. 70) и другие духовные песнопения, а также многочисленные торжественные оды для солистов, хора и оркестра, приуроченные к разнообразным дворцовым празднествам и официальным церемониям. Однако еще с начала 1740-х заявил о себе и как театральный композитор, автор нескольких масок («Пелей и Фетида», 1740; «Светская маска», 1746, «Буря», 1757) и музыки к множеству драматических спектаклей. Особой популярностью пользовалась его серената «Соломон» для сопрано, тенора, хора и оркестра (1742). Существенная часть наследия Б. – камерная вокальная музыка (песни, дуэты, кантаты). Многие сочинения этого типа опубликованы при жизни композитора в 6 выпусках сборника «Британская лира» («Lira Britannica». L., 1747–1759). Также в 18 в. опубликована большая часть инструментальных произведений Б.: 12 трио-сонат (L., 1747), 8 симфоний (L., 1760), 12 увертюр (L., 1770) и 10 voluntaries для органа или гарпсихорда (L., 1779)

Осн. издания: Services and Anthems / ed. V. Novello, I–IV. L., 1846–49; Overtures: Musica Britannica, vol. 13 (1957); Solomon: A Serenata: Musica Britannica, vol. 68 (1996)

Лит.: Finzi G. Preface to Boyce W. Overtures: Musica Britannica, vol. 13 (1957); Sadie S. The Chamber Music of Boyce and Arne // MQ, vol. 46 (1960), 425–36; McIntosh R.D. The Dramatic Music of William Boyce (diss., U. of Washington, 1979); Ford F.H. The Court Odes of William Boyce (1711–1779) (diss., SUNY, Buffalo, 1990); Le Grove E.A. The Anthems and Services of William Boyce (diss., U. of Wales, Bangor, 1991)

БОШАН (Beauchamps) Пьер (30.10.1636, Париж – нач. февраля 1705, Париж) – французский танцовщик, хореограф, педагог и композитор. Происходил из семьи королевских музыкантов. Дебютировал 23 января 1648 в «Балете распущенности страстей», участвуя в 4 выходах (роли Ожившей статуи, Матроса, Нимфы, Семелы). В ballets de cour исполнил множество гротескных (пьяница, пират, демон и др.), но также и благородных ролей (гений Франции, Полександр). Был несравненным виртуозом, отличавшимся утонченностью, возвышенностью и точностью исполнения. Оставался на сцене до 1701.

В качестве хореографа придворных балетов Б. с 1661 сотрудничал с Ж.Б. Люлли, а в 1666 занял пост суперинтенданта королевских балетов. Учитель и партнер Людовика XIV, а также знаменитых танцовщиков Летанга, Фора, Пекура и Блонди, он был одним из наиболее высокооплачиваемых королевских служащих.

Б. поставил танцы для всех комедий-балетов Мольера, еще в 1661 выступив как композитор и хореограф «Докучных». В 1671 он осуществил постановку танцев для «Мук и радостей любви» Р. Камбера, затем работал с Люлли в «Королевской академии музыки» вплоть до смерти композитора. В 1669–1697 Б. также ставил балеты в иезуитских коллегиях и при дворе.

В 1680 Б. возглавил Королевскую Академию танца, узаконив основы классической хореографии: принцип выворотности, пять позиций ног. Он также был истинным автором системы хореографической нотации, применявшейся в 1680-х и опубликованной Раулем-Ожье Фейе под названием «Хореография, или искусство записи танца» («Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance», 1700).



Лит.: *Christout M.-F.* Le ballet de cour de Louis XIV, 1643–1672. Paris, 1967; *Houle G.* Le Ballet de Facheux: Beauchamps's Music for Moliere's Comedy. Bloomington, 1991; *Powell J.S.* Choreographer to Moliere's Troupe du Roy // *ML*, 76 (1995), 168–186

А.Б.

БОЭССЕ (Boëssset), Антуан де (1556, Блуа – 08.12.1643, Париж) – французский композитор. Женился в 1613 на Жанне Гедрон, дочери Пьера Гедрона, совпала с началом его успешной карьеры придворного музыканта. С 1613 он – учитель детей, находившихся среди королевских камерных музыкантов (*Maître des enfants de la musique de la chambre du roy*), с 1617 – капельмейстер королевы (*Maître de la musique de la reine*), с 1620 – королевский секретарь (*Sécretaire de la chambre du roy*), с 1623 – суперинтендант королевской камерной музыки (*Surintendant de la musique de la chambre du roy*), с 1634 – королевский советник (*Conseiller et maotre d'hotel ordinaire du roy*).

Б. – один из наиболее известных мастеров *air de cour*. Он автор не менее 200 сочинений в этом жанре, написанных на стихи Дюрана, Гомбо, Кольтэ, Клода Гарнье, Клода д'Этуэля (издавались начиная с 1608). Полифонические *airs* Б. (для 4–5 голосов) опубликованы в 9 его авторских сборниках (Париж, 1617–1642), причем в 7-м впервые во французской музыке местами появляется партия *basso continuo*. *Airs* Б. для голоса и лютни издавались в коллективных сборниках. Композитор писал в галантном стиле, элегантно и утонченно. Владея и просодией, и полифонией, он наибольшее внимание уделял певучей мелодии, превращая в кантилену даже орнаментальные фигуры. Эксперименты с речитативным стилем, характерные для творчества Гедрона, Б. не интересовали. Практически не интересовала его и церковная музыка. Его немногочисленные духовные песни были изданы в сборнике «Набожный жаворонок» («*La pieuse alouette*», 1619).

В 1614–1642 Б. участвовал в постановке не менее 22 *ballets de cour*, в т.ч. «Приключений Танкреда в волшебном лесу» («*L'Adventure de Tancrede en la forest enchantee*», 1618), «Балета Аполлона» («*Ballet d'Apollon*, 1621), «Балета триумфов» («*Ballet des Triomphes*», 1635), «Балета счастья» («*Ballet de la Felicite*», 1639). Его балетная музыка публиковалась в коллективных сборниках *airs de cour* начиная с 1615, а в авторских – с 1620 по 1642.

Сыновья Б. также стали придворными музыкантами. Из них наиболее известен старший сын **Жан Батист Б.** (1614–1685), унаследовавший большинство постов свое-

го отца. Четыре его *airs* еще в 1632 появились в 8-м сборнике *airs de cour* Антуана Б. Он также автор опер «Смерть Адониса» (1678) и «Алфей и Аретуза» (1686), месс, мотетов, соавтор 12 *ballets de cour*.

Лит.: *Airs de cour pour voix et luth* / ed. A. Verchaly. Paris, 1961; *Dufourcq N. Jean-Baptiste de Boëssset*. Paris, 1962; *Durosoir G.* L'air de cour en France, 1571–1655. Liège, 1991

А.Б.

ВЕНДЛИНГ (Wendling) Иоганн Баптист (17.06.1723, Раппольтсвайлер – 27.11.1797, Мюнхен) – немецкий флейтист и композитор, представитель мангеймской школы. Один из лучших флейтистов-виртуозов своего времени. Ок. 1745 поступил на придворную службу в Цвайбрюккене в качестве учителя музыки герцога Кристиана IV и солиста его капеллы. С молодых лет активно концертировал, с большим успехом выступал в Берлине (1749) перед Фридрихом II, а также в Париже (1751 и 1752) в «Духовных концертах». С 1752 – музыкант Мангеймской капеллы, в составе которой в 1778 переехал в Мюнхен (первым флейтистом капеллы оставался как минимум до 1790). Был весьма дружен с Моцартом, который в 1777 осуществил инструментовку его флейтового концерта (К.284е), а также написал Концертную симфонию (К.Анх.9, ныне утраченную) для В. (флейта), Рамма (гобой), Пунто (валторна) и Риттера (фагот). Сам В. был весьма плодовитым композитором, автором 14 флейтовых концертов и около 100 камерно-инструментальных ансамблей (дуэтов, трио и квартетов) с участием флейты.

Музыкантами были и другие члены его семьи. Среди них **Доротея В.** [урожд. Шпурни] (1736–1811) – известная в свое время певица. Примадонна Мангеймской сцены, она выступала в Париже, Вене, Мюнхене и других европейских городах, пела на премьере «Идоменей» В.А. Моцарта, который специально для нее написал одну из своих концертных арий (К.486а). Певицей стала и дочь В. – **Элизабет Аугуста В.** (1752–1794), чье мастерство также высоко оценивал Моцарт, сочинивший для нее две ариетты (К.307 и К.308). Брат В. – **Франц Антон В.** (1733–1786) долгое время был первым скрипачом Мангеймской капеллы.

Лит.: *Аберт Г.* Моцарт. Ч.1, кн.2. М., 1980; *Gunson E.J.* Johann Baptist Wendling (1723–1797): Life, Works, Artistry, and Influence; including a Thematic Catalogue of all his Compositions (diss., U. of W. Australia, 1999)

В.Б.

ВЕРОКАИ (Verocai) Джованни (ок. 1700, Венеция – 13.12.1745 [?], Вольфенбюттель) – итальянский скрипач и композитор. Возможно, ученик А. Вивальди.

Его имя становится известным со 2-й пол. 1720-х, когда он служил концертмейстером оперной труппы в Бреслау [ныне – Вроцлав] (1727–1729), а затем придворным музыкантом у саксонского курфюрста и польского короля Фридриха Августа в Дрездене. Из Дрездена он был отправлен в Россию для участия в торжествах по поводу коронации императрицы Анны Иоанновны. Имен-

но В. (совместно с Дж. Ристори) написал для этих празднеств торжественную коронационную кантату на текст графа А. Вольского (исполнена 09.05.1731 в Москве). Ободренный успехом, он решил остаться в России, где проработал 7 лет. Пользовался успехом не только как скрипач (будучи одним из ведущих инструменталистов Придворной итальянской оперы), но и как композитор (сочинил и издал в Петербурге 12 сонат для скрипки и basso continuo). Однако в 1738, после прибытия в Петербург целой группы европейских скрипачей-виртуозов, не желая конкурировать с ними, В. уехал из России. Сначала в Гамбург, а затем в Вольфенбюттель, где поступил на службу к герцогу Брауншвейгскому Карлу в качестве капельмейстера и руководителя придворного оперного театра, оставаясь в этой должности до конца своих дней. Начиная с 1739 в этом театре было поставлено не менее 13 различных произведений В., в т.ч. 8 — на оригинальные или переработанные либретто П. Метастазии («Демофонт», «Зенобия и Радамист», обе — 1742; «Катон», «Гиссипила», обе — 1743 и др.). Точная дата кончины В. (13.12.1745), приведенная во многих справочных изданиях, вызывает сомнения, поскольку в 1746 и 1747 в Вольфенбюттеле были поставлены 3 его новые оперы и сценическая пастораль без указания в либретто о том, что композитор уже умер (крайне маловероятно, что он не успел поставить при жизни сразу 4 готовых музыкально-сценических произведения).

Лит.: Бутир Л.М. Верокаи // Музыкальный Петербург Т. 1 — XVIII в.: Кн. 1. СПб., 2000, с. 168–169; Mooser R.-A. Violinistes-compositeurs italiens en Russie au XVIIIe siècle, I: Giovanni Verocai // Rivista musicale italiana, 42 (1938), p. 309–449



Ю.Б.

ВИГАНО (Viganò) — семья итальянских артистов музыкального театра 18 — нач. 19 в.

Онорато В. (06.09.1739, Милан — 1811, Венеция) — танцовщик, хореограф, импресарио (глава семьи). В молодости славился в комических (гротескных) ролях, считался лучшим в Италии хореографом. Как импресарио работал в театре «Арджентина» в Риме (1783–88), театре «Сан Бенедетто» в Венеции (с 1786) и в «Новом театре» в Падуе (1809).

Мария Эстер В. (урожд. Боккерини) — танцовщица, жена Онорато В., выступавшая в его спектаклях. Сестра Л. Боккерини.

Винченца В. — танцовщица, дочь Онорато и Марии Эстер В. Выступала с 1782; вышла замуж за тенора Д. Момбелли. Автор либретто первой оперы Дж. Россини «Деметрий и Полибий», в которой пели ее муж и две их дочери — Эстер и Анна.

Сальваторе В. (25.03.1769, Неаполь — 10.08.1821, Милан) — танцовщик, хореограф, композитор. Сын Онорато и Марии Эстер В., наиболее знаменитый представитель семьи. Племянник Л. Боккерини и его ученик по композиции. Дебютировал в 1783 в римском театре «Арджентина»; писал музыку к балетам своего отца (в т.ч.

«Цефал и Прокрида», 1786). В 1789 отправился в Испанию для участия в коронационных торжествах Карла IV; в Мадриде женился на танцовщице Марии Медина, вместе с которой выступал в Париже, Лондоне, Венеции, где был поставлен первый балет В. — «Рауль де Креки» (1792), показанный в 1793 в Вене и возбуждавший споры, как и балет «Ричард Львиное Сердце» на музыку одноименной оперы А. Гретри (Вена, 1795). В отличие от Г. Анджелини и Ж.Ж. Нувверра, В. не считал принцип пантомимы ведущим и вернулся в свои балеты виртуозные сольные и ансамблевые номера. В 1795–1798 В. и его жена гастролировали по Германии; с 1799 до 1803 В. являлся придворным балетмейстером в Вене. В 1801 поставил балет «Творения Прометей» на музыку Л. ван Бетховена. В 1804 вернулся в Италию. С 1811 работал балетмейстером театра «Ла Скала» в Милане, где создал самые значительные свои произведения. Для поздних балетов В. характерно сочетание танцевальной виртуозности и сценической зрелищности с серьезностью и философской концепционностью сюжетов. Балеты такого рода получили название «хореодрам». Среди самых значительных: «Стрельцы», на сюжет из эпохи Петра I с собственной музыкой (Венеция, 1809); так наз. «большой» «Прометей» (Милан, 1813) на музыку Бетховена, Й. Гайдна, В.А. Моцарта и самого В.; «Мирра» (Милан, 1817, по трагедии В. Альфьери), «Отелло» (Милан, 1818, по трагедии У. Шекспира), «Весталка» (Милан, 1818, по опере Г. Спонтини).

Лит.: Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л., 1983. Климовицкий А.И. Балет Бетховена «Творения Прометей» // Бетховен Л. «Творения Прометей»: Клавир. Л., 1988; Ritorni C. Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò. Milano, 1838; Il sogno del coreodramma: Salvatore Viganò, poeta muto / ed. E. Raimondi. Bologna, 1984

Л.К.

ВОЛЬДЕМАР (Woldemar) Мишель (17.06.1750, Орлеан — 19.12.1815, Клермон-Ферран) — французский скрипач и композитор.

Родившись в богатой семье, получил отличное образование: игре на скрипке обучался у А. Лолли и Н. Местрино. От обоих учителей, помимо профессиональных знаний, позаимствовал эксцентричную манеру поведения и тщеславный нрав. После разорения давал уроки в Париже, затем возглавлял группу странствующих музыкантов, пока не получил место руководителя соборного оркестра в Клермон-Ферране.

Автором ряда учебных пособий для игры на различных инструментах (альте, кларнете, скрипке). Одно из них — «Méthode pour le violon» (1798) — представляет собой важный источник информации о скрипичном искусстве Лолли и его учеников, которое характеризуется свободной сменой позиций, растяжками, игрой в высоком регистре и разнообразной штриховой палитрой. В изобрел пятиструнный инструмент со строем с-g-d'-a'-e" (получивший название альтовой скрипки), для которого со-

здал концерт. Его перу также принадлежат три скрипичных концерта и «Призрачные сонаты» («Sonates fantômagiques»), с тонким стилизованным мастерством представляющие музыкальные портреты почивших скрипачей — Лолли, Местрино, Пуньяни и Тартини. В. собрал коллекцию смычков знаменитых скрипачей. Написал ряд статей о музыке (в том числе «Скрипичные заповеди»), опубликованных в театральном журнале «*Courrier des spectacles*», а также «*Tableau mélo-tachygraphique*» (пособие по музыкальной стенографии) (1800).

Лит.: Moser A. *Geschichte des Violinspielers*. Berlin, 1923; Straeten E. S. J. van der. *The History of the Violin*. London, 1933; Nunamaker N.K. *The Virtuoso Violin Concerto before Paganini: the Concertos of Lolli, Giornovich, and Woldemar (1750–1815)* (diss., Indiana U., 1968); Kolneder W. *Das Buch der Violine*. Zürich; Freiburg, 1972

ГЕНЕН (Guénin) Мари-Александр (20.02.1744, Мо-беж — 22.01.1835, Этамп).

Французский скрипач и композитор (не следует путать с Франсуа Гененом [1728–1789], также скрипачом короля и оркестра Оперы). С 1760 жил в Париже. Ученик П. Гавинье и Н. Капрона (скрипка) и Ф.Ж. Госсека (композиция). Выступал в «Духовных концертах», блестяще дебютировав в 1773. С 1776 до конца жизни оставался членом «Академического общества Детей Аполлона». С 1777 являлся руководителем музыки (интендантом) принца Конде. В 1778 поступил на службу королю. Параллельно с 1780 — первый скрипач оркестра Оперы, где прослужил до 1801. В 1784 приглашен профессором скрипки в Королевскую школу пения и декламации (будущую Парижскую консерваторию). В 1814–1816 служил в капелле Людовика XVIII.

Творческое наследие Г. практически полностью ограничивается инструментальными произведениями (большая часть опубликована в Париже в 1768–1820). Среди них — не менее 16 симфоний (особой популярностью пользовались 3 симфонии ор. 4 [1776] и 3 симфонии ор. 6 [1788]), 2 концерта для скрипки с оркестром ор. 2 (1769), а также многочисленные камерные сочинения: 3 трио для 2-х скрипок и баса ор. 1 (1768), 15 скрипичных дуэтов (1775–1815), 3 клавирные сонаты с аккомпанементом скрипки ор. 5 (1781), 3 квартета ор. 7 (ок. 1796), 6 сонат для скрипки и баса (1808–1812), 3 дуэта для скрипки и виолончели ор. 15 (1816) и др.

Сын Г. **Илэр-Никола** (род. 1772) также стал музыкантом — пианистом и композитором, правда, гораздо меньшего дарования, чем его отец. Он работал в Париже, где был известен прежде всего как преподаватель фортепиано.

Лит.: *La Laurencie L. de. L'Ecole française de violon de Lully a Viotti: etudes d'histoire et d'esthétique*. Paris, 1922–1924; Robert F. *Une découverte musicologique: trois quatuors opus VII de Marie-Alexandre Guénin (1744–1835)* // RMFC, I (1960), 145–52; Brook B. *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII siècle*. Paris, 1962; Cotte R. *La Musique maçonnique et ses musiciens*. Paris, 1975 (2/1987);



Place A. de. La vie musicale en France au temps de la Révolution. Paris, 1989

В.Б.

ДАЛОЛЬО (Dall'Oglio) Доменико (ок. 1700, Падуя — 1764, Нарва) — итальянский скрипач и композитор.

Вероятно, ученик Дж. Тартини. В 1732 был определен скрипачом в оркестр падуанской церкви Сан-Антонио. Однако уже в 1735 приехал в Россию и поступил в оркестр Придворной итальянской оперы, став со временем одним из лучших его скрипачей (с конца 1750-х исполнял обязанности концертмейстера). Помимо игры в оркестре, участвовал в камерных концертах, часто вместе со своим братом, виолончелистом **Джузеппе Д.** (1710–1794). Вскоре после отстранения от власти Петра III вынужден был оставить придворную службу. Умер по пути на родину, успев добраться лишь до Нарвы.

Т.Б.

Д. оказался весьма плодовитым композитором, правда, его музыка, выдержанная в позднебарочном стиле, не слишком оригинальна, обнаруживая явные влияния Вивальди и Тартини. Ему приписывается 17 скрипичных концертов, не менее 10 симфоний (в т.ч. несколько — «в русском стиле»), многочисленные скрипичные сонаты, из которых при жизни автора напечатаны были лишь 12 (Амстердам, 1738). Кроме того, Д. (совместно с Л. Мадонисом) написал музыку пролога и несколько арий для постановки в Москве оперы И.А. Хассе «Милосердие Тита», приуроченной к коронации императрицы Елизаветы Петровны (1742).

Лит.: Бутыр Л.М. Далольо // Т. 1 — XVIII в.: Кн. 1. СПб., 2000, с. 291–292; Mooser R.A. *Violinistes-compositeurs italiens en Russie au XVIIIe siècle* // *Rivista musicale italiana*, 48 (1946), p. 219–29

Ю.Б.

ДЕВЬЕНН (Devienne) Франсуа (31.01.1759, Жоенвиль — 05.12.1803, Париж) — французский флейтист, фаготист, композитор и педагог. Предположительно начал учиться музыке у своего старшего брата Пьера, придворного музыканта в Дю-Поне (ныне — Цвайбрюккен). В 1779 окончательно обосновался в Париже, брал уроки у известного флейтиста Феликса Рола (Rault). В 1779 поступил фаготистом в оркестр Парижской оперы. В 1780-е неоднократно выступал в «Духовных концертах», исполняя в т.ч. и собственные сочинения. Одновременно, с 1780 по 1785 состоял камерным музыкантом в капелле кардинала де-Рогана. Был также участником оркестра масонской Олимпийской ложи, а также флейтистом Швейцарской гвардии короля. В период революции входил в оркестр Национальной гвардии, в 1795 стал первым профессором по классу флейты в Парижской консерватории.

Д. был весьма разносторонним и плодовитым композитором, ярким представителем европейского музыкального классицизма конца 18 в. В 1780 — 1790-е в Париже активно публиковались его инструментальные произведения, в т.ч. 12 концертов для флейты, 4 концерта для фагота и 2 концерта для валторны с оркестром, концертные симфонии для солирующих духовых с оркестром,

25 квартетов (преимущественно для флейты, скрипки, альты и виолончели), свыше 100 флейтовых дуэтов, ок. 50 сонат для флейты и баса и др. Также в 1790-е было поставлено 12 комических опер Д., наиболее удачной из которых считается «Les Visitandines» (1793). К этому следует добавить публикации в 7 сборниках 49 романсов для голоса в сопровождении фортепиано и флейты / скрипки *ad libitum* (1783–1797), а также издание в Париже «Теоретической и практической школы для флейты» (1793).



Блестящий флейтист-концертант и виртуозный фаготист, плодовитый композитор и авторитетный педагог, Д. внес весьма значительный вклад в развитие французского концертного стиля и во многом способствовал формированию новой французской школы флейты.

Лит.: *Humblot E.* Un musicien joinvillois de l'époque de la Revolution: François Devienne, 1759–1803. Saint-Dizier, 1909; *Stoltie J.M.* A “symphonie concertante” Type: the Concerto for Mixed Woodwind Ensemble in the Classical Period (diss. U. of Iowa, 1962); *Montgomery W.* The life and works of François Devienne, 1759–1803 (diss., Catholic U. of America, 1975); *Bowers J.* François Devienne’s “Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la flûte”. Aldershot, 1999

В.Б.

ДЕМАРЕ (Desmarests) Анри (февраль 1661, Париж – 07.09.1741, Люневиль) – французский композитор. Свою карьеру музыканта начал мальчиком-певчим Королевской капеллы. К 1680 уже значился в штате придворных музыкантов. Несмотря на неудачу в конкурсе на получение руководящего музыкального поста (*sous-maître*) в Королевской капелле (1683) вскоре удачно проявил себя на музыкально-театральном поприще. В 1686 в Версале исполнена его музыкальная трагедия «Эндимон», а в Фонтенбло – дивертисмент «Диана из Фонтенбло». В 1690-е 6 произведений Д. (4 музыкальные трагедии и два балета) были поставлены на сцене «Королевской Академии музыки» в Париже. Однако затем композитор надолго был вынужден покинуть Францию (в 1699 он вместе со своей возлюбленной, мадмуазель де Сент-Оноре, бежит из страны и его заочно приговаривают к смертной казни). После непродолжительного пребывания в Брюсселе Д. в 1701 оказывается при дворе испанского короля Филиппа V, а 6 лет спустя назначается музыкальным суперинтендантом герцога Лотарингского в Люневиле. В Люневиле и Нанси он с успехом ставит оперы Люлли, продолжая сочинять собственные произведения. В 1720 после специального указа регента, герцога Орлеанского, Д. возвращается во Францию, где в 1726 сменяет Делаланда в качестве музыкального руководителя Королевской капеллы.

Д. – один из наиболее значительных французских композиторов в период между Люлли и Рамо. Он проявил себя признанным мастером музыкального театра, создав не менее 15 музыкально-сценических произведений, среди которых 7 музыкальных трагедий (в т.ч. «Дидона», 1693; «Венера и Адонис», 1697), а также балеты и дивертисменты. Другая часть наследия Д. – вокальная

музыка, представленная как сочинениями для церкви (ок. 20 больших мотетов и месса), так и светскими кантатами и ариями (в т.ч. опубликованными в 1-й пол. 18 в. в различных «Собраниях арий серьезных и застольных»).

Лит.: *Antoine M. Henry Desmarest.* Paris, 1965; *Fajon R.* L'opéra à Paris du Roi-Soleil à Louis le Bien-aimé. Geneva, 1984

Ю.Б.

ДУРАЦЦО (Durazzo) **Джакомо** Пио Франческо Антонио Мария, граф (27.04.1717, Генуя – 15.10.1794, Падуя) – итальянский дипломат, театральный деятель, либреттист, один из лидеров и идеологов реформы музыкального театра 1750–1760-х. С 1749 по 1764 жил в Вене, пользуясь покровительством главного министра (с 1753 канцлера) князя В. Кауница. В результате предпринятой в 1752 по инициативе императрицы Марии Терезии реорганизации театрального дела, Д. стал помощником, а затем и преемником директора придворных театров графа Ф. Эстергази. Формируя репертуарную политику «Бургтеатра» и «Кертнертортеатра», он, в частности, пригласил из Франции комическую труппу во главе с Ж.Л. Эбером. С Д. тесно сотрудничали Глюк, Анджелини и приехавший в Вену в 1761 Кальцабиджи. Их совместными усилиями была предпринята реформа музыкального театра, касавшаяся и оперы, и балета. Идеи Д. разделял также Траэтта («Армида», Вена, 1761, либретто Дж. Мильявакка по сценарию Д., основанному на тексте Ф. Кино; «Ифигения в Тавриде», текст М. Кольтеллини, Вена, 1763). В 1764 Д. впал в немилость у Марии Терезии и был отправлен послом в Венецию, где проявил себя как меценат и коллекционер предметов искусства.

Лит.: *Haas R.* Gluck und Durazzo im Burgtheater. Zürich, 1925; *Ivaldi A.F.* Giacomo Durazzo da Genova a Vienna (1742–1749). Genoa, 1995

Л.К.

ДЮВЕРНУА (Duvernoy; Duvernois) Фредерик Никола (16.10.1765, Монбейяр – 19.07.1838, Париж) – французский валторнист, педагог и композитор. Один из крупнейших представителей французской школы валторны конца 18 – начала 19 в. Музыка учился самостоятельно. Жил и работал в основном в Париже. В 1788 поступил в оркестр театра Итальянской комедии, с 1790 – валторнист оркестра театра Комической оперы. Одновременно получил известность как солист, выступая в «Духовных концертах». С 1796 по 1818 – артист (с 1801 солист) оркестра Оперы. Играл в оркестре Национальной гвардии, был первым валторнистом придворной императорской (при Наполеоне I), затем королевской капеллы (при Людовике XVIII и Карле X). Кавалер ордена Почетного легиона (1817). С 1795 года состоял профессором класса валторны Парижской консерватории, где (с перерывом на год в 1796) служил вплоть до выхода на пенсию (1 января 1816). Играл и обучал на натуральной валторне, используя гампелевскую технику закрытых звуков, о чем свидетельствует его знаменитая «Школа для высокой и

низкой валторны», по которой он готовил музыкантов дифференцированно для первой и второй партий. Автор 12 концертов для валторны с оркестром, 3 квинтетов для валторны и струнных, трио для валторн, сонат и этюдов. Его брат **Жак Жорж Шарль Франсуа Д.** был известным кларнетистом, профессором класса кларнета Парижской консерватории (1800–1802 и 1808–1816), солистом театра «Фейдо» (до 1824). Ему принадлежит ряд сонат и вариаций для кларнета.

Соч.: *Méthode pour le cor, suivie de duo et de trio pour cet instrument (Réimpression de l'édition de Paris, c. 1802).* Genève, 1974

Лит.: *Pierre C. Le Conservatoire national de musique et de déclamation.* Paris, 1900; *Morley-Pegge R. The French Horn.* London, 1960 (2/1973); *Janetzky K., Brüchle B. Das Horn: Eine Kleine chronik seines Werdens und Wirkens.* Bern; Stuttgart, 1977; *Les Conservatoire de Paris: deux cents ans de pédagogie / ed. A. Bongrain, A. Poirier.* Paris, 1999



В.Б.

ЕЛИЧ (Jelić, Jelich) Винцент (1596, Фиуме, ныне Риека – 1636 [?], Цаберн, ныне Саверн) – хорватский композитор. Музыкальную карьеру начинал мальчиком-певчим в капелле эрцгерцога Фердинанда в Граце, став к 1615 придворным музыкантом-инструменталистом. В 1618 поступил на службу в придворную капеллу в Цаберне (Эльзас). Впоследствии стал священнослужителем. При жизни Е. было издано 3 сборника его сочинений (Страсбург, 1622–1628), среди которых преобладают многочисленные церковные концерты для различных вокальных составов в сопровождении basso continuo, написанные под заметным влиянием музыки итальянских (прежде всего венецианских) композиторов. Публикации Е. весьма примечательны тем, что содержат редко встречавшиеся в то время темповые указания.

Лит.: *Federhofer H. Vincenz Jelich // AMw, XII (1955), 215–277*

Ю.Б.

ЖАДЕН (Jadin) – семья французских музыкантов фламандского происхождения.

Франсуа Ж. (крещен 07.08.1731, Грай – 11.06.1790, Версаль) – фаготист и гобоист, первый известный представитель семьи. С конца 1760-х переехал в Париж. В 1760 поступил в королевскую капеллу Версаля в качестве фаготиста. В 1770 стал одним из *grands hautbois* в *chambre et écurie du roi*. Оставался на королевской службе до 1786. Принимал участие в концертной жизни Парижа (в т.ч. в «Духовных концертах»). Музыкантами стали также братья Франсуа Ж. – **Жорж Ж.** (крещен 1742) и **Жан Батист Ж.** (1744 – ок. 1790). Первый – гобоистом, служившим с 1763 в капелле Карла Лотарингского в Брюсселе, второй – скрипачом и композитором, автором симфоний и камерно-инструментальных ансамблей.

Гиацинт Ж. (27.04.1776, Версаль – 27.09.1800, там же) – пианист и композитор. Сын Франсуа Ж., под руководством которого получил музыкальное образование. В 1789

дебютировал в «Духовных концертах», исполнив фортепианный концерт собственного сочинения. В 1791–1794 состоял в оркестре театра «Фейдо». С 1795 до конца жизни – профессор фортепиано Парижской консерватории. В его творческом наследии преобладает инструментальная музыка, среди которой 4 концерта для фортепиано оркестром, струнные квартеты и трио, многочисленные сонаты для фортепиано соло и фортепиано в сопровождении скрипки, «школа» для начинающих «Двадцать уроков для фортепиано» и др. (многие произведения опубликованы в 1790-е в Париже).

Луи Эммануэль Ж. (21.12.1768, Версаль – 11.04.1853, Париж) – композитор, пианист, скрипач и педагог. Сын Франсуа Ж., брат Гиацинта Ж. Начальное музыкальное образование получил у отца, а затем в качестве пажа королевской музыки. Его композиторским дебютом считаются Три сонаты для клавесина или фортепиано с аккомпанементом скрипки, опубликованные в 1784 в Париже. В 1788 при дворе поставлено первое театральное сочинение Ж. – комедия с ариеттами «Развязанная война, или Хитрость против хитрости» («Guerre ouverte, ou Ruse contre ruse»). С этого времени Ж. живет в Париже, до 1792 служит клавесинистом в Театре графа Прованского (Месье), (впоследствии – театр «Фейдо»). В период Революции вступает в Национальную гвардию, сочиняет для ее оркестра революционные гимны, марши, увертюры и др. сочинения. В 1795–1798 преподает сольфеджио в Парижской консерватории, впоследствии работает там же в качестве профессора по классу фортепиано (1805–1816). В период Реставрации приглашен гувернером пажей королевской капеллы. В 1821 стал кавалером ордена Почетного легиона. Сыновья Ж. – Луи Годфруа (1805–1882) и Адольф (1794–1867) не стали музыкантами, но пользовались известностью в Париже. Первый из них был художником, второй – литератором.

Как композитор Ж. оставил весьма внушительное и разнообразное творческое наследие. В нем ок. 40 произведений для музыкального театра – преимущественно комедии с ариеттами и комические оперы; единственная попытка создания музыкальной трагедии («Магомет II», 1803) особого успеха не имела. Вокальная музыка представлена как многочисленными романсами и вокальными дуэтами, так и крупными композициями преимущественно религиозного содержания для хора с сопровождением (среди них «Торжественная месса», 1828). Ж. был большим мастером инструментальной музыки, написавшим не менее 6 концертных симфоний, программную симфонию для большого оркестра «Сражение при Аустерлице» (1806), 4 концерта для фортепиано с оркестром (1792–1811), сочинения для духового ансамбля и оркестра, многочисленные произведения для фортепиано (фантазии, сонаты, вариации), а также камерные ансамбли (струнные и фортепианные квартеты, фортепианные трио и др.).

Лит.: *Pierre C. Le Conservatoire national de musique et de declamation: documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués.* Paris, 1900; *Saint-Foix G. Les premiers pianistes parisiens: Les Frères Jadin // Revue de musicologie*

française, VI/1 (1925), 105–109; *Brook B.* La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Paris, 1962; *Place A. de.* La vie musicale en France au temps de la Revolution. Paris, 1989; *Castinel N.* Aube d'une vie musicale sous la Revolution: la vie et l'oeuvre de Hyacinthe Jadin, 1766–1800. Lyon, 1991

В.Б.



ЖАКЕ де ла ГЕРР (Jacquet de La Guerre) Элизабет (крещена 17.03.1665, Париж – 27.06.1729, там же) – французский композитор и клавесинистка.

Происходила из музыкальной семьи: ее отец Клод Жак (ум. 1702) служил церковным органистом в Париже. С юных лет играла на клавесине и пела перед Людовиком XIV. После замужества (1684) оставила королевский двор. Не ограничиваясь выступлениями в качестве клавесинистки, начала сочинять музыку (в 1687 в Париже появился ее первый сборник пьес для клавесина). Стала первой во Франции женщиной-композитором, попробовавшей свои силы в музыкальном театре, сочинив балет «Игры в честь победы» (1691, музыка не сохранилась) и музыкальную трагедию «Кефал и Прокрида», премьера которой в 1694 году, правда, оказалась неудачной. Гораздо большего успеха Жак де ла Герр добилась в сфере камерной музыки. Одной из первых во Франции она начала писать сонаты для скрипки и basso continuo (сборник из 6 сонат опубликован в 1707), а также трио-сонаты (всего 6 сонат, вероятно, написанных уже к 1695). Другим важным жанром ее творчества стала кантата, вошедшая в моду во Франции с началом 18 века. 11 из 14 кантат Ж. (для одного или нескольких солистов в сопровождении инструментального ансамбля либо одного лишь basso continuo), опубликованные с большим успехом в 1708 и 1711, написаны на библейскую тематику, 3 остальные в основе поэтических текстов имеют античные сюжеты.

Ж. была одной из весьма заметных фигур в музыкальной культуре Франции конца 17 – начала 18 века. Ей даже посвящена памятная портретная медаль, выпущенная в 1729 Королевской Академией надписей и словесности, которая впоследствии была воспроизведена, наряду с портретами пяти самых знаменитых композиторов эпохи Людовика XIV (Люлли, Кампра, Делаланда, Марэ и Деуша), в знаменитом трактате Э. Титона дю Тийе «Французский Парнас» (1732), где отмечены все наиболее значительные деятели французской культуры того времени.

Музыкантами стали также старшая сестра Ж. – Анна (клавесинистка и исполнительница на виоле, служившая в 1680-е при дворе Мари де Лоррен, герцогини де Гиз), а также их братья: Никола Жак (ок. 1662–1707) – органист собора Св. Петра в Бордо и Пьер Жак (ок. 1666–1739) – органист и клавесинист, работавший в Париже.

Лит.: Колтакова Т. «Дамская музыка» при французском дворе // Старинная музыка, 2002, № 2–3, с. 15–18; *Cessac C.* Elisabeth Jacquet de La Guerre, une femme compositeur sous le règne de Louis XIV. Arles, 1995

Ю.Б.

ЗУЛЬЦЕР (Sulzer) Иоганн Георг (16.10.1720, Винтертур – 27.2.1779, Берлин) – швейцарский эстетик и лексикограф. Учился в Цюрихе; с 1747 преподавал математику в Берлине, в 1750 стал членом берлинской Академии наук. Основной труд З. – энциклопедия «Всеобщая теория изящных искусств», включающая статьи как об общих эстетических понятиях («Красота», «Выразительность», «Контраст», «Гений», «Пафос» и др.), так и о понятиях, специфических для отдельных искусств, в частности, музыки («Мелодия», «Песня», «Модуляция», «Ритм», «Симфония» и т. д.). Философская концепция З. не была оригинальной и опиралась на традиционные классицистские постулаты, однако ныне это оборачивается важным достоинством, поскольку позволяет судить об общепринятых в 18 в. взглядах на тот или иной предмет. Достижением З. было выявление эстетической взаимосвязи между различными искусствами. Специальные статьи о музыке в его энциклопедии писали И.Ф. Кирнбергер и И.А.П. Шульц. Эстетика З. повлияла на учение о композиции Коха. Известно также, что Бетховен законспектировал статью «Речитатив» из энциклопедии З. (сопровождает нотными примерами из сочинений К.Г. Грауна), по-видимому, ознакомившись и с другими статьями. Небольшие работы З. публиковались с 1770-х и в России.

Изд. (избранные): Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt. Leipzig, 1771–1774, 2/1778–1779, 3/1786–1787; hrsg. F. von Blankenburg, 4/1792–1799; Сокращение всех Наук и других частей Учености, в коем содержание, польза и совершенство каждой части сокращенно описываются (с паралл. нем. текстом: Kurzer Begriff aller Wissenschaften und andern Theile der Gelehrtsamkeit...). М., 1781.

Лит.: Wili H. Johann Georg Sulzer: Persönlichkeit und Kunstphilosophie. St Gallen, 1954

Л.К.

КОКЛИКО (Coclico) Адриан Пети (1499/1500, Фландрия – после сентября 1562, Копенгаген) – нидерландский композитор и теоретик. Существующие свидетельства о том, что он в разное время служил при дворе английского и французского королей, равно как и то, что он являлся учеником Жоскена Дебре, нельзя считать абсолютно достоверными. Известно, что воспитанный первоначально в католической вере, К. впоследствии стал протестантом, что, вероятно, явилось причиной его переезда в Германию. Первое документальное упоминание о К., датированное сентябрем 1545, обнаружено в книге реестров Виттенбергского университета. Первоначально в Виттенберге К. давал частные уроки музыки студентам, затем попытался стать университетским профессором музыки (1546), однако потерпел неудачу и покинул город. Установлено, что с 1547 он находился в Кёнигсберге (в сентябре 1547 был зачислен в Кёнигсбергский университет, а затем и в капеллу при дворе прусского курфюрста), а в конце 1550 отправился в Нюрнберг, где сочинил

и опубликовал в 1552 собрание мотетов «*Consolationes piaе: musica reservata*», а также трактат «Краткое руководство о музыке» («*Compendium musices descriptum*»). В 1555 К. получил пост руководителя хора мальчиков при капелле герцога Мекленбургского в Висмаре, а на следующий год в качестве певца и инструменталиста был принят на службу при датском королевском дворе в Копенгагене — городе, ставшем конечным пристанищем музыканта.



Помимо 41 мотета из сборника «*Consolationes piaе: musica reservata*», обнаруживающих явное влияние Жоскена Дебре, сохранились еще несколько музыкальных сочинений К., среди которых 4-голосная Lied («*Disce bone clericе*») и три мотета: два 5-голосных («*Nulla quidem virtus*» и «*Venite exultemus Domino*») и один 8-голосный («*Si consurrexistis*»), впервые опубликованные в посвященной К. монографии М. ван Кревеля (1940). Весьма примечателен и трактат К. «Краткое руководство о музыке», который дает весьма четкое представление о теоретических воззрениях середины 16 в. на специфику музыки, основные правила, касающиеся ее ладовой и ритмической организации, контрапункта, композиции и т. д.

Лит.: *Тарасевич Н. И.* Адриан Пети Коклико и его трактат о музыке // *Старинная музыка*, 2003, № 1, с. 9–13; *Crevel M. van.* *Adrianus Petit Coclico; Leben und Beziehungen eines nach Deutschland emigrierten Josquin-schülers.* Den Haag, 1940; *Meier B.* *The Musica Reservata of Adrianus Petit Coclico and its Relationship to Josquin* // *MD*, 10 (1956), 67–105

Н.Т.

КОЛАСС (Colasse, Collasse) Паскаль (крещен 22.01.1649, Реймс — 17.07.1709, Версаль) — французский композитор и театральный деятель. С 1677 — секретарь Люлли, завершивший его последнюю музыкальную трагедию «Ахилл и Поликсена» (пост. 1688). С этого же времени в течение 10 лет исполнял обязанности *batteur de mesure* Парижской Оперы. С 1683 по 1704 — один из четырех руководителей (*sous-maîtres*) Королевской капеллы. Занимал также ряд других придворных постов, став в 1685 композитором камерной музыки (*compositeur de la musique de la Chambre*), а в 1696 — капельмейстером камерной музыки (*maître de la musique de la Chambre*). В 1690 К. получил королевскую привилегию на основании оперных компаний в Бордо, Тулузе, Монпелье и Лилле.

Как композитор К. в основном следовал традициям Люлли, в создании ряда произведений которого принимал непосредственное участие (приписывал средние голоса партитуры). Основные его сочинения созданы для музыкального театра. Среди них «Балет в Вильнёв-Сен-Жорж» (*Ballet de Villeneuve St-Georges* 1692), «Балет времен года» (*Ballet des saisons* 1695), «Балет Рождения Венеры» (*La naissance de Vénus* 1695; прообраз жанра оперы-балета), трагедии «Фетида и Пелей» (*Thétis et Pélée* 1689), «Эней и Лавиния» (*Enée et Lavinie* 1690), «Астрея» (*Astrée et Céladon* 1691), «Ясон, или Золотое Руно» («*Jason, ou La toison d'or*», 1696), «Кананта» («*Canente*», 1700), «Поликсена и Пирр» («*Poluxène et Pyrrhus*», 1706). Трагедии эти

не имели успеха, за исключением «Фетиды и Пелей» (на либретто Фонтенеля), которая держалась в репертуаре 76 лет. Знаменитая «Буря» из 2 акта «Фетиды» стала первой в череде оперных «бурь» во Франции, послужив образцом для нескольких поколений композиторов.

Кроме сценической музыки в наследии К. — немало *airs*, опубликованных при жизни автора в различных сборниках вокальной музыки, а также мотеты (1686) и духовные песнопения («*Cantiques spirituels tirez de l'écriture Sainte*») на тексты Расина (1695).

Лит.: *Fajon R.* *L'opera a Paris du Soleil a Louis le Bien-Aime.* Geneve, 1984; *Gorce J. de la.* *L'opera sous le regne de Louis XIV. Histoire d'un theatre.* Paris, 1992

А.Б.

КОНТИ (Conti) Франческо Бартоломмео (20.01.1681/82, Флоренция — июль 1732, Вена) — итальянский композитор и исполнитель на теорбе.

В молодости получил широкую известность в Италии как виртуоз-теорбист. В 1701 был приглашен в Вену, где до 1726 служил при императорском дворе (сначала теорбистом, а с 1713 и придворным композитором). Оставив придворную службу, провел несколько лет в Италии и вернулся в Вену незадолго до конца своей жизни.

Как композитор работал в разных жанрах, однако ведущим стала опера. К. сочинил не менее 30 опер разного типа, в т.ч. «трагикомедий» (наиболее известна — «Дон-Кихот из Сьерра-Морена», 1719). Композитор считался большим мастером вокального письма, обладавшим при этом прекрасным драматическим чутьем. Одним из первых мастеров итальянской оперы начала 18 в. он включал в свои произведения главные партии для низких мужских голосов (баса и баритона). Оперы К. оказали определенное влияние на творчество композиторов, работавших не только в Вене, но также и в Гамбурге (Кайзер, Теллеман, Маттезон).

В творческом наследии К. имеется также немало сольных кантат, оратории, мессы, мотеты и другие сочинения для церкви, а также несколько инструментальных сочинений.

Лит.: *Williams H.* *Francesco Bartolomeo Conti, His Life and Music.* Aldershot, 1999

Ю.Б.

ЛАМБЕР (Lambert) Мишель (ок. 1610, Шампинь-сюр-Вёд — 27.06.1696, Париж) — французский композитор, певец, вокальный педагог. Ученик П. де Нира, тесть Люлли. Не позднее 1640 обосновался в Париже. Служил как певец у Гастона Орлеанского и мадемуазель де Монпасье. Пользовался покровительством многих влиятельных людей, включая кардинала Ришелье и Фуке. В 1651–1663 пел и танцевал в придворных балетах (с 1660 руководил их подготовкой, в 1662–1665 — композитор придворных балетов). С 1661 вплоть до своей кончины также занимал пост руководителя камерной музыки короля (*maître de la musique de la chambre du Roi*). Один из лучших певцов своего времени, которого П. Перрен на-

звал «Амфионом наших дней», Л. прославился и как лучший вокальный педагог Парижа. Как композитор он сочинял исключительно вокальную музыку, при этом ее стиль замечателен точностью и изяществом в выражении чувств, легкостью голосоведения, блеском орнаментации. Сохранилось ок. 300 его сольных и ансамблевых *airs* (многие из них сопровождаются орнаментальными дублями) на тексты более чем 50 поэтов (в т.ч. И. Бенсерада, П. Перрена, Фонтенеля и др.). Они начали публиковаться издательством «Баллар» еще с 1656 в коллективных, а затем и авторских сборниках (известно о существовании 20 авторских сборников *airs* Л., большая часть которых оказалась утрачена). Л. также является автором вокальной театральной музыки, звучавшей в «Балете искусств» («*Ballet des arts*», 1663), «Балете переодетых Амуров» («*Ballet des amours déguisés*», 1664), «Балете рождения Венеры» («*Ballet de la naissance de Vénus*», 1665), а также духовных сочинений — *Miserere* и двух полных циклов *Leçons de tenebres* (1689) на тексты «Плачей пророка Иеремии», традиционно исполнявшихся во Франции на Страстной неделе.

Лит.: *Massip K.* L'art de bien chanter: Michel Lambert (1610–1696). Paris, 1999

А.Б.

ЛЕБЕГ (Lebègue) Никола (1631, Лаон — 06.07.1702, Париж) — французский органист, клавесинист, композитор, эксперт в области органостроения. Сведения о его обучении в детские и юношеские годы не сохранились. Неизвестна и точная дата его переезда в Париж, однако начиная с 1664 Л. фигурирует в качестве органиста церкви Сен-Мерри (St.-Merry), где он прослужил до конца своей жизни. В 1678 Л. также получает пост органиста королевской Капеллы в Версале, где работает попеременно с Нивером, Томленом, Бютерном (каждый — по три месяца). Одновременно он приобретает известность и как клавесинист (предположительно Л. был учеником Ж. Шамбоньера). Основу его композиторского наследия составляют сочинения для клавишных инструментов, большая часть которых вошла в опубликованные при жизни автора две клавесинные книги (Париж, 1677 и 1687) и три органнне книги (Париж, 1676, 1678 и 1685). Клавесинные книги состоят в основном из небольших сгруппированных в сюиты пьес: обычно за традиционной парой «аллеманда — куранта» следуют другие танцы, ведущие свое происхождение от театральной музыки: гавот, менуэт, канари, жига, чакона и др. (нередко с дублями). Что касается органнне жанров, то, как писал Л. в «Предисловии» к своей «Первой органнне книге», «моя цель — ознакомить публику с тем, как играют в настоящее время в Париже». Вслед за Нивером, он обращается к жанрам органнне сюиты, органнне мессы и впервые в профессиональной практике включает в свое собрание органнне ноэли. При этом он отдает дань не только литургической практике, но и современному ему театральному искусству («Третья органнне книга» содержит 4 органнне симфонии в жанре французской увертюры). Л. демонстрирует богатые колористические и технические



возможности французского классического органа и, продолжая традицию Нивера, дает названия своим пьесам по характерным регистровым комбинациям (*Plein jeu*, *Basse de Trompette*, *Cornet* и др.), изобретая также новый жанр — *Jeu de Tierce* (дословно — «игра на регистре Терция») и в то же время став родоначальником популярного в дальнейшем жанра *Tierce en Taille*. Л. также сочинял вокальную духовную музыку, в т.ч. «Мотеты на главные церковные праздники года» (Париж, 1687) и «*Vespres*» для 2-х хоров (ныне утеряны), но по своей значимости в его творчестве она явно уступает произведениям для клавишных инструментов. Л. пользовался исключительным уважением и известностью в среде французских музыкантов 2-й пол. 17 в. (в особенности органистов). К его ученикам причисляют Н. де Гриньи, Ф. д'Ажинкура, Ж. Жульена, А. Дорнеля.

Изд.: Archives des maîtres de l'orgue, IX / ed. A. Guilmant et A. Pirro. Paris, 1909; *Lebègue N.* Oeuvres de clavecin / ed. N. Dufourcq. Monaco, 1956

Лит.: *Кривицкая Е.* История французской органной музыки. М., 2003; *Dufourcq N. Nicolas Lebègue.* Paris, 1954; *Dufourcq N.* Le livre de l'orgue française. 1589–1789. Vol. IV. Paris, 1972; *Liberman M.L.* The Organ Works of Nicolas Lebègue in the Context of Contemporary Theory and Practice (diss., Northwestern U., 1984)

Е.К.

ЛЕДЮК (Leduc, Le Duc) Пьер (17.10.1755, Париж — 18.10.1826, Бордо) — французский скрипач и издатель. Брат Симона Ледюка, у которого учился игре на скрипке. Как скрипач-солист в 1770 дебютировал в «Духовных концертах». С 1775 активно занялся нотоиздательской деятельностью. Основал крупный издательский дом. Опубликовал множество разнообразных сочинений, в т.ч. И.К. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Боккерины, А. Саккини и др. выдающихся современников. Не позднее 1804 передал руководство собственным издательским домом своему сыну Августу Ледюку (1779–1823). Последние годы жизни провел в Бордо.

ЛЕДЮК (Leduc, Le Duc) Симон (15.01.1742, Париж — 22.01.1777, Париж) — французский скрипач и композитор. Брат Пьера Ледюка. Ученик П. Гавинье. В 1759 приглашен вторым скрипачом в «Духовные концерты», с 1763 занял в них место первой скрипки-соло (наряду со своим учителем). С 1765 активно занялся композицией, опубликовал десятки своих сочинений. С 1772 вновь вернулся к карьере скрипача-солиста, с 1773 по 1777 вместе с Гавинье и Госсекком являлся директором-руководителем «Духовных концертов». Входил также в концертное «Академическое общество Детей Аполлона». В творческом наследии Л. — исключительно инструментальные сочинения, среди которых 3 симфонии (1776–1777), 3 концерта для скрипки с оркестром (1771–1779), 6 сонат для скрипки с аккомпанементом альта, баса или клавесина ор. 1 (1768), 6 трио для скрипок и баса ор. 2 (1768; 3 — для полного оркестра, 3 — для концертного трио), 6 скрипичных дуэтов ор. 3 (1771), «Вторая книга сонат для скрип-

ки» ор. 4 (1771), 6 трио для 2 скрипок и баса ор. 5 (1772).

Лит.: *Brook B.* La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII siècle. Paris, 1962; *Brook B.S.* Simon Le Duc l'aîné, a French Symphonist at the Time of Mozart // *MQ*, 48 (1962), 498–513; *Pierre C.* Histoire du Concert Spirituel, 1725–1790. Paris, 1975
В.Б.



ЛОКК (Locke) Мэттью (1621/1623, Эксетер – до 10.08.1677, Лондон) – английский композитор и органист.

В детстве был певчим Кафедрального собора в Эксетере, рано научился играть на органе. Вторую половину 1640-х провел в странах континентальной Европы. В начале 1650-х возвратился в Англию, где вскоре стал одним из наиболее известных композиторов, написав целый ряд ансамблевых сюит (первый сборник был напечатан в Лондоне в 1656), и выступив в качестве одного из авторов музыки первой английской оперы («Осада Родоса», 1656), а также других музыкально-сценических произведений (в т.ч. маски Дж. Ширли «Купидон и смерть» в версии 1659 г.). После реставрации (1660) Локк стал придворным музыкантом Карла II, а затем и приватным органистом королевы, продолжая при этом сочинять музыку для театра. Он был одним из наиболее ярких представителей поколения композиторов, подготовившего расцвет английской музыки, связанный, прежде всего, с именем Г. Пёрселла.

Наследие Л. весьма разнообразно. Наибольший интерес вызывают его инструментальные сочинения, в особенности ансамблевые сюиты (свыше 50), а также многочисленные танцевальные сюиты и отдельные пьесы для клавесина и фантазии (voluntaries) для органа. Л. в равной мере успешно сочинял музыку театральную и духовную (2 собрания Services, ок. 30 антемов, 15 латинских мотетов). Он также явился автором трех опубликованных в 1670-е годы теоретических работ, в двух из которых активно выступил против предложенной священником и музыкантом-любителем Т. Сэлмоном идеи реформирования музыкальной нотации, а в третьей, под названием «Melothesia» (1673), описал основные правила исполнения basso continuo.

Лит.: *Field C.D.S.* Matthew Locke and the Consort Suite // *ML*, 51 (1970), 15–25; *Harding R.E.M.* A Thematic Catalogue of the Works of Matthew Locke with a Calendar of the Main Events of his Life. Oxford, 1971; *Dennison P.* The Sacred Music of Matthew Locke // *ML*, 60 (1979), 60–75

Ю.Б.

МУРЕ (Mouret) Жан Жозеф (11.04.1682, Авиньон – 22.12.1738, Шарантон) – французский композитор. Не позднее 1707 прибыл в Париж. С 1711 – придворный музыкант (впоследствии суперинтендант) герцога Менского (сына Людовика XIV и мадемуазель де Монтеспан) в Со. В 1714 успешно дебютировал в «Королевской Академии музыки» оперой-балетом «Празднества, или Триумф Талии». В том же году назначен руководителем оркестра Оперы (занимал этот пост до 1718) В 1717 получил должность композитора-директора «Итальянского теат-

ра», для спектаклей которого за 20 лет сочинил ок. 140 дивертисментов. В 1720 становится придворным камерным музыкантом короля. А с 1728 по 1733 является артистическим директором «Духовных концертов», для которых сочиняет немало различной музыки.

М. – один из наиболее популярных в 1-й трети 18 в. французских композиторов. Основной областью его творчества стал музыкальный театр. Наибольший успех выпал на долю его оперы-балета «Триумф Талии» (1714) и музыкальной комедии «Свадьба Регонды и Колена» (1718), а также многочисленных дивертисментов для «Итальянского театра». Однако М. работал и в более «серьезных» жанрах, создав 2 музыкальные трагедии («Ариадна», 1717; «Пирит», 1723) и 3 «героических балета» («Игры богов», 1727; «Триумф чувств», 1732; «Грации», 1735). Не ограничиваясь сочинениями для сцены, он написал немало вокальной музыки – не менее 10 мотетов и 12 светских сольных кантат, многочисленные арии (в т.ч. ок. 60 арий, изданных в трех сборниках, 1719–1727), а также опубликовал в 1725–1738 гг. 4 сборника своих инструментальных сочинений (в основном сонаты и концерты для камерных составов).

Лит.: *Viollier R.* Jean-Joseph Mouret, 'le musicien des grâces'. Paris, 1950

Ю.Б.

МЮТЕЛЬ (Müthel) Иоганн Готфрид (17.01.1728, Мельн – 14.07.1788, Биненхоф, близ Риги) – немецкий композитор. Один из немногочисленных учеников И.С. Баха. Долгое время работал на территории Российской империи.

Первоначальное музыкальное образование получил от отца – органиста церкви Св. Николая в Мельне, затем учился в Любеке у И.П. Кунцена. В 19 лет стал камерным музыкантом и органистом при дворе герцога Христиана Людвига II Мекленбургского. А в начале 1750 отправился в Лейпциг, где получил несколько консультаций у И.С. Баха. Посетил также Гамбург, Дрезден и Потсдам, встретившись с Телеманом, Хассе и К.Ф.Э. Бахом. С 1753 жил в Риге (первоначально – капельмейстер у знатного русского вельможи – тайного советника фон Витинхоффа, а с 1767 – органист главной церкви города). При жизни пользовался известностью как исполнитель-виртуоз на клавишных инструментах. Его наследие как композитора сравнительно невелико (возможно, часть его утрачена). Наибольший интерес представляют 5 концертов для клавира и струнных, 2 из которых изданы при жизни автора (Рига и Митава, 1767). Сохранились также концерт для фагота и концерт для двух фаготов и струнных, сравнительно немногочисленные сочинения для органа, произведения для клавесина соло (в т.ч. опубликованный в 1756 году сборник, состоящий из 3 сонат и 2 ариозо с вариациями) и 2 клавирных дуэта. Вокальное творчество М. представлено лишь одной духовной кантатой и сборником «Избранные оды и песни» (1759). В стилистическом отношении музыка М. близка музыке К.Ф.Э. Баха.

Лит.: *Бочаров Ю.* Баховский ученик в российских пределах // *Старинная музыка*, 2002, № 2, с. 14–15; *Kemmler E.*

Johann Gottfried Mützel (1728–1788) und das nordostdeutsche Musikleben seiner Zeit. Marburg, 1970; *Rapp R.* Johann Gottfried Mützels Konzerte für Tasteninstrument und Streicher. Munich; Salzburg, 1992 Ю.Б.



НИВЕР (Nivers) Гийом Габриэль (ок. 1632, Париж – 30.11.1714, там же) – французский композитор, теоретик, органист. Получил университетскую ученую степень «магистра искусств» (*maître ès arts*). Очень молодым (в 22 года) становится органистом в церкви Сен-Сюльпис, а в 1678 получает звание органиста короля и занимает один из четырех постов в Королевской Капелле музыки. С этого момента его придворная карьера стремительно развивается. В 1681 он становится *maître de musique* королевы, в 1686 получает такой же пост в королевской резиденции Сен-Сир, где вместе с Моро и Клерамбо обучает музыке благородных девиц.

Последние годы жизни Н. посвятил только религиозной музыке. Он унифицировал григорианское пение во Франции, подготовил новые издания Градуала и Антифонария, и в 1683 году написал диссертацию на эту тему («Dissertation sur le chant grégorien»). Н. был автором и других теоретических трудов: «Легкий способ обучения пению» («Méthode facile pour apprendre à chanter en musique», 1666–1696), «Трактат по музыкальной композиции» («Traité de la composition de musique», 1667–1688), который был очень популярен в свое время и упоминается в «Музыкальном лексиконе» И.Г. Вальтера (1732). В «Трактате» Н. дает описание и объяснение системе 8 церковных тонов, которой придерживались все французские композиторы 2-й пол. 17 в. По Н. I тон – *ре* дорийский натуральный, II тон – дорийский, транспонированный от *соль*, III тон – *ля* эолийский натуральный, IV тон – *ля* эолийский плагальный, V тон – *до* ионийский натуральный, VI тон – ионийский, транспонированный от *фа*, VII тон – ионийский, транспонированный от *ре*, VIII тон – *соль* миксолидийский натуральный. Н. также использует термины средневековой модальной системы – «финалис», «медианта», «доминанта» – для обозначения I, III и V ступеней лада, трактуя их как главные, что свидетельствует о возникновении новой функциональной зависимости ступеней и о формировании тонального мышления.

Композиторское наследие Н. включает три клавесинные книги и три органные книги (1665, 1667, 1675), где впервые появляются совершенно новые – не только для французской, но и для всей европейской практики – органные жанры.

«Первая органная книга» состоит из 100 пьес, сгруппированных в сюиты в восьми церковных тонах. Именно здесь в первый раз мы сталкиваемся с такими специфическими органными жанрами, как *Récit*, *Echo* и *диалог*. Каждую сюиту открывает прелюдия, но в качестве предлагаемой регистровки автор указывает регистровку *Plein jeu*, которая, вскоре, становится самостоятельным обозначением жанра. Во «Вторую органную книгу» Н. включает Органную мессу, ставшую своеобразной моделью для всех последующих сочинений в этом жанре, а также обработки церковных гимнов.

Клавесинный стиль Н. более традиционен: в своих пьесах композитор продолжает традиции Ж. Шамбоньера и Л. Куперена.

Лит.: *Pruitt W.* The Organ Works of Guillaume Gabriel Nivers (1632–1714) // RMFC, 14 (1974), 7–81; 15 (1975), 47–79 Е.К.

ПАСКВИНИ (Pasquini) Бернардо (07.12.1637, Масса Вальдиньевале [ныне – Масса э Коцциле] – 22.11.1710, Рим) – итальянский композитор, органист и клавесинист.

Большую часть своей жизни провел в Риме, куда приехал не позднее 1650. Одним из его учителей, возможно, был А.Чести. Но не менее сильное влияние на его творческое становление оказала музыка Дж. Фрескобальди. Начиная с 1657 П. служил органистом в нескольких римских церквях, дольше всего в церкви Санта Мария ин Аракоели (с 1664 и до конца жизни). Пользовался покровительством жившей в Риме шведской королевы Кристины, а также ряда влиятельных римских вельмож и прелатов, в особенности князя Дж. Боргезе (с 1666 по 1671 П. находился у него на службе как клавесинист и «музыкальный директор»). Славился как клавесинист-виртуоз, неоднократно выступал в Риме и других городах (в 1664 посетил Париж, где удостоился чести выступить перед Людовиком XIV). Был дружен с А. Корелли. В 1706 вместе с А. Скарлатти стал членом Аркадской академии. Имел немало учеников, среди которых – Георг Муффат, а также, возможно, Ф. Дуранте и Д. Скарлатти.

Как композитор П. работал в разных жанрах. Он – автор 17 ораторий и более 50 сольных кантат. Сохранилась (хотя и не полностью) музыка 12 из 18 написанных им опер. Однако в историю музыки П. вошел прежде всего как ведущий представитель итальянской клавирной музыки в период между Дж. Фрескобальди и Д. Скарлатти. Им создано довольно внушительное количество сочинений для клавесина, в т.ч. свыше 30 токкат, 17 танцевальных сюит, не менее 13 вариационных циклов и более 30 отдельных пьес. К этому следует добавить 14 сонат для одного и столько же – для двух клавесинов, которые записаны лишь частично (в виде цифрованного баса). Кроме того, в наследии П. насчитывается не менее 30 органических произведений разных жанров.

Изд.: *Collected Works for Keyboard / ed. M.V. Haynes // СЕКМ, v/1–7 (1964–68)*

Лит.: *Luin E.J.* Bernardo Pasquini e il suo tricentenario. Roma, 1939; *Haynes M.V.* The Keyboard Works of Bernardo Pasquini (diss., Indiana U., 1960); *Crain G.F.* The Operas of Bernardo Pasquini (diss., Yale U., 1965); *Ozolins E.* The Oratorios of Bernardo Pasquini (diss., UCLA, 1983); *Carnevali M.* Gli oratori romani di Bernardo Pasquini (diss., U. degli Studi di Roma, 1989–90); *Mancini L.* Alcuni aspetti della produzione cembalo-organista di Bernardo Pasquini (diss., U. degli Studi di Roma, 1990–91) Ю.Б.

РОЛЛИ (Rolli) Паоло Антонио (13.06.1687, Рим – 20.03.1765, Тоди) – итальянский либреттист и поэт. Его отец, архитектор из Бургундии, рано приобщил его к французской литературе. Р., также как и Метастазии, обладал

даром импровизатора, занимался с Дж.В. Гравиной и был членом академии Аркадия. Его первое оперное либретто «Астарт» создано на основе либретто А. Дзено и П. Париасти и было положено на музыку Дж. Бонончини (Рим, 1715). В 1716 Р. попал в Лондон в качестве учителя итальянского языка, в т.ч. и детей принцессы Уэльской Каролины (с 1727 — королевы). В 1720—1722 занимал пост секретаря в «Королевской академии музыки». Перевел на итальянский язык «Потерянный рай» Мильтона. Автор и переработчик 34 оперных либретто. Из оригинальных либретто этого времени выделяется «Нумитор» (муз. Дж. Порты), почти все остальные были переработками драм Н. Минато, М. Нориса, А. Сальви, Ф. Сильвани, А. Дзено. В 1729 Р. претендовал на место придворного поэта в Вене, но Карл VI предпочел ему П. Метастазियो. С 1733 сотрудничал в Лондоне с «Оперой знати». Для четырех сезонов им было написано восемь либретто, в том числе «Ариадна на Наксосе» (1733), «Эней в Лацио» (1734), «Полифем» (1735) и «Ифигения в Авлиде» (по Дзено, 1735), положенные на музыку Н. Порпорой. Для Г.Ф. Генделя в 1741 им была написана «Дейдамия». В 1744 Р. возвратился в Италию, где и провел оставшуюся часть жизни. В своих либретто он отдавал предпочтение мифологическим сюжетам (в т.ч. с пасторальными мотивами). Под влиянием французской традиции включал в оперные либретто сценически эффектные картины и балет. Поэтическое чувство преобладало у него над драматическим действием. Кроме либретто опер, Р. является автором текстов 2 ораторий, 25 кантат и 24 канцонетт.

Лит.: *Russo F. La figura e l'opera di Paolo Rolli. Udine, 1967; Paolo Rolli: Libretti per musica / ed. C. Caruso. Milan, 1993*

И.С.

СТАМПИЛЬЯ (Stampiglia) Сильвио (14.03.1664, Чивита Лавиния близ Рима — 26.01.1725, Неаполь) — итальянский либреттист. Принадлежал к числу основателей академии Аркадия (аркадское имя — Палемоне Ликурио). До 1696 находился в Риме на службе у Ф. Колонны и Л. делла Черды, герцога Мединачельского (также членов Аркадии). Творческую деятельность начал в 1-й пол. 1690-х с переработки чужих либретто для оперных постановок в театре «Тординона» («Ксеркс», 1694 и «Муций Сцевола», 1695 — оба либретто по Н. Минато, «Туллий Остилий», 1694 — по А. Морселли), сочинял также тексты для праздничных серенад, ораторий и т.д.

Оригинальные либретто С. появились только после его переезда в Неаполь (1696), где он оставался на службе у герцога Мединачельского, ставшего неаполитанским вице-королем. Всего до 1703 им были созданы 6 либретто, имевших большой успех. На текст «Триумфа Камиллы, царицы вольсков» (премьера 1696, с музыкой Дж.Бонончини, «Сан Бартоломео») в течении 70 лет было сочинена музыка 38 композиторами, только в Лондоне три из этих опер в 1706-1728 гг. выдержали 111 постановок. К «Партенопе» (1699) обращались 36 композиторов, с музыкой М. Цумайя она стала первой итальянской оперой, исполненной в Новом Свете (Мехико, 1711).



Война за испанское наследство (1701—1714) вынудила С. покинуть Неаполь и возвратиться в Рим. В 1706, вероятно, по протекции Дж. Бонончини, он получил место императорского поэта в Вене, занимал его до 1714, когда его сменил П. Париасти, а затем А. Дзено. После возвращения в Рим в 1718 и в последние годы в Неаполе (1722—1725) С. продолжал поддерживать тесные связи с венским двором, получая заказы на серенады и оратории.

Либретто С., отличающиеся прекрасным поэтическим стилем, принадлежат жанру трагикомедии, в них действуют драматические, лирические и комедийные персонажи. Историческая основа трактована крайне свободно, большинство событий и героев вымышлены, доминирует любовно-авантюжная интрига.

И.С.

ТИЛО (Thielo) Карл Август (07.02.1707, Копенгаген — 02.12.1763, Хёстеркёб) — датский композитор, театральный деятель и писатель немецкого происхождения. Музыкальное образование получил в Германии (в частности, учился у И.Г. Вальтера в Веймаре). По возвращении в Копенгаген в 1726 поначалу был востребован как учитель музыки, в 1739—1743 работал церковным органистом. Один из создателей в Копенгагене музыкального общества (1744). Основатель датского драматического театра (1747), для которого написал немало пьес, не имевших, однако, особого зрительского успеха. Сочинял и аранжировал музыку для театральных постановок. Опубликовал несколько сборников вокальных и инструментальных сочинений. Выпускал музыкальный журнал (1756), в котором печатал как свои собственные сочинения, так и музыку известных европейских композиторов. Автор нескольких учебных пособий, в т.ч. пособия для желающих обучаться игре на клавише, а также генерал-басу и искусству пения («Tanker og regler fra grunden af om musik for dem, som vil laere musiken til sindets fornøjelse, saa og for dem, som vil gjøre fait af klaver, general-bassen og syngeskunsten» 1746), которое явилось первой книгой о музыке, изданной в Копенгагене на датском языке.

Ю.Б.

УИКС (Weelkes) Томас (крещен 25.10.1576 [?], Элстед, Суссекс [?] — похоронен 01.12.1623, Лондон) — английский композитор и органист.

В молодости несколько лет прослужил органистом Винчестерского колледжа. В 1602 стал бакалавром музыки Оксфордского университета. Возможно, состоял в Королевской капелле. Во время правления Якова I работал органистом и хормейстером Кафедрального собора в Чичестере. Как композитор был весьма плодovit. Он автор 10 собраний песнопений для англиканской службы (services), более 40 антемов, ок. 100 мадригалов и *balletti*, а также несколько клавирных сочинений и ансамблевых пьес для консорта виол. Наибольшие творческие достижения связаны с жанром мадригала. У. обладал способностью чутко предавать в музыке содержание поэтических текстов, используя выразительные мелодические и

гармонические обороты, применяя в случае необходимости весьма острые и напряженные гармонические сочетания. При жизни композитора было опубликовано немало его сочинений, причем наибольшей популярностью пользовался сборник «Balletts and Madrigals to Five Voyces, with One to 6. Voyces» (Лондон, 1598). А один из лучших мадригалов У. — «As Vesta was, from Latmos Hill descending» был включен в знаменитое собрание английских мадригалов «Триумф Орианны», изданное в 1601 и посвященное королеве Елизавете I.

Изд.: Collected Anthems / ed. D. Brown, W. Collins, P. le Huray // МВ, 23 (1966, rev. 2/1975) Madrigals to 3. 4. 5. & 6. Voyces (1597) // ЕМ, 9 (1916, 2/1967) Balletts and Madrigals to Five Voyces, with One to 6. Voyces (1598) // ЕМ, 10 (1921, 2/1968) Madrigals of 5. and 6. Parts, apt for the Viols and Voices (1600) // ЕМ, 11, 12 (1913, 2/1968) Ayeres or Phantasticke Spirites for Three Voices (1608) // ЕМ, 13 (1916, 2/1965)

Лит.: Brown D. Thomas Weelkes: a Biographical and Critical Study. London, 1969



Ю.Б.

ФАШ (Fasch) Иоганн Фридрих (15.04.1688, Буттельштедт, близ Веймара — 05.12.1758, Цербст) — немецкий композитор.

Музыкальное образование получил в лейпцигской Школе Св. Фомы под руководством И. Кунау. Значительное влияние на его становление как музыканта повлияло знакомство с Г.Ф. Телеманом, который в нач. 18 в. также работал в Лейпциге. В молодости Ф. занимался композицией у Г. Граупнера в Дармштадте, служил придворным музыкантом в разных городах, пока в 1722 не обосновался окончательно в Цербсте, став придворным капельмейстером. Сочинял музыку в самых разных жанрах, написав не менее 10 годовых циклов церковных кантат (сохранилось ок. 70 кантат), много другой духовной музыки (13 месс, Магнификат, 7 псалмов, «Страсти» на текст Б.Х. Брокеса), а также 4 оперы и 16 серенат (не сохранились), ок. 90 оркестровых увертюр (сюит), 36 concerti grossi, 18 концертов для различных инструментов с оркестром, ок. 20 симфоний для струнных и basso continuo, 30 ансамблевых сонат.

Ф. — один из наиболее значительных немецких композиторов 18 в. Его творчество (особенно инструментальные сочинения) является наглядным свидетельством постепенного перехода немецкой музыки от барокко к стилистике раннего классицизма.

Лит.: Johann Friedrich Fasch (1688–1758) Briefe (Auswahl) / hrsg. R. Pfeiffer. Blankenburg, 1988; Gille G. Johann Friedrich Fasch (1688–1758): Kirchenkantaten in Jahrgängen: ein Katalog der gedruckten Texte. Blankenburg, 1989; Dittrich R. Die Messen von Johann Friedrich Fasch (1688–1758). Frankfurt, 1992; Pfeiffer R. Johann Friedrich Fasch, 1688–1758: Leben und Werk. Wilhelmshaven, 1994

Ю.Б.

ФАШ (Fasch) Карл Фридрих Кристиан (18.11.1736, Цербст — 03.08.1800, Берлин) — немецкий клавесинист, дирижер и композитор. Сын И.Ф. Фаша. Главным обра-

зом работал в Берлине (придворный клавесинист, позднее дирижер Берлинской оперы). Основал и возглавил Берлинскую певческую академию, внесшую огромный вклад в развитие хоровой культуры Германии. Автор многочисленных светских и церковных вокальных сочинений, а также симфонии для оркестра, клавирных сонат и вариаций.

Изд.: *Sämtliche Werke von Karl Christian Friedrich Fasch* / hrsg. Berlin Sing-Akademie, I–VII (Berlin, 1839)

Лит.: Fuhrmann R. Carl Friedrich Christian Fasch: ein Komponist zwischen Rococo und Historismus (1736–1800) // Fasch und die Musik im Europa des 18. Jahrhunderts: Zerbst 1993, 151–215

Ю.Б.

ФИШЕР (Fisher) Иоганн Каспар Фердинанд (06.09.1656 [?], Шёнфельд, близ Карлсбада — 27.08.1746, Раштатт) — немецкий композитор.

Родился и молодые годы провел в Богемии. В кон. 1680-х стал капельмейстером герцога Саксен-Лауэнбургского в Шлакенверте, а в 1690 — придворным капельмейстером маркграфа Баденского. Был одним из наиболее известных и уважаемых композиторов добаховского поколения. Способствовал утверждению на немецкой почве достижений современной ему итальянской и особенно французской музыки. Писал музыку для школьных драм, сценических диалогов и придворных опер (не сохранилась), активно работал в жанрах духовной музыки (сохранилось 8 месс, 6 офферториев, а также изданные в Аугсбурге в 1701 и 1711 собрания псалмов и литаний). Однако в историю музыки Ф. вошел прежде всего благодаря своим инструментальным произведениям. Значительную роль в становлении в Германии жанра увертюры-сюиты сыграли его 8 оркестровых сюит во французской манере, сгруппированные в собрание «Весенний дневник» («Le journal du printems», 1695) и близкие им клавирные сюиты из сборников «Музыкальные букеты» («Musicalisches Blumen-Büschlein», 8 сюит, 1698; более ранняя версия — «Пьесы для клавесина», 1696) и «Музыкальный Парнас» («Musikalischer Parnassus», 9 сюит, б.г.). В наследии Ф. также выделяются 2 собрания органных сочинений. Одно из них — «Прелюдии и фуги на 8 церковных ладов» («Praeludia et Fugae per 8 tonos ecclesiasticos») представляет собой сборник версетов, предназначенных для использования в литургической практике. Другое («Ariadne musica neo-organoedum», 1702), включающее в себя 20 прелюдий и фуг в различных тональностях, не имеет определенного литургического назначения, однако весьма примечательно тем, что во многом явилось образцом для И.С. Баха при написании «Хорошо темперированного клавира».

Изд.: *Sämtliche Werke für Klavier und Orgel* / hrsg. E. von Werra. Leipzig, 1901; Le journal du printems // DDT, X (1902); Vesperae, seu Psalmi vespertini // Erbe deutscher Musik, XCV. Wiesbaden, 1991; Lytaniae Lauretanae // Erbe deutscher Musik, XCVI. Wiesbaden, 1996

Лит.: *Plotinsky A.H.* The Keyboard Music of Johann Kaspar Ferdinand Fischer (diss., City U. of New York, 1978); *Curry M.L.* A Stylistic Study of the Clavier Works of Johann Kaspar Ferdinand Fischer (diss., U. of Oregon, 1980); *Häfner K.* Johann Caspar Ferdinand Fischer und die Rastatter Hofkapelle // Barock in Baden-Württemberg. Karlsruhe, 1981 (2/1994); J.C.F. Fischer in seiner Zeit / hrsg. L. Finscher. Rastatt, 1988; *Walter R.* Johann Caspar Ferdinand Fischer, Hofkapellmeister der Markgrafen von Baden. Frankfurt, 1990



Ю.Б.

ФРИДРИХ II Великий (24.01.1712, Берлин – 17.08.1786, Потсдам) – прусский король из династии Гогенцоллернов, флейтист и композитор.

С детских лет очень любил музыку. Учился играть на флейте под руководством И.И. Кванца. Еще будучи кронпринцем организовал в своей резиденции в Рейнсберге небольшую капеллу, ставшую основой будущего придворного оркестра – одного из лучших в Европе того времени. Собрал вокруг себя немало известных немецких музыкантов (в т.ч. К.Ф.Э. Баха, Кванца, братьев Граунов, Ф. Бенду). Взойдя на престол, устраивал регулярные концерты при дворе, в которых, как правило, выступал и сам. Основал Берлинскую оперу, для которой написал ряд либретто. Вплоть до Семилетней войны (1756–1763) прилагал немалые усилия к тому, чтобы превратить столицу Пруссии в один из крупнейших музыкальных центров Европы. Однако впоследствии в силу ряда причин музыка отошла для него на второй план. По свидетельству очевидцев, Фридрих II был неплохим флейтистом. Он также сочинял, причем делал это вполне профессионально. Среди его произведений, выдержанных преимущественно в т.н. галантном стиле, – 4 концерта для флейты и струнных, 121 соната для флейты и клавесина (11 из них утеряно), 2 симфонии, а также ряд арий, в основном специально написанных для постановок опер К.Г. Грауна.

Изд.: Friedrichs des Grossen musikalische Werke, I–III / hrsg. P. Spitta. Leipzig, 1889; Friedrich der Grosse: Kompositionen / hrsg. G. Lenzewski. Berlin, 1925

Лит.: *Müller G.* Friedrich der Grosse: seine Flöten und sein Flötenspiel. Berlin, 1932; *Helm E.E.* Music at the Court of Frederick the Great. Norman, 1960; *Mitford N.* Frederick the Great. N.Y., 1970; *McCulloch D.* Aristocratic Composers in the 18th Century (diss., U of Surrey, 1990)

Ю.Б.

ЦИАНИ (Ziani) Марк Антонио (ок. 1653, Венеция – 22.01.1715, Вена) – итальянский композитор. Племянник П.А. Циани.

Учился в Венеции под руководством своего дяди. Карьеру в музыкальном театре начал в середине 1670-х, перерабатывая оперы А. Чести и А. Драги для новых постановок. Немного позже начал писать собственные оперы, сочинив для венецианской сцены с 1679 по 1700 более 25 произведений в этом жанре (в т.ч. «Александр Великий в Сидоне», 1679; «Флора», 1681; «Розалинда», 1692; «Эгисф, царь Кипра», 1698). В период с 1686 по 1691 – капельмейстер гер-

цога Мантуанского. Переехав в 1700 в Вену, был назначен придворным вице-капельмейстером, а с 1712 являлся уже капельмейстером. В Вене Ц. сочинял множество различных произведений, в т.ч. оперы и другие музыкально-драматические сочинения по случаю различных придворных празднеств, а также духовные оратории, регулярно исполняемые в период Великого поста.

В историю музыки Ц. вошел прежде всего как оперный композитор венецианской школы, автор свыше 40 музыкально-театральных сочинений. Однако им также было написано немало произведений в других жанрах – 16 ораторий и *Sepolcri*, 18 месс, 3 реквиема, 116 мотетов, а также не менее 10 трио-сонат.

Лит.: *Wolff H.C.* Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Berlin, 1937 (2/1975); *Selfridge-Field E.* Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi. Oxford, 1975 (3/1994); *Seifert H.* Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. Tutzing, 1985; *Everett P.* Opening “Il Sepolcro”: Ziani, Vivaldi, and a question of stylistic authenticity // *Vivaldi vero e falso* / ed. A. Fanna and M. Talbot. Florence, 1992, 69–89

Ю.Б.

ЦИАНИ (Ziani) Пьетро Андреа (1616, Венеция – 12.02.1684, Неаполь) – итальянский композитор. Дядя М.А. Циани.

В молодости служил органистом венецианской церкви Сан Сальваторе. В 1639 стал священнослужителем, но не оставил своих музыкальных занятий. Пел в кафедральном соборе Св. Марка, сочинял музыку, в т.ч. оперы (как минимум с 1654). В 1657–1659 был капельмейстером церкви Санта Мария Маджоре в Бергамо, но затем возвратился в Венецию и стал директором консерватории «Инкурабили». В 1662 отправился в Вену, где служил капельмейстером вдовствующей императрицы Элеоноры. Но не позднее 1669 вновь был в Венеции, сменив Ф. Кавалли на посту органиста собора Св. Марка, а в 1676 ненадолго даже стал капельмейстером этого собора. Последние годы жизни провел в Неаполе (с 1680 – придворный капельмейстер).

Ц. – один из крупнейших композиторов венецианской оперной школы. Им создано не менее 30 опер, которые с успехом ставились в театрах Венеции, Вены и Неаполя. Из них полностью или частично сохранилась музыка 18 опер, в т.ч. «L'innocenza risorta, ovvero Etio» (1683) – наиболее известное музыкально-сценическое произведение композитора. Именно Ц. во многом способствовал тому, что ария стала главенствующим элементом драматургии итальянской оперы эпохи барокко. Кроме опер, он также написал 10 ораторий и *Sepolcro* (большинство – в 1660-е гг.), немало латинской церковной музыки (мессы, мотеты и др.), светские мадригалы и канцонетты и более 20 ансамблевых сонат. При жизни композитора было опубликовано несколько сборников его светской и церковной музыки.

Изд.: *L'innocenza risorta, ovvero Etio* (ЮВ, 12, 1978, факсимиле); *Oratorio di S Pietro piangente* (Ю, 9, 1987, факсимиле)

Лит.: *Wolff H.C.* Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Berlin, 1937 (2/1975); *Selfridge-Field E.* Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi. Oxford, 1975 (3/1994); *Antonicek T.* Beobachtungen zu den Wiener Opern von Pietro Andrea Ziani // *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio. Venice*, 1984; *Rosand E.* Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre. Berkeley and Los Angeles, 1991



ШЕЛЛЕ (Schelle) Иоганн (крещен 06.09.1648, Гайзинг — 10 марта 1701, Лейпциг) — немецкий композитор.

Сын кантора в Гайзинге, с детских лет избравший карьеру музыканта (с 1655 певчий в руководимой Г. Шютцем Дрезденской княжеской капелле, а двумя годами позже — в хоре при герцогском дворе в Вольфенбюттеле). Учился в Лейпциге в школе Св. Фомы, а затем в университете. В 1670 занял пост кантора в Эйленбурге, а в начале 1677 стал преемником своего учителя С. Кнюпфера в качестве кантора Лейпцигской церкви Св. Фомы и одновременно, получив звание «Director chori musicici» («Директор музыкальных хоров»), — городским «музик-директором», отвечавшим за музыку также в других церквях Лейпцига. Среди многочисленных учеников Ш. — И. Кунау.

Творчество Ш. почти полностью ограничивается музыкой для церкви. Большую часть его наследия составляют развернутые сочинения в жанрах вокального концерта и концертного мотета (ныне их обычно именуют кантатами; всего их сохранилось ок. 60, но еще слыше 110 утрачено), в основу которых положены духовные тексты на немецком языке. Эти сочинения для хора, солистов и инструментального сопровождения сыграли немалую роль в истории немецкой духовной кантаты. Ш. был инициатором ряда новшеств в музыкальном оформлении лютеранской церковной службы, в частности, ввел в утреннее богослужение немецкую фигуральную музыку вместо традиционных латинских песнопений итальянских авторов. Он существенно упростил (по сравнению с Кнюпфером) контрапунктическую технику, а также использовал элементы оперной стилистики (речитативного и ариозного стилей), отчасти предвосхитив характер церковной музыки в Германии 18 в.

При жизни Ш. было издано лишь 4 его мотета, а также сборник духовных песен для голоса и в.с. под названием «Der Andächtige Student». Основные издания музыки Ш. в 20 в.: 4 кантаты в DDT 58–59 (1918); 6 кантат в RRMBE, 60–61 (1988); 6 кантат опубликованы издательством «Bärenreiter» (Kassel, 1971).

Лит.: *Graupner F.* Das Werk des Thomaskantors Johann Schelle (1648–1701). Wolfenbüttel, 1929; *Murray R.A.* The German Church Cantatas of Johann Schelle (1648–1701) (diss., U. of Michigan, 1971)

ШТАРЦЕР (Starzer) Йозеф (крещен 05.01.1728, Вена — 22.04.1787, там же) — австрийский скрипач и композитор.

Родился в семье валторниста Томаса Штарцера, служившего в капелле графа И.Л. фон Хардегга. Возможно, учился у придворного композитора Дж. Бонно. С 1754

числился скрипачом и композитором Французского театра в Вене, писал музыку для балетов. В 1759 приехал в Петербург, где поступил в Придворную итальянскую оперную труппу, став композитором «балетной и театральной музыки». На русской придворной службе состоял до 1765 (с небольшим перерывом в 1762). Сочинял главным образом балеты (часто в содружестве с Хильфердингом).

Ю.Б. В большинстве случаев они являлись составной частью более крупных театральных представлений (наиболее известны балеты «Победа Флоры над Бореем», 1760; «Суд Париса» и «Прометей и Пандора», оба — 1761). С 1763 Ш. также отвечал за организацию придворных концертов, на которых обычно исполнялась музыка европейских композиторов того времени.

По окончании срока службы при русском дворе Ш. уехал в Вену, заключив контракт с венским «Кертнер-театром». Высоко котировался как балетный композитор. Поставил множество балетов в сотрудничестве со знаменитыми балетмейстерами Ж.-Ж. Новерром и Г. Анджолини (в т.ч. «Дон-Кихот», 1768; «Горации и Куриации», «Сид», оба — 1774; «Тезей на Крите», 1775). Кроме того, в «Бургтеатре» в 1776–1777 были исполнены 2 зингшпиля с его музыкой. С 1772 Ш. возглавлял венское «Музыкальное общество», устраивавшее благотворительные концерты в помощь музыкантам. Для этих концертов он, в частности, сочинил ораторию «Страсти Иисуса Христа» (на текст П. Метастазия) и сделал обработку оратории Г.Ф. Генделя «Иуда Маккавей». В начале 1780-х композитор также принимал активное участие в музыкальных собраниях, устраиваемых бароном Г. ван Свитеном.

В творческом наследии Ш. явно преобладают балеты. Всего их было создано более 230 (в той или иной степени сохранилось лишь немногим более четверти от этого количества), причем подавляющее большинство представляет собой сравнительно небольшие (длительностью звучания до 30 минут) композиции. Кроме того, известно, что композитор написал как минимум 12 симфоний, концерт для скрипки с оркестром и немало камерных ансамблей (вся эта музыка преимущественно выдержана в стилистике раннего классицизма).

Изд.: Торжество Весны, или Победа Флоры над Бореем [балет]; Партитура / Ред. Д. Ломтева. М., 2001

Лит.: *Штелин Я.* Известия о музыке в России / Пер. М. Штерн // Музыкальное наследство. Вып. 1. М., 1935, с. 94–198; Порфирьева А.Л. Штарцер // Музыкальный Петербург. Т. 1 — XVIII в.: Кн. 3, с. 279–282; *Braun L.* Die Ballettkompositionen von Joseph Starzer // *SMw*, 13 (1926–27), 38–56; *Mooser R.-A.* Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIIIe siècle. Geneva, 1945 (3/1964); *Nadel S.F.* Les Horaces et les Curiaces: Bemerkungen zu einem Ballett von Jean-Georges Noverre und Joseph Starzer // *SMw*, 32 (1981), 111–46; *Starzer H.* Herkunft und Jugendzeit des Komponisten Joseph Starzer // *StMw*, 46 (1998), 77–94 **Ю.Б.**

ЭРЛЕБАХ Филипп Генрих (крещен 25.07.1657, Эсенс — 17.04.1714, Рудольштадт) — немецкий композитор. С 1681 — придворный капельмейстер в Рудольштадте. При жизни считался одним из наиболее видных музыкантов

Центральной Германии. Работал в самых разных жанрах. Автор многочисленных сочинений для церкви (не менее 6 годовых циклов кантат, 5 духовных ораторий и др.), 4 опер, ок. 100 светских кантат и арий (большая часть опубликована в 2 сборниках «*Harmonische Freude*»), ок. 120 инструментальных произведений. Однако большая часть его творческого наследия утрачена. Наряду с упомянутыми сборниками «*Harmonische Freude*» (1697 и 1710), сохранились собрания из 6 оркестровых сюит во французской манере (1693) и 6 трио-сонат по образцу итальянских сонат da camera (1694), а также музыка ок. 80 духовных кантат, серенады «*Josephs neuer Kaiserthron*» (1705) и нескольких оперных арий.

Лит.: *Gülke P.* Musik und Musiker in Rudolstadt. Rudolstadt, 1963; *Wiechers K.-H.* Philipp Heinrich Erlebach. Aurich, 1964



Ю.Б.

ЭТВУД (Attwood) Томас (крещен 23.11.1765, Лондон – 28.3.1838 там же) – английский композитор и органист, сын королевского музыканта. С 9 лет пел в королевской капелле, в 16 лет получил от принца Уэльского (будущего короля Георга IV) стипендию для обучения в Италии. В 1783–1785 в Неаполе его наставниками в композиции были Ф. Чинкве и Г. Латилла, а с августа 1785 по февраль 1787 Э. был учеником В.А. Моцарта в Вене. Вернувшись в Англию, он совмещал службу придворного камерного музыканта с работой органистом в соборе св. Павла в Лондоне (с 1796; впоследствии под этим органом Э. был похоронен), королевской часовни в Брайтоне (с 1821) и королевской капеллы (с 1836). Э. являлся одним из основателей (1813) и сопредседателей Филармонического общества в Лондоне. В качестве дирижера исполнял симфонии Моцарта и руководил английской премьерой Пятой симфонии Бетховена (1816); в конце жизни дружил с Ф. Мендельсоном. Среди учеников Э. – известные английские музыканты 19 в. Т.Э. Уолмисли, Дж.П. Бриджтауэр и С. Поттер.

Как композитор Э. работал в разных жанрах. Он сочинял духовную музыку на английские и латинские тексты, в т.ч. 18 антемов (1797–1837), многочисленные песни и инструментальные ансамбли. Но более всего были известны его работы для театра – более 30 музыкально-сценических произведений (многие из них – пастиччо с привлечением музыки других композиторов), в т.ч. «Пленник» («*The Prisoner*», 1792; с использованием музыки Моцарта; финал написан Ярновичем), «Моряки» («*The Mariners*», 1793; использована, помимо прочего, музыка Моцарта и Диттерсдорфа), «Альберт и Аделаида» («*Albert and Adelaide*», 1798; использована также музыка Штейбельта и Керубини);

Стиль Э., в котором сочетались английские, итальянские и моцартовские традиции, не отличался оригинальностью, однако его сочинения ценились за мастеровитость, хороший вкус и изящество мелодий и гармонии.

Лит.: *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart* / hrsg. E. Hertzmann, C.B. Oldman, D. Hertz, A. Mann // *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, X:30/I. Kassel, 1965

Л.К.

ЮСТ (Just) Иоганн Август (ок. 1750, Гронинген – декабрь 1791, Гаага [?]) – немецкий клавесинист и композитор, работавший преимущественно в Голландии. Долгое время находился на службе при дворе принца Оранского и Нассау Вильгельма V. Известен как автор имеющих явную педагогическую направленность многочисленных клавирных сонатин и дивертисментов, а также клавирных сонат в сопровождении скрипки, которые активно публиковались при его жизни. Написал много другой музыки, в т.ч. 3 зингшпиля, 9 концертов для клавесина с оркестром, скрипичный концерт, 8 оркестровых увертюр, ряд камерных ансамблей.

Лит.: *Smet M. de.* La musique a la cour de Guillaume V, prince d'Orange (1748–1806). Utrecht, 1973

Ю.Б.

ЯНИЧ (Janitsch; Janitzch; Janitsc) Иоганн Готлиб (19.06.1708, Швайдниц, ныне Свидница – ок. 1763, Берлин) – немецкий композитор и исполнитель на басовой виоле. Музыкальное образование получил сначала в родном городе, затем в Бреслау. В 1729–1733 – изучал право в университете во Франкфурте-на-Одере, принимая активное участие в музыкальной жизни этого города. С 1736 до конца жизни состоял в оркестре кронпринца, а впоследствии прусского короля Фридриха II Великого в качестве исполнителя на басовой виоле. Популярностью пользовались устраиваемые им в своем доме в Берлине еженедельные концерты (т.н. «Пятничные академии») с участием как профессиональных музыкантов, так и просвещенных любителей. В творческом наследии Я. преобладает выдержанная преимущественно в галантном стиле инструментальная музыка – симфонии, клавирные концерты, квартеты для трех мелодических инструментов и basso continuo и другие ансамбли различного состава (в т.ч. с участием таких сравнительно редко встречавшихся в подобном контексте инструментов, как гобой д'амур и виола-помпоза). Я. также написал и немало произведений в вокальных жанрах. Среди них немало песен, опубликованных в различных антологиях в 18 в., 3 серенады (1729–1732) и несколько произведений «на случай», в т.ч. Коронационная музыка, написанная по случаю восшествия на престол шведского короля Адольфа Фредерика (1751).

Изд.: *Quartette für drei Melodieninstrumente und Generalbass* / hrsg. Klaus Hofmann // *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 104. Kassel, 1988

Лит.: *Helm E.E.* Music at the Court of Frederick the Great. Norman, 1960; *Dreisbach T.S.* The Quartets of Johann Gottlieb Janitsch (1708–c1763) (diss., Case Western Reserve U., 1998)

Ю.Б.

Авторы статей: докт. иск. **В.В. Березин** (В.Б.), канд. иск. **Т.В. Берфорд** (Т.Б.), докт. иск. **Ю.С. Бочаров** (Ю.Б.), канд. иск. **А.В. Булычева** (А.Б.), докт. иск. **Л.В. Кириллина** (Л.К.), докт. иск. **Е.Д. Кривицкая** (Е.К.), канд. иск. **Н.В. Остроумова** (Н.О.), докт. иск. **Р.Л. Поспелова** (Р.П.), докт. иск. **И.П. Сусидко** (И.С.), канд. иск. **Н.И. Тарасевич** (Н.Т.)

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · МОСКВА

и издательство

БЕРЕНРАЙТЕР КАССЕЛЬ · БАЗЕЛЬ · ЛОНДОН · НЬЮ-ЙОРК · ПРАГА



представляют издательский проект

«БЕРЕНРАЙТЕР-УРТЕКСТ»



С 2006 года большинство наименований признанных во всем мире издательских каталогов «Беренрайтер-Уртект» и «Беренрайтер-бестселлеры» будут доступны отечественным музыкантам благодаря русским лицензионным изданиям серии «Беренрайтер-Уртект».

Лицензионные издания «Беренрайтер-Уртект» печатаются в России по оригинальным электронным и печатным матрицам, с которых они тиражируются в Германии.

Вступительные статьи переведены на русский язык известными отечественными музыковедами-текстологами и представлены в расширенном виде, доступном только в томах академических изданий Беренрайтер. Каждое издание включает факсимиле рукописей и специальные Приложения к русскому изданию с дополнительными нотными материалами из Полных собраний сочинений издательства Беренрайтер.

Серия «Беренрайтер-Уртект» публикуется на специальной тонированной бумаге, разработанной специалистами КБФ «ГОЗНАК» по немецким стандартам и образцам бумаг, используемым в оригинальных изданиях «Беренрайтер-Уртект».

Русские лицензионные издания следуют новейшим издательским принципам оригинальной серии «Беренрайтер-Уртект» и выпускаются в новом увеличенном формате 24,3 × 31 см., позволяющем воспроизводить нотный текст академических изданий без уменьшения, что сводит до минимума различия между академическим и практическим изданиями. С русскими лицензионными изданиями «Беренрайтер-Уртект» отечественные музыканты получают наиболее совершенный тип практических изданий Беренрайтер сложившийся за последние 50 лет.

В 2005-2006 в серии «Беренрайтер-Уртект» будут выпущены следующие издания для фортепиано:

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ

Клавирные упражнения I: Шесть партит BWV 825-830.

Подготовка текста и комментарий Ричарда Дугласа Джонса. РМИ 5501 (ISMN M-3520-5501-8)

Клавирные упражнения II: Итальянский концерт BWV 971 / Французская увертюра BWV 831. Подготовка текста и комментарий Уолтера Эмери. РМИ 5502 (ISMN M-3520-5502-5)

Клавирные упражнения IV: Гольдберг-вариации BWV 988. Подготовка текста и комментарий Кристофа Вольфа. РМИ 5503 (ISMN M-3520-5503-2)

Инвенции и Сinfонии BWV 772-801. Подготовка текста и комментарий Георга фон Дадельзена. РМИ 5504 (ISMN M-3520-5504-9)

Клавирная тетрадь Анны Магдалены Бах (1725). Подготовка текста и комментарий Георга фон Дадельзена. РМИ 5505 (ISMN M-3520-5505-6)

Клавирная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха. Подготовка текста и комментарий Вольфганга Плата. РМИ 5506 (ISMN M-3520-5506-3)

Хорошо темперированный клавир I (BWV 846-869). Подготовка текста и комментарий Альфреда Дюрра. РМИ 5507 (ISMN M-3520-5507-0)

Хорошо темперированный клавир II (BWV 870-893). Подготовка текста и комментарий Альфреда Дюрра. РМИ 5508 (ISMN M-3520-5508-7)

Шесть английских сонат BWV 806-811. Подготовка текста и комментарий Альфреда Дюрра. РМИ 5509 (ISMN M-3520-5509-4)

Шесть французских сонат BWV 812-817 (Редакции A и B, а также варианты BWV 814a, 815a), Сонаты a-moll и Es-dur BWV 818, 819, 818a, 819a. Подготовка текста и комментарий Альфреда Дюрра. РМИ 5510 (ISMN M-3520-5510-0)

Токкаты BWV 910-916. Подготовка текста и комментарий Петера Вольфа. РМИ 5511 (ISMN M-3520-5511-7)

Отдельные произведения для клавир I (Прелюдии, фантазии, фуги BWV 933-938, 917, 918, 921, 922, 894-896, 903, 903a). Подготовка текста и комментарий Уве Вольфа. РМИ 5512 (ISMN M-3520-5512-4)

Отдельные произведения для клавир II (Прелюдии, фантазии, фуги BWV 904, 906, 923/951, 951a, 944, 946, 948-950, 952, 959, 961, соната 967). Подготовка текста и комментарий Уве Вольфа. РМИ 5513 (ISMN M-3520-5513-1)

Отдельные произведения для клавир III (BWV 992, 993, 989, 963, 820, 823, 832, 833, 822, 998). Подготовка текста и комментарий Хартвига Айхберга и Томаса Кольхаэ. РМИ 5514 (ISMN M-3520-5514-8)

Клавирные обработки сочинений других композиторов I Шесть концертов для клавир (обработки концертов А. Вивальди и других авторов) BWV 972-977. Подготовка текста и комментарий Карла Хеллера. РМИ 5515 (ISMN M-3520-5515-5)

Клавирные обработки сочинений других композиторов II Семь концертов для клавир (обработки концертов А. Вивальди и других авторов) BWV 978-984. Подготовка текста и комментарий Карла Хеллера. РМИ 5516 (ISMN M-3520-5516-2)

Клавирные обработки сочинений других композиторов III Пять концертов для клавир (обработки концертов А. Вивальди и других авторов) BWV 985-987, 592a, 972a / Две сонаты, Фуга на тему Райнхена BWV 965, 966, 954. Подготовка текста и комментарий Карла Хеллера. РМИ 5517 (ISMN M-3520-5517-9)

Искусство фуги BWV 1080. Подготовка текста и комментарии Клауса Хофмана. РМИ 5518 (ISMN M-3520-5518-6)

Концерты для чембало и струнных BWV 1052-1058. Подготовка текста, комментарии, переложение для двух клавиров Вернера Брайга.

Концерт № I d-moll BWV 1052.
РМИ 5701 (ISMN M-3520-5701-2)

Концерт № II E-dur BWV 1053.
РМИ 5702 (ISMN M-3520-5702-9)

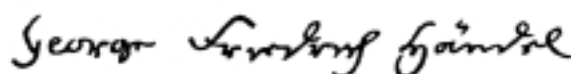
Концерт № III D-dur BWV 1054.
РМИ 5703 (ISMN M-3520-5703-6)

Концерт № IV A-dur BWV 1055.
РМИ 5704 (ISMN M-3520-5704-3)

Концерт № V f-moll BWV 1056.
РМИ 5705 (ISMN M-3520-5705-0)

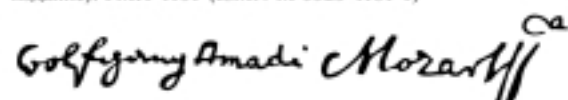
Концерт № VI F-dur BWV 1057.
РМИ 5706 (ISMN M-3520-5706-7)

Концерт № VII g-moll BWV 1058.
РМИ 5707 (ISMN M-3520-5707-4)



ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ

Произведения для клавиро I. Первый сборник клавирных сочинений 1720. Восемь больших сюит HWV 426-433. Подготовка текста и комментарии Теренса Беста (новое издание). РМИ 4101 (ISMN M-3520-4101-1)



ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

Сонаты для фортепиано. Подготовка текста и комментарии Вольфганга Плата и Вольфганга Рема.

Том 1 (№ 1-9 KV 279-284, 309-311)
РМИ 4501 (ISMN M-3520-4501-9)

Том 2 (№ 10-18 KV 330-333, 457, 475, 533+494, 545, 570, 576. Приложение: Первая версия Рондо KV 494, фрагменты сонат KV^o 465t, KV 400 (372^o), KV Anh.31 (569^o), Anh. 29 (590^o), Anh.30 (590^b), Anh.37 (590^c), KV 189^o KV^o 590^d).
РМИ 4502 (ISMN M-3520-4502-6)

Отдельные пьесы для фортепиано. Подготовка текста и комментарии Вольфганга Плата.
РМИ 4503 (ISMN M-3520-4503-3)

Концерты для фортепиано. Уртекст *Neue Mozart Ausgabe*.

Концерт G-dur KV 453 (№ 17). Подготовка текста и комментарии Евы и Пауля Бадур-Скода. Переложение для 2-х ф-но Дугласа Вудфул-Харриса.
РМИ 4417 (ISMN M-3520-4417-3)

Концерт B-dur KV 456 (№ 18). Подготовка текста и комментарии Евы и Пауля Бадур-Скода. Переложение для 2-х ф-но Михаэля Тёпеля. РМИ 4418 (ISMN M-3520-4418-0)

Концерт F-dur KV 459 (№ 19). Подготовка текста и комментарии Евы и Пауля Бадур-Скода. Переложение для 2-х ф-но Дугласа Вудфул-Харриса.
РМИ 4419 (ISMN M-3520-4419-7)

Концерт d-moll KV 466 (№ 20). Подготовка текста и комментарии Ханса Энетта и Хорста Хойснера. Переложение для 2-х ф-но Жаньер Фабера.
РМИ 4420 (ISMN M-3520-4420-3)

Концерт C-dur KV 467 (№ 21). Подготовка текста и комментарии Ханса Энетта и Хорста Хойснера. Переложение для 2-х ф-но Дугласа Вудфул-Харриса.
РМИ 4421 (ISMN M-3520-4421-0)

Концерт Es-dur KV 482 (№ 22). Подготовка текста и комментарии Ханса Энетта и Хорста Хойснера. Переложение для 2-х ф-но Михаэля Тёпеля.
РМИ 4422 (ISMN M-3520-4422-7)

Концерт A-dur KV 488 (№ 23). Подготовка текста, комментарии, переложение для 2-х ф-но Хермана Бека.
РМИ 4423 (ISMN M-3520-4423-4)

Концерт c-moll KV 491 (№ 24). Подготовка текста, комментарии, переложение для 2-х ф-но Хермана Бека.
РМИ 4424 (ISMN M-3520-4424-1)

Концерт C-dur KV 503 (№ 25). Подготовка текста, комментарии, переложение для 2-х ф-но Хермана Бека.
РМИ 4425 (ISMN M-3520-4425-8)



ФРАНЦ ШУБЕРТ

Экспромты D 899 (op. 90) и D 935 (op. post 142). Подготовка текста и комментарии Кристи Ландон.
РМИ 4801 (ISMN M-3520-4801-0)

Музыкальные моменты D 780 (op. 94), Венгерская мелодия D 817, Allegretto c-moll D 915, Три пьесы для фортепиано D 946. Подготовка текста и комментарии Кристи Ландон и Вальтера Дюрра. РМИ 4802 (ISMN M-3520-4802-7)

Фантазия C-dur («Скиталец») D 760 op.15. Подготовка текста и комментарии Кристи Ландон и Вальтера Дюрра.
РМИ 4803 (ISMN M-3520-4803-4)

Легкие пьесы и танцы для фортепиано. Подготовка текста и комментарии Вальбурги Литшauer и Михаэля Тёпеля.
РМИ 4804 (ISMN M-3520-4804-1)

По вопросам приобретения изданий обращаться по адресу: Русское Музыкальное Издательство, Россия, 127006, Москва, Садовая-Триумфальная ул. 14-12. Тел.: +7-495-108-0571, 209-2188, факс: +7-495-200-6306. <http://www.rmi.ru>. E-mail: info@baerenreiter.ru, info@rmi.ru.

БЕРЕНРАЙТЕР-УРТЕКСТ

– это символ качества. Это только научно-критические издания или основанные на них публикации. Это гарантия того, что нотный текст представлен на уровне последних научных исследований и подготовлен всемирно признанными специалистами.

БЕРЕНРАЙТЕР-УРТЕКСТ

– это издания подготовленные в соответствии с ясно сформулированными издательскими принципами и свободные от произвольных добавлений редактора. Беренрайтер-Уртекст – синоним аутентичного текста – выбор музыкантов.



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№№ 3-4 (29-30) 2005

Ежеквартальный
музыкальный журнал

Учредитель
Литературное агентство
«ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017021 от 09.01.98

Главный редактор
Ю.С.Бочаров

Ответственный секретарь
Е.А.Коровина

Издается при участии
Коллегии старинной музыки
Московской консерватории

Председатель Коллегии
М.А.Сапонов
Художественный руководитель
О.К.Чернышев
Художник Коллегии
И.Г. Гончарова

✉ 103871, Москва,
ул.Б.Никитская, д.11 – 13
Коллегия старинной музыки
Тел. редакции: (095) 469-12-05;
966-59-89
e-mail: stmus@mail.ru
http://www.stmus.nm.ru

Подписано в печать 20.11.2005
Формат 60x84 1/8 Усл. печ. л. – 6,0
Печать офсетная. Заказ № 11

Отпечатано на полиграфическом
предприятии «Шанс»
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13/19

© «Старинная музыка», 2005
Перепечатка материалов без письменного
разрешения редакции запрещена

Редакция журнала
«Старинная музыка»
поможет в издании книг,
брошюр, научных статей
☎ (095) 469-12-05,
966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

Фестивали

«Мы ставим планку – только высочайший исполнительский уровень». *Беседа Ольги Пантелеевой с художественным руководителем фестиваля EARLYMUSIC Андреем Решетиным и директором фестиваля Марком де Мони* 1

Энтузиасты старинной музыки

Б. Юрьев. Открывая «музыкальные секреты» 4

Старинная музыка – современные проблемы

Актуальны ли мадригалы? *Интервью с художественным руководителем «Коллегии старинной музыки» при Московской консерватории О.К. Чернышевым* 6

Исторические экскурсии

О. Коробова. Рождение пастурели трубадуров из духа средневековой куртуазии 8

Проблемы исполнительства

В. Качмарчик. Флейтовая артикуляция эпохи барокко 17

Портрет инструмента

З. Тухманова. Энгармонический рояль князя В.Ф. Одоевского 23

Энциклопедия

Забытые имена старинной музыки 27

На первой странице обложки — «Лютнист» Караваджо

Уважаемые подписчики журнала «Старинная музыка»!

По вопросам доставки очередных номеров Вы можете обращаться в агентство «Аргументы и факты. Экспресс-сервис» по тел.: (095) 240-52-27 или (095) 240-52-28



EARLY MUSIC

В издательстве *Oxford University Press* вышли очередные номера журнала *Early Music* (Vol. 33, № 2 и Vol. 33 № 3). В них содержится много разнообразной информации о старинной музыке (в частности, обзор современных книг, нотных изданий, аудиозаписей). Но, как обычно, основную часть составляют музыкально-исторические материалы. Предлагаем нашим читателям полное содержание данных номеров.

Vol. 33 № 2

Miguel-Ángel Marín. Editorial (pp. 163-164);

Miguel-Ángel Marín. Music-selling in Boccherini's Madrid (pp. 165-178);

Rupert Ridgewell. Artaria's music shop and Boccherini's music in Viennese musical life (pp. 179-190);

Christian Speck. Boccherini as cellist and his music for cello (pp. 191-210);

Bradley Lehman. Bach's extraordinary temperament: our Rosetta Stone—2 (pp. 211-232);

Thérèse de Goede. From dissonance to note-cluster: the application of musical-rhetorical figures and dissonances to thoroughbass accompaniment of early 17th-century Italian vocal solo music (p. 233-252);

Elizabeth Eva Leach. Learning French by singing in 14th-century England (pp. 253-272);

Ian Spink. Haydn at St Paul's—1791 or 1792? (pp. 273-282);

Stephen Stubbs. Johann Mattheson—the Russian connection: the rediscovery of Boris Goudenow and his other lost operas (pp. 283-294);

Review Articles (pp. 295–304). **Book Reviews I** (pp. 321–336). **Music Reviews** (pp. 337–347); **Recording Reviews** (pp. 348–359); **Obituaries** (pp. 361–363); **Abstracts** (pp. 364–366); **Advertisers' index** (pp. 367–368)

Vol. 33 № 3

Knighton T. Editorial (pp. 369-370)

*David Dolata. Visual and poetic allegory in Bellerofonte Castaldi's extraordinary *Capricci a due stromenti** (pp. 371-392);

Timothy R. McKinney. Point/counterpoint: Vicentino's musical rebuttal to Lusitano (pp. 393-412);

Jonathan Drennan. Attributions to Giovanni Rovetta (pp. 413-424);

Rob C. Wegman. Musical offerings in the Renaissance (pp. 425-438);

Michael J. Levin and Steven Zohn. Don Juan de Austria and the Venetian music trade (pp. 439-448);

Erik Albertyn. The Hanover orchestral repertory, 1672–1714: significant source discoveries (pp. 449-472);

*Dieter Gutknecht. Performance practice of *recitativo secco* in the first half of the 18th century: A contribution to the debate over the interpretation of recitative, particularly in Handel's operas* (pp. 473-494);

Peter Phillips. Treble or soprano? Performing Tallis (p. 495 – 502);

Book Reviews (pp. 503–522). **Music Reviews** (pp. 523–526). **Recording Reviews** (pp. 527–539) **Report. Correspondence. Abstracts. Advertiser's Index** (pp. 541–554)

