СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№№ 1-2 (39-40) 2008

Ежеквартальный
музыкальный журнал

Учредитель
Литературное агентство
«ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017021 от 09.01.98

Главный редактор
Ю.С.Бочаров

Издается при участии
Коллегии старинной музыки
Московской консерватории

Редколлегия:
В.В. Березин
Е.А. Коровина
(ответств. секретарь)
С.Н. Лебедев
М.А. Сапонов
О.К.Чернышев
Художник
И.Г. Гончарова

✉103871, Москва,
ул.Б.Никитская, д.11 – 13
Коллегия старинной музыки

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

Подписано в печать 29.05.2008
Формат 60x84 1/8 Усл. печ. л. – 6,0
Печать офсетная. Заказ № 87

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

© «Старинная музыка», 2008
Перепечатка материалов без письменного
разрешения редакции запрещена

Редакция журнала
«Старинная музыка»
поможет в издании книг,
брошюр, научных статей
☎ (495) 469-12-05,
(499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

Аутентизм и музыкознание

Ю. Бочаров. О сюитах «правильных» и «неправильных» *2*

Страницы истории русской музыки

Г. Малинина. Неизвестный Бортнянский в Бергамо:
увертюра к первой опере *10*

Жанр и эпоха

А. Коробова. Мадригал как новая carmen pastorale в музыкальном
искусстве Ренессанса *15*

Исторические экскурсы

М. Лопатин. Символика «L'homme armé» *25*

Е. Максимов. Вариации Бетховена на тему русского танца *30*

Восточные мотивы

Т. Сергеева. Из истории женского музицирования на арабском
Востоке и в мусульманской Испании *36*

Книги *44*

На первой странице обложки – К. Сарацени. «Св. Цецилия с ангелом»

Внимание!

**Читатели журнала «Старинная музыка»,
не успевшие оформить подписку на второе полугодие 2008 года,
могут сделать это, обратившись непосредственно в редакцию.
Условия дополнительной подписки будут опубликованы на
интернет-сайте журнала в июле 2008 года**

Юрий БОЧАРОВ

О СЮИТАХ «ПРАВИЛЬНЫХ» И «НЕПРАВИЛЬНЫХ»

Одним из наиболее значительных и широко распространенных жанров инструментальной музыки эпохи барокко является сюита. Для всех, кто хотя бы немного знаком с историей европейской музыки, это утверждение сродни аксиоме. Во всяком случае, особых доказательств в его подтверждение вроде бы не требуется. Однако вполне правомерен вопрос о том, насколько широко применительно к старинной музыке могут простираться границы такого жанрового понятия, как сюита. Ибо придерживаясь норм «абсолютного аутентизма», сюитами следует признавать лишь те сочинения либо подборки сравнительно небольших пьес, написанных в одной тональности, которые озаглавлены авторами либо издателями того времени французским словом *Suite*[1]. А как быть, скажем, с теми инструментальными композициями, которые также составлены из ряда танцев, но при этом названы иначе? Ведь их, вероятно, наберется значительно больше, чем «истинных» сюит, если иметь в виду всю европейскую музыку эпохи барокко. Впрочем, для музыкознания такой проблемы уже давно не существует. Заимствовав один из бытовавших в те времена терминов, а именно *Suite*, оно (как это нередко бывало и в других случаях) придало ему гораздо более широкое значение, благодаря чему в разряд сюит ныне смело можно заносить и партиты, и ordres, и balletti, и другие сочинения, состоящие преимущественно из частей танцевального характера. Хотя, надо признать, определения того, что же все-таки является сюитой, обычно оказываются достаточно расплывчатыми. И это, в общем-то, не удивительно, учитывая, что речь идет о музыке различных эпох и стилей, предназначенной к тому же для использования в самой разной обстановке. Так, к примеру, в отечественном «Музыкальном энциклопедическом словаре» говорится о том, что сюита есть «циклическое инстр[ументальное] произведение из неск[ольких] самостоят[ельных] пьес, для к[ото]рого характерны относит[ельная] свобода в количестве, порядке и способе объединения частей, наличие жанрово-бытовой основы или программного замысла»[2]. И далее в той же статье отмечается, что в настоящее время данный термин «является родовым жанровым понятием, имеющим исторически различное содержание, и используется для выделения С[юиты] среди др[угих] циклич[еских] жанров (*сонаты*, *концерта*, *симфонии* и др.)» При этом считается, что сюитный тип цикла «предполагает непосредств[енную] связь с танц[евальными] и песенными жанрами, контрастное сопоставление самостоят[ельных] частей, тенденцию к единству или ближайшему родству их тональностей, сравнит[ельную] свободу целого в отношении количества, порядка и характера частей, простоту их строения»[3].

Иначе говоря, сюита – это некое целое, составленное из достаточно произвольного количества относительно самостоятельных и сравнительно небольших пьес в единой или различных тональностях, объединенных каким-либо общим замыслом и при этом не являющихся сонатой, концертом, симфонией или иным воплощением сонатно-симфонического цикла. К тому же это целое, судя по всему, предполагает возможность (а в современной практике даже необходимость) своего исполнения «в один присест», как утверждает Д. Фуллер в статье о сюите из «Нового музыкального словаря Гроува»[4].

Но, как бы то ни было, любая попытка охарактеризовать такой «супержанр» неизменно сопровождается упоминанием о так называемой старинной (или барочной) сюите, признаки которой (как принято считать) гораздо более конкретны, что, в свою очередь, позволяет применить в отношении нее более четкие дефиниции. «Старинной С[юитой] 17–18 вв., – сообщает все тот же «Музыкальный энциклопедический словарь», – называются циклы лютневых, а позднее клавирных и оркестровых танцевальных пьес, которые контрастировали по темпу, метру, ритмическому рисунку и объединялись общей тональностью, реже – интонационным родством»[5]. Словарь Гроува еще более лаконичен: по мнению Д. Фуллера, сюита «в барочный период – инструментальный жанр, состоящий из нескольких частей в одной и той же тональности, некоторые из них либо все основываются на формах и стилях танцевальной музыки»[6].

Впрочем, как мы видим, «западный» лаконизм особой ясности не прибавил. Не понятно, какое же именно количество частей прячется за определением «несколько», как и то, что делать с теми барочными сюитами, которые включают в себя пьесы не только в главной тональности, но и, скажем, в одноименной. Однако и «отечественное» определение не лишено недостатков. Оно почему-то лишает возможность отнесения к сюитам ансамблевых сочинений, начисто забывает о таком факторе объединения пьес, как программный, к тому же ставит на первое место темповый контраст между пьесами, в то время как контраст именно темпа между танцами в барочной сюите был вовсе не обязателен.

Тем не менее в отечественном и зарубежном музыкознании существует определенный консенсус во взглядах на состав старинной сюиты: ее образуют различные по характеру, хотя и написанные, как правило, в одной тональности композиционно самостоятельные пьесы, выдержанные преиму-

щественно в танцевальных жанрах. При этом считается, что количество пьес может быть различным. Правда, на практике, как несложно убедиться, минимальное количество частей оказывается равным трем, максимальное же теоретически не ограничено, хотя в действительности сюиты сравнительно редко состоят более чем из двенадцати пьес[7].

Жанровый состав барочных сюит исключительно многообразен. Хотя на разных этапах эпохи барокко и у разных композиторов наблюдаются тенденции к определенной типизации построения сюиты. Подобная тенденция, в частности, была характерна и для И.С. Баха: в большинстве его сюит явно просматривается структурный «костяк» в виде четырех танцев – аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, к которым нередко добавляются вступительные пьесы, а также другие танцы (обычно они располагаются между сарабандой и жигой). Справедливости ради, надо заметить, что сам Бах в этом отношении не был первооткрывателем, и тенденция к выделению упомянутого последования из четырех структурообразующих танцев проявилась в немецкой сюите еще во второй половине XVII столетия (яркими примерами в данном случае могут послужить сюитные циклы Д. Беккера или И. Кунау[8]). И все бы ничего, но подобный подход к построению сюиты был абсолютизирован прежде всего немецкими историками музыки, работавшими в конце XIX – начале XX века и создавшими крайне одностороннюю «бахоцентристскую» концепцию истории музыки XVII – первой половины XVIII столетия. Концепцию, в плену которой долгие годы пребывало музыкознание и во многих других странах. Причем наша страна в данном случае, увы, не стала исключением.

И вот одним из следствий такого добровольного «пленения» явилось доминирование в отечественной музыкальной науке представления о барочной сюите именно как о циклической композиции, неизменно состоящей из последования аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, к которым могут добавляться и другие пьесы, которые, впрочем, принципиально не меняют функции «основных» танцев. И это представление, сформировавшееся еще в первой половине прошлого века, благополучно дожило до наших дней. «Костяк барочной сюиты, – читаем мы в книге Т.С. Кюрегян «Форма в музыке XVII – XX веков», – составляют две пары танцев: аллеманда и куранта, сарабанда и жига. Их парное объединение зиждется на разнохарактерности, в основе которой различие метра и темпа, причем во второй паре различие достигает степени контраста, усиленного (особенно у немецких авторов) контрастом склада – гармонического в сарабанде, полифонического в жиге»[9].

И в самом деле, сюит, состоящих из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги в «чистом» виде или в виде композиционной основы в эпоху барокко было создано довольно много. Однако утверждать, что старинная танцевальная сюита была только такой или преимущественно такой, по меньшей мере, опрометчиво.

Кстати, сам И.С. Бах оставил ряд сюитных циклов, заметно отличающихся от вышеупомянутой модели старинной сюиты, которую многие теоретики успели окрестить

В эпоху барокко сюиты нередко являлись развлекательной музыкой, предназначенной для бытового музицирования (вероятно, именно такую музыку исполняют персонажи картины голландского художника XVII века Я. Дака «Веселая компания»)

«классической». К примеру, 4 оркестровые увертюры, где последование «аллеманда – куранта – сарабанда – жига» отсутствует вовсе, или же 3 партиты для скрипки соло: в первой из них вместо жиги присутствует буррэ, во второй четыре «обязательных» танца вроде бы наличествуют, но смысловым центром целого оказывается финальная чакона, в третьей же партите из «обязательных» танцев есть только заключительная жига[10].

Да и многие современники И.С. Баха вовсе не следовали композиционному варианту сюиты, зафиксированному в музыкально-исторических и теоретических трудах последующих эпох. Достаточно вспомнить хотя бы о клавирных сюитах Г.Ф. Генделя и Ж.Ф. Рамо или же об ordres Ф. Куперена, состав и порядок пьес в которых далеко не всегда оказывается «правильным». Не говоря уже о многочисленных увертюрах-сюитах Г.Ф. Телемана.

Весьма прохладное отношение крупнейших композиторов эпохи Высокого барокко к якобы обязательной модели барочной сюиты позволяет, как минимум, усомниться в умозаключениях музыкальных теоретиков. Ну а если расширить сюитный «репертуар» и на образцы XVII столетия, то количество «неправильных» сюит еще более возрастет. Достаточно пролистать ноты сочинений того времени, чтобы удостовериться, что упомянутые четыре структурообразующие танца вовсе не обязательны для сюит австро-немецких мастеров (Г. фон Бибера, И.Г. Шмельцера, И. Розенмюллера, Г. Муффата и др.), не говоря уж о французских, ан-

глийских или итальянских композиторах. Более того, если немного углубиться в историю, то выяснится, что жига вообще проникла в сюиту не ранее середины XVII века, и, таким образом, сюиты, созданные ранее (прежде всего лютневые, а также ансамблевые), в принципе не могут соответствовать той модели, о которых обычно говорится в справочниках и учебниках.

Но, даже появившись в сюите, жига далеко не сразу утвердилась в ней в качестве обязательного танца – в отличие от триады «аллеманда – куранта – сарабанда», которая как минимум со второй трети XVII столетия действительно составляла композиционную основу многих инструментальных сюит. К тому же финальной частью сюитного цикла жига также оказывалась не всегда.

Любопытно, что И.Я. Фробергер, который, судя по всему, одним из первых создал сюиту по типу «аллеманда – куранта – сарабанда – жига»[11], предпочитал, тем не менее, в своих четырехчастных сюитах иное расположение, а именно: *аллеманда – жига – куранта – сарабанда*. Но уже к концу XVII века такое расположение пьес в сюите казалось несколько странноватым, и посему издатели П. Мортье и Э. Роже публикуя сюиты Фробергера в 1697–1698 годах (т.е. спустя три десятилетия после кончины их автора), решили переставить жигу со второго места на четвертое. А на рубеже XIX–XX веков в своем издании музыки Фробергера эту версию воспроизвел и Гвидо Адлер[12], тем самым во многом дезориентировав историков музыки.

Таким образом, если мы не будем слепо следовать традиционным представлениям о барочных сюитах, коренящимся в немецкой музыковедческой литературе конца XIX – начала XX веков, а попробуем обратиться к литературе собственно музыкальной, окажется, что «классическая» версия сюитного цикла, сформированного четырьмя «обязательными» танцами (аллемандой, курантой, сарабандой и жигой), к которым могли добавляться вступительная пьеса и один либо несколько дополнительных танцев, вовсе и не была доминирующей в эпоху барокко[13].

Вообще же облик сюит того времени исключительно многообразен. В определенной мере это связано и с разнообразием их функций в музыкальной практике того времени. Сюиты могли предназначаться для домашнего музицирования, для концертов (преимущественно приватных), могли быть ориентированными на инструктивные цели. Они также использовались в качестве застольной музыки, музыки для танцев (в т.ч. танцевальных дивертисментов, включаемых в театральные сочинения). А если не ограничиваться исключительно светской музыкой и вспомнить о таком своеобразном феномене, как французская органная сюита XVII–XVIII веков, то составляющие ее пьесы в первую очередь предназначались для исполнения во время церковных служб[14].

Не удивительно, что все это многообразие невольно противится приведению к некоему общему знаменателю, способному обеспечить оптимальную классификацию барочных сюит. Во всяком случае, рассчитывать на предельно четкие и однозначные схемы здесь явно не приходится.

В самом деле, если мы подойдем к решению задачи классифицировать барочные сюиты, руководствуясь таким предельно общим критерием, как количество исполнителей, на которое они рассчитаны, то, очевидно, получим 3 большие группы сюит – сольные (лютневые, клавирные, скрипичные и т. д.), ансамблевые и оркестровые. Казалось бы, все достаточно просто и однозначно. Сюиты первой группы исполняются одним музыкантом, второго – несколькими, а третьего – достаточно большим количеством музыкантов. Но простота окажется обманчивой, если иметь в виду специфику исполнительской практики эпохи барокко. Ведь в этом случае сольными придется признать также сочинения для мелодического инструмента solo в сопровождении basso continuo, которые в современном представлении являются ансамблевыми. Да и четкую границу между ансамблевыми и оркестровыми сюитами также будет провести достаточно сложно. Решение вопроса о том, к какой группе – ансамблевых либо оркестровых сочинений отнести ту или иную сюиту, обычно определяется предполагаемым количеством исполнителей (один или несколько) на партию. Но вот само это количество чаще всего зависело не от предписания композитора, от вполне конкретной жизненной ситуации: если в крупных королевских капеллах на каждую партию находилось по два и более исполнителя, то во многих других случаях музыкантов хватало лишь на одинарный состав. Соответственно, какая-либо сюита, скажем, для 5–6 партий вполне может оказаться и ансамблевой, и оркестровой.

Столь же неоднозначным получится результат, если мы постараемся разделить сюиты, руководствуясь таким критерием, как степень конкретизации образного содержания посредством использования вербального компонента. Казалось бы, естественное в таком случае деление сюит на программные и непрограммные также окажется недостаточным, порождая дополнительные вопросы. Разумеется, безусловно программными можно считать сюиты, имеющие общие программные заглавия и при этом также названия отдельных частей (к примеру, «Burlesque de Quixotte» Телемана), в то время как непрограммными – те сюиты, у которых и в целом и у отдельных частей никаких заглавий нет (если не считать таковыми обычные жанровые наименования). Однако есть немало сюит, которые нельзя однозначно отнести ни к одной из этих групп. К примеру, те, в которых программные названия имеет всего одна или несколько частей (см., например, сюиту e-moll Ж.Ф. Рамо из его Второго сборника клавесинных пьес) или же те, что имеют предельно общее заглавие при полном отсутствии программных названий у их отдельных частей (как, скажем, в сюитах из собрания Г. Муффата «Florilegium primum»).

А теперь посмотрим на барочные сюиты с точки зрения их жанрового состава и специфики строения. Первое, что бросается в глаза, – достаточно широкий жанровый диапазон пьес, которые композиторы того времени использовали в своих сюитах. Здесь встречаются самые разные танцы (от ренессансных паваны и гальярды до «новейших» ригодона и менуэта), программно-характеристические пьесы (часто в тех же популярных танцевальных ритмах), разного рода пре-

людии и airs с вариациями, театральные по своему происхождению французские увертюры, небольшие лирические Adagio и весьма энергичные фуги... При этом отсутствие необходимости придерживаться строго определенного количества частей, их жанровой принадлежности и порядка следования вполне естественно приводило к многообразию композиционных решений. Впрочем, строго говоря, о законах композиции применительно к старинным сюитам можно рассуждать лишь с определенными оговорками, ибо отношение к сюите как к целостному художественному произведению во времена барокко еще окончательно не сформировалось.

Не секрет, что размеры и степень внутреннего единства у сюит того времени далеко не одинаковы. Довольно значительное количество сюит (главным образом состоящих из небольшого количества частей) явно задумывались как единое целое, подразумевающее не только возможность, но и необходимость исполнения целиком – «в один присест», благо что продолжительность их звучания обычно не превышала 10–12 минут. В то же время создавалось немало таких сюит (прежде всего многочастных), исполнение которых в принципе можно безболезненно прервать после любой из пьес, когда их количество достигает двузначной величины, равно как и добавить при необходимости еще какой-то танец. Во всяком случае, финальная функция у последней части сюиты часто почти никак не проявлялась. К тому же нельзя забывать и о том, что зачастую к сюитам относят изначально не предназначавшиеся для исполнения подряд (хотя и не исключающие такой возможности) подборки сравнительно небольших разножанровых пьес в единой тональности, которые публиковались в сборниках инструментальной музыки XVII–XVIII веков (например, во многочисленных клавесинных сборниках французских композиторов того времени)[15].

Стоит ли удивляться, что типология барочных сюит с точки зрения композиционной также представляется делом весьма проблематичным. И все же, вне зависимости от степени единства разного рода сюит, можно легко подметить два общих принципа их организации, а именно:

1) формирование целого из относительно самостоятельных и сравнительно небольших по размерам частей, являющихся внутренне композиционно завершенными пьесами в большинстве своем танцевального характера;

2) непременный контраст сопрягаемых частей по характеру движения[16] (а в случае с органными сюитами также темброво-регистровый контраст) при их тональном единстве[17].

К этому следует добавить, что сюиты могут складываться из частей *однопорядковых*, вполне сопоставимых по размерам и композиционной сложности (например, образцы, составленные из стилизованных танцев и близких им программно-характеристических пьес, написанных в старинной двухчастной форме либо форме куплетного рондо), или же в них также могут присутствовать части *разнопорядковые*. Последнее обычно проявляется в том, что одна либо несколько частей существенно выделяются из общего ряда

Титульный лист первого издания клавирных сюит Г.Ф. Генделя (Лондон, 1720). Входящие в него сюиты в композиционном плане исключительно многообразны

пьес большими размерами, композиционной сложностью (при существенно меньшей степени выявления первичной жанровой природы), подчеркнуто индивидуальной манерой изложения музыкального материала. В большинстве случаев это касается начальных частей (прелюдии, интрады, токкаты, увертюры и др.), которые даже по чисто внешнему облику своего нотного текста зачастую существенно отличаются от пьес последующего сюитного ряда[18]. Правда, их функции зачастую оказываются различны. Многие прелюдии имеют очевидную функцию вступления (особенно это ощутимо в случаях использования т.н. «нетактированных» прелюдий, как бы воспроизводящих импровизационное прелюдирование исполнителя перед началом исполнения того или иного сочинения). Однако начиная с последних десятилетий XVII века часто случалось так, что начальная часть сюиты по размерам и сложности своего строения явно превосходила каждую из последующих частей и тем самым приобретала гораздо большую значимость в рамках целого. Чаще всего это связано с использованием в качестве начальной части пьесы в жанре французской увертюры. Но возможны были и другие варианты. Кстати, немало подобных образцов можно найти в творчестве И.С. Баха (например, в его Английских сюитах либо партитах для клавира). В ряде случаев (хотя и не всегда) это сопровождалось заменой «общеупотребительного» жанрового наименования «прелюдия» каким-либо иным. Например, *симфонией*, *фантазией* (см. клавирные партиты И.С. Баха c-moll и a-moll) или даже *сонатой* (см. начальные разделы камерных сонат Г. Муффата из собрания «Armonico Tributo»).

Существовал и еще один характерный для старинной сюиты (особенно на начальном этапе ее истории) принцип построения, который можно обозначить как *вариантный*. Он в основном проявился в сочинениях, состоящих из нескольких (обычно трех – четырех) танцев, родственных

в интонационно-тематическом отношении. Но уже во времена Высокого барокко такие «вариантные» сюиты в «чистом» виде почти не встречались, хотя полностью из композиторского арсенала данный принцип не исчез. В этом несложно убедиться на примере целого ряда сюит, в которых ясно акцентирован фактор тематической общности отдельных частей (например, некоторых клавирных сюит Генделя).

Впрочем, общие принципы компоновки целого еще мало что говорят о том, каким это целое получится. Во всяком случае, по составу цикла и расположению частей мы имеем огромное количество вариантов строения сюит. Тем не менее в крупном плане их возможно дифференцировать, с одной стороны, на *сюиты типизированного строения*, в которых проявилась тенденция к использованию в определенном порядке пьес той или иной жанровой принадлежности, а с другой – *сюиты нетипизированного строения*, в т.ч. даже уникальные по своему облику (к числу нетипизированных, к примеру, можно отнести большинство ordres Куперена). При этом сразу же следует оговориться, что типизация строения сюит может проявляться на различных уровнях: на уровне творчества конкретного композитора; на уровне отдельной композиторской школы, наконец, на «общеевропейском» уровне, едином для различных национальных школ. Причем типизация на уровне отдельного композитора совершенно не обязательно свидетельствовала о том, что то же самое можно сказать для сюиты того времени в целом[19]. К этому можно добавить, что те или иные варианты типизации строения сюит, как правило, не распространяются на всю эпоху барокко. И все же как минимум три из них охватывают весьма существенную ее часть, причем касаются творчества композиторов разных стран (иначе говоря – имеют «общеевропейскую» значимость).

Наиболее ранний из них, проявившийся еще в первой половине XVII века, связан с использованием в качестве основы сюитного цикла жанровой триады «**аллеманда – куранта – сарабанда**». Причем это относится отнюдь не только к тем сочинениям, что состоят исключительно из трех пьес, расположенных в вышеуказанном порядке (как, например, созданные еще в первой половине XVII века ансамблевые сюиты У. Лоуса, гитарные сюиты А.М. Бартолотти и Ф. Корбетты или ранние клавирные сюиты И.Я. Фробергера). Сюиты подобного рода могли открываться прелюдиями, а к «обязательным» танцам добавляться одна или несколько дополнительных пьес. Более того, сами «обязательные» танцы (особенно куранта) могли представать в двух и даже трех различных вариантах (в особенности это характерно для французской традиции). Так, к примеру, в сборнике сочинений Шанси для мандоры, опубликованном в 1629 году в Париже, встречаются самые разные версии: Прелюдия (Recherche) – аллеманда – 3 куранты – сарабанда – пассамеццо – шансон – вольта; Прелюдия – аллеманда – 2 куранты – сарабанда; Прелюдия – аллеманда – 3 куранты – сарабанда и др.

В основу другого типизированного варианта строения сюиты, который по сути представляет собой усложненный вариант предшествующего, была положена жанровая тетрада «**аллеманда – куранта – сарабанда – жига**» – та самая, о которой и пишут обычно как о некоем эталоне сюитного цикла в эпоху барокко. Однако следует заметить, что в качестве подлинно типизированной конструктивной основы сюиты упомянутая тетрада начала применяться лишь в 1670–1680-е годы, да и то в большинстве случаев не в «чистом», а расширенном виде (с одной либо несколькими дополнительными частями преимущественно танцевального характера, а часто и с предшествующей прелюдией).

В этой связи хотелось бы, во-первых, обратить внимание на то, что широкое распространение в сюитах конца XVII – первой половины XVIII века последования «аллеманда – куранта – сарабанда – жига» вовсе не означает, что композиторы совершенно отказались от более ранней типизированной схемы (без жиги). И убедиться в этом можно на примерах из творчества композиторов разных стран. Правда, сюиты, состоящие всего лишь из трех упомянутых танцев, с предшествующей им прелюдией либо без нее, в последние десятилетия XVII века создавались сравнительно редко[20]. Гораздо чаще (в особенности у французских клавесинистов) упомянутая триада (часто с двумя различными версиями куранты) используется в качестве некоего начального «ядра» сюиты, за которым следует ряд других пьес. И если среди них встречается жига, то она далеко не всегда оказывается в роли заключительной пьесы (типичные образцы – клавесинные сюиты Э. Жаке де Ла Герр).

Отмеченные нами две родственные друг другу типизированные разновидности барочных сюит присущи сочинениям, рассчитанным на различный исполнительский состав. Тем не менее, в большей мере они характерны для сочинений, ориентированных на сольное исполнение. Если же мы обратимся к ансамблевой музыке (тем более к ансамблям с большим количеством партий, нежели в трио-сонате), то здесь, по крайней мере с 1690-х годов, явно преобладает еще одна – третья по счету типизированная разновидность барочной сюиты, которую можно определить как **увертюра-сюита**[21]. Отличительная особенность ее построения – основополагающая начальная пьеса в жанре французской увертюры, за которой следует в целом нерегламентированное количество небольших пьес в различных жанрах (см. ансамблево-оркестровые сюиты Г. Муффата, И.К.Ф. Фишера, Г.Ф. Телемана и др.). В отличие от двух вышеуказанных типизированных разновидностей сюитного цикла, увертюра-сюита имеет иное (а именно театральное) происхождение. Однако это обстоятельство в ряде случаев не мешает их сближению. Так бывает в тех случаях (относящихся, как правило, к сфере клавирной музыки), когда ряд следующих за увертюрой частей обнаруживает хорошо знакомые нам очертания «аллеманда – куранта – сарабанда – (жига)», как, например, в партите D-dur И.С. Баха (BWV 828), в сюите Г.Ф. Генделя d-moll (HWV 449), в сюите f-moll И. Маттезона, завершающий 2 том его «Пьес для клавесина» (Лондон, 1714), или же в каждом из сочинений из сборника Дюпара «Шесть сюит для клавесина» (Амстердам, 1702).

Наличие трех основных типизированных вариантов строения барочной сюиты, которые охватывают, судя по

всему, большее количество ее образцов (по крайней мере в отношении временного периода 1670–1750), не отрицает, тем не менее, существование и других, хотя и не столь широко распространенных. К ним можно отнести характерный для английской музыки XVII века тип так называемой *фантазии-сюиты*, сложившийся из объединения фантазии и последующей пары танцев. Подобные циклы представлены в творчестве Копрарио (обычно в виде «фантазия – аллеманда – гальярда»), У. Лоуса, Кр. Гиббонса, Дженкинса (обычно в виде «фантазия – аллеманда – куранта»). Определенная типизация была присуща и итальянским барочным циклам, которые именовались камерными сонатами, balletti и др. Чаще всего (хотя и не обязательно) они состоят из четырех частей, причем первой оказывается медленная прелюдия, а далее следуют главным образом танцы, порядок которых, впрочем, весьма вариантен (в чем не сложно убедиться на примерах из творчества А. Корелли, Т. Альбинони и ряда других композиторов), хотя явно просматривается тенденция к воссозданию контрастов, подобных сопоставлению частей в цикле da chiesa. Иногда, правда, итальянские сюиты открываются непосредственно аллемандами, но типового последования «аллеманда – куранта – сарабанда – жига» их авторы старались избегать.

И это, кстати, еще один аргумент против того, чтобы рассматривать это последование основополагающим для построения барочной сюиты, как о том говорится в отечественных учебниках, по которым будущие музыканты-профессионалы на разных этапах (от детской музыкальной школы до вуза) знакомятся с музыкой эпохи барокко.

В ту эпоху вообще многое было не таким, как представляется на страницах современных учебников. Взять, например, аутентичные жанровые наименования. Например, в уже цитировавшейся книге Т.С. Кюрегян «Форма в музыке XVII – XX веков» указывается, что, помимо собственно наименования «сюита», «иные термины, принятые в изучаемую эпоху для обозначения сюиты, суть: *партита* (нем. Partita), *лессонс* (англ. lessons), *увертюра* (франц. ouverture), *соната да камера* (итал. sonata da camera), *балет* (итал. balletto)»[22]. Увы, но абсолютно спокойно пройти мимо этого утверждения, содержащего в себе целый ряд неточностей, думается, вряд ли возможно. Ведь книга эта достаточно широко используется в качестве учебного пособия для студентов музыкальных училищ и даже консерваторий.

Начнем с сугубо лингвистических странностей. Прежде всего, не понятно, с каких это пор итальянское слово «Partita» имеет немецкое происхождение. Спору нет, композиторы из германских государств действительно любили называть собственные сюитные циклы партитами, но использовали в этом случае национальные эквиваленты – *Partie*, *Parthie* и др. А к собственно итальянскому жанровому наименованию прибегали лишь в том случае, когда намеренно писали по-итальянски[23]. Далее, не может не обратить на себя внимание странное противоречие: если уж «лессонс» и «соната да камера», то почему тогда «балет», а не «балетто»? Тем более что еще в 1990 году подобный вариант транслитерации итальянского слова зафиксирован в «Музыкальном энциклопедическом словаре», где признан общеупотребительным термином, служащим для обозначения различных жанров старинной музыки (в отличие от «балета» как музыкально-хореографического спектакля). Но и это далеко не все. Английское слово «lessons», будучи существительным во множественном числе, в принципе не могло соответствовать термину «сюита», тем более в качестве жанрового обозначения конкретного сочинения. Обычно оно встречалось на титульных листах различных сборников инструментальных сочинений, но, как правило, выступало синонимом французского слова «pièces» («пьесы»). Что же касается формы единственного числа – «lesson», то такое наименование в английских источниках времен барокко обычно применялось к одночастным (нециклическим) инструментальным пьесам.

Но лингвистические погрешности – это еще полбеды. Гораздо хуже, что невольно складывается впечатление, что хотя бы некоторые из отмеченных терминов (по крайней мере, «партита» и «соната da camera») являются попросту различными национальными версиями одного и того же жанрового наименования. Иначе говоря, это те же сюиты, только иначе обозначенные.

Однако это далеко не так. По крайней мере, слово «партита» в XVII веке часто использовалось также в значении одной из частей вариационного цикла. Но более существенно, пожалуй, то обстоятельство, что в нашей музыковедческой литературе продолжает сохраняться практически полное отождествление сюиты и сонаты da camera.

«Соната, – замечает Т.С. Кюрегян, – это циклическая форма из трех-четырех (иногда более) частей, контрастирующих по темпу подобно сюите, но – в противоположность последней – более обобщенного, без жанровой конкретизации, содержания. Итальянское деление на церковную сонату (sonata da chiesa) и камерную сонату (sonata da camera) не должно вводить в заблуждение терминологической общностью: собственно сонатой в вышеуказанном смысле является лишь церковная соната, тогда как камерная – это типичная сюита из танцевальных пьес»[24].

Увы, складывается впечатление, что представления автора о барочных сонатах базируются главным образом не на первоисточниках, а на их весьма упрощенных и схематичных толкованиях, распространенных в музыковедческой литературе прошлого века.

Напомним, что определения *da chiesa* и *da camera*, которые ближе к середине XVII столетия стали появляться на титульных листах публикуемых сборников инструментальных сонат, в действительности указывали на то, что включенные в соответствующие сборники сочинения были предназначены (или могли быть использованы) соответственно для исполнения в церкви либо для сугубо светского, «комнатного» музицирования. Причем ни то, ни другое определение не имело отношение к конкретному сочинению (само по себе оно могло именоваться просто сонатой, канцоной, симфонией, баллетто и т.д.) и тем более не указывало на специфику его строения. Впрочем, к концу XVII века (в творчестве Корелли, Торелли и их современников) соната, сохраняя

свой статус целостного музыкального сочинения, тем не менее в большинстве случаев предстает как многочастная композиция, которую, с точки зрения современной теории музыки, можно считать циклической.

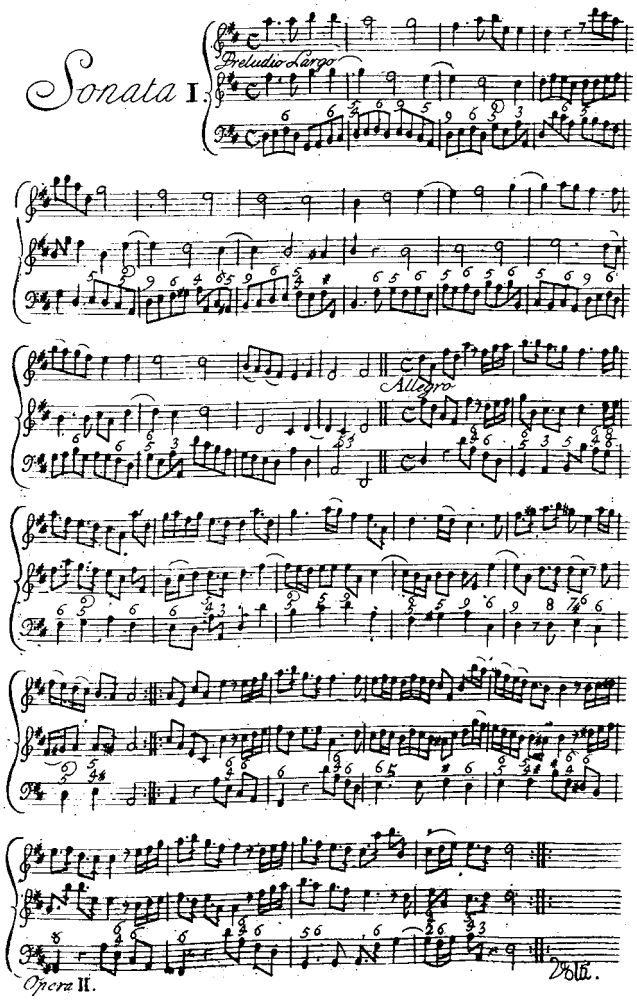
И вот, обнаружив, что итальянские сонаты конца XVII века, анонсированные при публикации как, с одной стороны, церковные, а с другой – камерные, отличаются друг от друга, в частности, степенью жанровой определенности большинства частей, историки музыки для начала абсолютизировали это различие, посчитав при этом достойным именовать собственно сонатами лишь те из них, которым свойственно более обобщенное содержание (а именно сонаты da chiesa), в то время как сонаты da camera, в которых существенное место отведено частям с «танцевальными» жанровыми обозначениями, решено было попросту отнести в разряд сюит.

А тот факт, что *тенденция* к построению вышеупомянутых итальянских церковных сонат из четырех частей, сопоставимых по принципу «медленно – быстро – медленно – быстро», в дальнейшем реализовалась *в четкую композиционную схему*, свойственную многим сонатам первой половины XVIII столетия (к примеру, сонатам Генделя или Телемана), был интерпретирован таким образом, что уже и эти циклические сочинения стали определяться как сонаты da chiesa. Хотя те же Гендель и Телеман, равно как и большинство их современников, творивших к северу от Альп, подобные жанровые «ярлыки» на свои сочинения не навешивали. Тем более что к сфере музыки церковной их никто и не относил. Так что наименование «da chiesa», закрепившееся в традиционной теории музыки за определенным типом барочного четырехчастного цикла, во многом парадоксально. Правда, этот парадокс ничуть не мешает нам пользоваться данным наименованием при изучении музыкальных форм барокко: всем и так понятно, о чем идет речь[25].

Что же касается термина «соната da camera», то надо иметь в виду, что, применяясь в эпоху барокко, как правило, в качестве дополнительного указателя на принадлежность инструментальных сочинений к музыке светской, он по своей сути не может быть просто синонимом термина «сюита» (ни в сугубо барочном, ни в современном значении) как феномена прежде всего жанрово-конструктивного. Иначе говоря, «соната da camera» и «сюита» – понятия разнопорядковые. И несмотря на то, что в сборники «камерных» сонат действительно часто включались сочинения, которые по своему строению полностью соответствуют признакам сюиты (например, balletti из собрания Б. Марини «Per ogni sorte d'strumento» op. 22, 1655), они были далеко не единственными.

В ряде случаев среди образцов, которые анонсированы на титульных листах изданий XVII века как сонаты da camera, оказываются одночастные (т.е. нециклические) сочинения (см., например, трио-сонаты op. 4 Дж. Легренци [1656] или же сонаты op. 3 Дж.М. Бонончини [1669]), то есть сюитами они быть никак не могут.

Однако и те циклические сочинения, что содержатся в сборниках итальянских «камерных» сонат, написанных в последние десятилетия XVII века, далеко не всегда вписываются в «формат» сюиты. Зачастую они включают в себя части явно не танцевального характера. Причем не только прелюдии (которые, кстати, ничем принципиально не отличаются от первых частей «церковных» сонат). Так, например, внутри сонат da camera Корелли нередко встречаются лирические Adagio, явно не танцевальные по своей природе, которые в ряде случаев в тональном отношении отличаются от других частей цикла, что для сюиты совершенно нехарактерно. Да и вообще в композиционном отношении между итальянскими сонатами da camera и da chiesa конца XVII – начала XVIII века не так уж много различий[26]. В некоторых же случаях различия стираются вовсе. Так, если обратиться к такому примеру, как скрипичные сонаты из цикла Т. Альбинони *Trattenimenti armonici per camera* op. 6 (ок. 1712), то окажется, что эти «камерные» сонаты вполне соответствуют типу цикла, который в музыковедении обычно определяется, как da chiesa (четыре части без «танцевальных» наименований, контрастирующие по типу «медленно – быстро –



Страница из рукописи «камерных» сонат А. Корелли op. 2. Нетрудно заметить, что первая же соната из этого цикла открывается противопоставлением медленной прелюдии и динамичного Allegro, весьма характерным для сонат той эпохи (вне зависимости от их конкретного предназначения)

медленно – быстро», при третьей части, написанной в параллельной тональности).

Наконец, говоря о сонатах da camera, следует помнить, что они названы именно сонатами (предположение о том, что их авторы «не ведали что творят», всерьез не рассматривается). И «сонатность» в данном случае легко подтверждается тем, что именуемые da camera сонаты (состоящие обычно не более чем из четырех частей!) традиционно создавались и воспринимались, прежде всего, как *единые сочинения*, в отличие от многочисленных сюит того времени, которые в большинстве своем представали в виде последований (пусть даже весьма тщательно и определенным образом выстроенных!) вполне композиционно завершенных, а следовательно – достаточно *самостоятельных* разножанровых однотональных пьес.

Так что, несмотря на очевидное наличие некоторых общих признаков, ставить знак равенства между сонатой da camera и сюитой, думается, все же не следует. Тем более что в первой половине XVIII века даже самые «серьезные» сонаты, формально не имевшие точек соприкосновения с танцевальными жанрами, фактически признавались «камерными» сочинениями.

Но подробнее о барочных сонатах поговорим как-нибудь в другой раз.

Примечания

1 В ряду возможных вариантов его написания – также *suitte*, *syitte*, *suit*.

2 *Неклюдов Ю.И.* Сюита // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 529.

3 *Фраёнов В.П.* Циклические формы // Там же. – С. 615.

4 *Fuller D.* Suite // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 24 – London, 2001. – P. 665.

5 *Неклюдов Ю.И.* Цит. соч.– С. 529.

6 *Fuller D.* Op. cit.– P. 665.

7 Своеобразным рекордсменом является II ordre Ф. Куперена, в котором насчитывается 24 самостоятельные пьесы.

8 См., например, сборник Д. Беккера «Zwey-stimmiger Sonaten und Suiten» (Гамбург, 1674) и два именуемых «Neuer Clavier-Übung» собрания клавирных сочинений И. Кунау (Лейпциг, 1689 и 1692).

9 *Кюрегян Т.С.* Форма в музыке XVII – XX веков. – 2-е изд. – М.: Композитор, 2003. – С. 163.

10 В последнем случае весьма показательным представляется следующее замечание В.О. Рабея, содержащееся в его книге «Сонаты и партиты И.С. Баха для скрипки соло» (М., 2003): «Подчеркнутая “сюитность” E-dur’ного цикла [т.е. Третьей партиты, – *Ю.Б.*] объясняется тем, что в нем наиболее ярко воплощена стихия танца ...» (С. 55–56). Иначе говоря, автор, излагающий в той же книге (см.: С. 40) весьма традиционные воззрения на строение «классического» типа старинной сюиты, тем не менее невольно признает, что четырехчастный каркас из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги отнюдь не является показателем «сюитности» того или иного цикла.

11 Образец такой сюиты содержится в одном из трех находящихся ныне в «Австрийской национальной библиотеке» (Вена) рукописных томов его клавирных сочинений, который датируется 1649 годом.

12 *Froberger J.J.* Orgel- und Clavierwerke // Denkmäler der Tonkunst in Österreich) / Hrsg. von G. Adler.– Wien, 1897–1903 (Bde. VIII, XIII, XXI).

13 Кстати, Т.Н. Ливанова совершенно справедливо охарактеризовала данный вид сюиты как «получивший не всеобщее распространение, а характерный лишь для некоторых школ и по преимуществу – для немецких композиторов» («История западноевропейской музыки до 1789 года». Т. I. – М., 1983. – С. 518).

14 Впрочем, специфика французских органных сюит эпохи барокко, формирующихся из принципиально иных жанров, по сравнению с сюитами танцевальными, в настоящей статье специально не рассматривается. Тем более что в данном случае далеко не ясно, какое последование пьес допустимо считать сюитой. В частности, можно ли распространить это жанровое понятие на органные магнификаты и отдельные разделы органных месс, что в принципе допускает Е.Д. Кривицкая в своей книге «История французской органной музыки» (М., 2003), или же только на те подборки выдержанных в едином церковном тоне пьес, которые в органных книгах того времени именовались сюитами. Но в любом случае рассуждения о строении французских органных сюит носили бы во многом умозрительный характер, поскольку пьесы из упомянутых подборок, как правило, не предназначались для исполнения подряд, объединение же органных версетов в магнификаты и отдельные разделы месс в лучшем случае позволяет говорить о рассредоточенных циклах, нежели о целостных музыкальных сочинениях.

15 Кстати, причисление к жанру сюиты подобных подборок пьес не слишком противоречит исторической практике: нередко в старинных изданиях они также именовались сюитами.

16 Речь в данном случае идет об ускорении либо замедлении движения с началом очередной части, часто сопровождаемого существенными изменениями в метро-ритмической области.

17 Правило тонального единства в данном случае распространяется и на возможность написания одной или нескольких пьес сюиты в тональности одноименной.

18 Разумеется «разнопорядковость» вносят не только начальные части сюит. К примеру, в знаменитой партите И.С. Баха d-moll для скрипки соло на общем фоне явно выделяется грандиозная чакона. А в балетных сюитах Шмельцера наряду с вступительной интрадой обращает на себя внимание использование специальной части для завершения целого – т.н. ретирады.

19 Вспомним хотя бы о вышеупомянутых четырехчастных сюитах Фробергера с жигой в качестве второй части цикла.

20 По типу «аллеманда – куранта – сарабанда» с предшествующей им прелюдией строится большинство клавирных партит Г. Пёрселла из собрания «A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet», увидевшего свет в 1696 году (т.е. на следующий год после кончины их автора). Что же касается собственно трехчастных сюит подобного рода (без прелюдии) то в качестве примеров можно назвать первый из 12 камерных концертов Дж. Торелли op. 2 (1686) или же клавирную сюиту № 9 f-moll Г. Бёма, опубликованную лишь в XX столетии в собрании сочинений композитора для клавишных инструментов (*Böhm G.* Sämtliche Werke. Bd. I: Freie Kompositionen und Klaviersuiten / Hrsg. von J. Wolgast. – Wiesbaden, 1952).

21 В эпоху барокко такие сюиты назывались просто увертюрами.

22 *Кюрегян Т.С.* Цит. соч. – С. 163.

23 Яркий пример тому титульный лист опубликованного в 1697 году сборника 7 партит Иоганна Кригера, на котором заглавие дано сначала по-немецки: «Sechs musicalische Partien», а затем продублировано по-итальянски: «Sei partite musicali».

24 *Кюрегян Т.С.* Цит. соч. – С. 163–164.

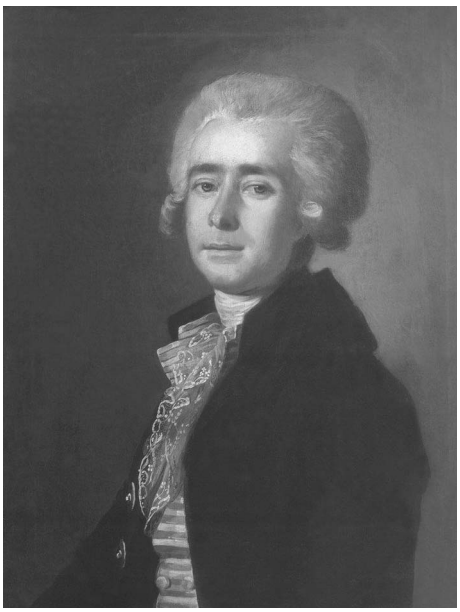
25 Впрочем, иногда приходится вспоминать об аутентичном значении термина da chiesa: например, когда речь заходит о «церковных сонатах» В.А. Моцарта, которые, как известно, никакого отношение к «одноименному» барочному циклу не имеют.

26 Именно это обстоятельство, очевидно, имела в виду Т.Н. Ливанова, отмечая, что «непроходимой грани между сонатой и сюитой у Корелли нет» (Цит. соч., т. I, с. 559).

Галина МАЛИНИНА

НЕИЗВЕСТНЫЙ БОРТНЯНСКИЙ В БЕРГАМО:
увертюра к первой опере

Творческое наследие Д.С. Бортнянского (1751–1825) чрезвычайно обширно. Более чем полувековой период его активной композиторской деятельности вобрал в себя практически все многообразие существовавших в то время жанров светской и духовной музыки. Певческая капелла и музыкальный театр, с которыми Бортнянский столкнулся буквально в первые годы своей жизни, стали основными составляющими, определившими композиторские наклонности молодого дарования. Опера и хоровая музыка прошли через все этапы его творческой деятельности и составили важнейшую часть его музыкального наследия.



Дмитрий Бортнянский

Однако судьба этого наследия оказалась весьма неоднозначной и во многом драматичной. Внушительная по нынешним меркам временная дистанция, отделяющая нас от эпохи Бортнянского, сокрыла от современных исследователей и исполнителей многие музыкальные шедевры, написанные композитором. Далеко не все его опусы дошли до нас в виде полного нотного текста. Некоторые фигурируют лишь в виде названий в издательских рекламах, другие упомянуты в отдельных музыковедческих исследованиях, о третьих известно по описям и каталогам из частных собраний, от четвертых остались только литературные тексты.

Отечественные архивы, тщательно изученные специалистами по истории русской музыки второй половины XVIII — начала XIX века, приоткрыли многие ранее неизвестные страницы композиторской деятельности Бортнянского[1]. Однако лакуны и «белые пятна» до сих пор остаются. Вероятно, настало время обратиться и к зарубежным хранилищам. Тем более что за пределами России осело немало рукописных источников, в которых имеются самые разнообразные по жанрам музыкальные произведения Бортнянского. Среди них, к сожалению, нет ни одного автографа, все обнаруженные в Западной Европе рукописи являются копиями (к тому же лишь часть из них является копиями прижизненными). Однако ценность многих нотных манускриптов трудно переоценить, поскольку они зачастую являются единственными носителями полного музыкального текста некоторых опусов Бортнянского и, следовательно, только они и дают возможность познакомиться с отдельными его сочинениями. Одна из таких рукописных копий, хранящаяся ныне в одной из библиотек итальянского города Бергамо, содержит музыкальный материал увертюры к первой опере композитора «Креонт».

Бортнянский соприкоснулся с оперным искусством в совсем еще юном возрасте. Находясь в Придворной певческой капелле, он принимал участие в различных оперных постановках. В частности, известно об исполнении им в 1764 году одной из ролей в спектакле А.П. Сумарокова — Г.Ф. Раупаха «Альцеста». Однако в то время еще не могло быть и речи о создании им самостоятельных музыкально-сценических произведений. И только приезд в Италию для обучения сподвиг молодого российского музыканта на написание своей первой оперы — «Креонт», премьера которой прошла 26 ноября 1776 года[2] в венецианском театре «Сан Бенедетто». Этот театр был одним из самых новых в городе, датой его основания считается 1755 год[3]. На его сцене за время своего пребывания в Венеции Бортнянский мог видеть оперы seria Й. Мысливечека («Демофонт», 1769, и «Милосердие Тита», 1773), А. Саккини («Адриан в Сирии», 1771), Дж. Паизиелло («Демофонт», 1775), П. А. Гульельми («Деметрий», 1775). В этом же театре в 1772 году была осуществлена постановка оперы «Монтесума», музыку которой написал Б. Галуппи – учитель и покровитель Бортнянского еще со времен их встречи в Санкт-Петербурге в 1765 году.

Театр «Сан Бенедетто» не относился к числу наиболее крупных или значительных в городе, поэтому его руководители могли свободнее приглашать к сотрудничеству начинающих (и, соответственно, менее оплачиваемых) композиторов. В связи с этим нет ничего удивительного в том, что молодой и особенно никому не известный музыкант из почти мифической для итальянцев России получл заказ на написание оперы[4].

Рукописные экземпляры партитуры и оркестровых голосов увертюры к первой опере композитора «Креонт» были обнаружены итальянскими специалистами в Бергамо, в городской библиотеке Анджело Маи[5]. Впервые об этих уникальных, неизвестных ранее для российских музыкантов материалах рассказала А. Латерца на I Международной конференции «Русские архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России», проведенной библиотекой Московской консерватории в 1997 году[6].

Надпись на титульном листе рукописного экземпляра партитуры[7] гласит: «Sinfonia / Del Sig. r. Demetrio Bortnia[n]ski / Nell' Opera Primo in S. Benedetto l' Anno / 1777». В комплекте голосов эта информация немного варьируется: «1777. Opera Prima / S. Benedetto / Sinfonia / Del Sig.or Demetrio Bor[t]nianski»[8]. Обе рукописи выполнены копиистом XVIII века. В обоих случаях имя композитора указано с ошибками — переписчику, скорее всего, не был известен молодой автор из далекой России. Указание «l'Anno / 1777», очевидно, свидетельствует о том, что оперное произведение Бортнянского ставилось на сцене театра San Benedetto и после премьерного спектакля, а обнаружение музыкальной рукописи в библиотеке Бергамо расширяет географические границы бытования оперы русского композитора, выводя ее за пределы Венеции.

Увертюра к «Креонту», дает достаточно полное представление о музыкальном стиле и, в частности, об особенностях оркестрового письма Бортнянского в начальный период творчества композитора.

В целом оркестр выглядит здесь достаточно скромно. К струнной группе (I и II скрипки, альты, партия которых в рукописи обозначена как «Violetta», и басы) добавлены лишь 2 гобоя и 2 трубы. Такой инструментарий более характерен для комических опер того времени, нежели опер «серьезных», где обычно использовался более представительный состав оркестра. Например, в «Олимпиаде» А. Саккинни (1763), помимо струнных, звучат валторны, трубы, гобои и фаготы, а в «Антигоне» Т. Траэтты (1772) задействованы еще и флейты с кларнетами. Таким образом, Бортнянский в своей первой партитуре опирается на тот тембровый «прожиточный минимум», который в опере seria упростить уже категорически невозможно[9].

Впрочем, и к этому тембровому составу композитор подходил постепенно. Так, в качестве сопровождения двух солирующих женских голосов в гимне на латинский текст «Ave Maria», написанном в 1775 году, он использовал струнные и валторны[10]. А в следующем году сочинил мотет «Salve Regina» для контральто в сопровождении струнных, валторн и гобоя[11]. Этот набор инструментов уже практически полностью соответствовал партитуре увертюры «Креонта». Таким образом, находясь в Европе, молодой музыкант из России шаг за шагом осваивал азы оркестрового письма.

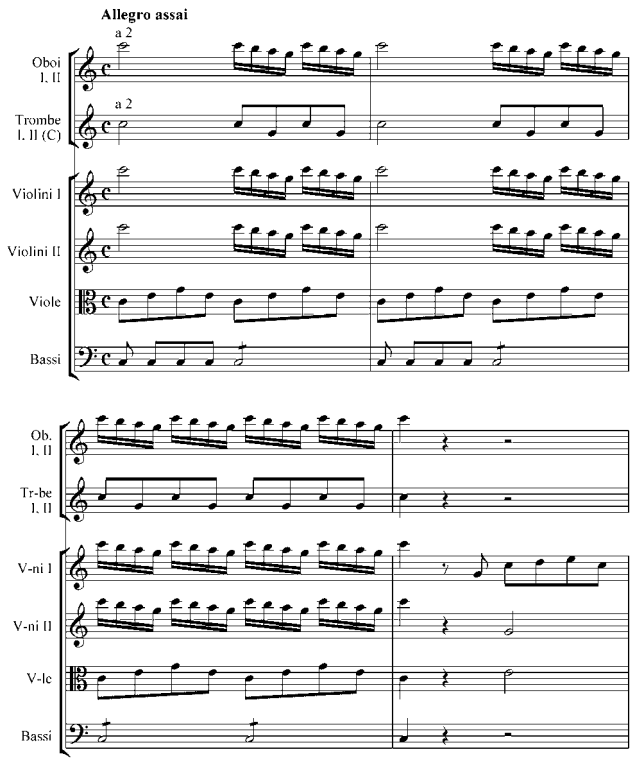
Титульные листы рукописной партитуры и оркестровых голосов содержат одно и то же определение типа инструментального вступления к опере Бортнянского — Sinfonia. Именно этим термином обычно пользовались итальянские композиторы XVIII столетия для обозначения оперной увертюры. Но если до середины 1760-х среди подобных «симфоний» явно доминировали трехчастные циклические композиции (так называемые «итальянские увертюры»), то затем все чаще стали появляться увертюры одночастные, композиция которых строилась на основе сонатного принципа. При этом композиторы в равной мере обращались к этой более краткой разновидности инструментального вступления независимо от того, к какому типу относились те или иные музыкально-сценические произведения[12]. В результате уже к началу 1770-х годов «композиторские предпочтения стали все больше склоняться в пользу увертюры одночастной»[13]. Вполне естественно, что Бортнянский, наблюдавший и изучавший тенденции развития итальянского музыкального театра, создал именно такой образец оркестрового вступления к своей первой опере. Да и вообще начинающему автору, у которого за плечами было чисто вокально-хоровое прошлое, легче было справиться с компактной инструментальной композицией, чем писать масштабную циклическую форму[14].

В одночастных оркестровых увертюрах, к которым относится и вступление к «Креонту», постепенно кристаллизовались черты нового для второй половины XVIII века классицистского стиля, неуклонного завоевывавшего доминирующее положение и вытесняющего из музыкального обихода стиль барокко. В таких произведениях «полностью преобладали гомофония, тематизм трезвучно-фанфарного либо песенно-танцевального характера»[15].

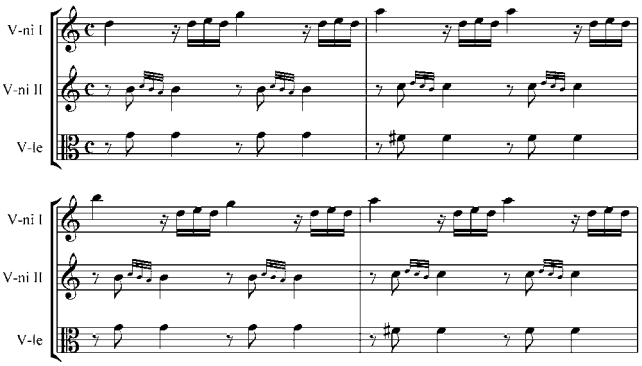
В своем первом инструментальном сочинении Бортнянский ни в коей мере не выходит за рамки установленных модой того времени норм. Он пишет небольшую, чисто гомофонную сонатную форму в тональности C-dur. Кстати, мажорная тональность в увертюре, предваряющей оперу seria, — еще один реверанс русского композитора в сторону распространенных в то время музыкальных предпочтений.

Главная партия увертюры (тт. 1—12) строится на основе традиционной для эпохи классицизма вопросоответной структуры, в которой главный акцент делается на противопоставлении tutti — solo[16]. Выбирая

Пример 1



Пример 2



необходимую тембровую краску для сольных эпизодов, Бортнянский останавливается на trio струнных (I и II скрипки с альтами). Такого рода ансамбль из трех поющих голосов был особенно любим Бортнянским-хористом. Стоит отметить также, что этот начальный раздел увертюры складывается из трех (!) 4-тактов. Подобная «неквадратность» является одним из особых «фирменных знаков» творческого метода этого композитора.

Начальные интонации темы (tutti) лишены какой-либо индивидуальности, они скорее предназначены для призыва ко всеобщему вниманию и состоят исключительно из нисходящих гаммообразных пассажей в быстром движении (*нотный пример 1*).

Второй элемент темы (solo) мелодически более рельефен, по контрасту он основывается на восходящих интонациях, записанных более крупными длительностями. В этих мотивах изящество сочетается с напевностью. Завершающий каданс-tutti возвращает начальные нисходящие тематические элементы, представленные в новом, более спокойном, ритмическом варианте.

Связующая партия (тт. 13–29) по размерам превосходит главную[17]. В ней утверждается начальный гаммообразный элемент tutti, однако теперь он направлен вверх, что приводит к усилению активности и общего эмоционального накала. Этому способствует также модуляционное развитие, в котором впервые появляются минорные краски (e-moll, g-moll). Кстати, значительность связующего раздела в экспозиции отличает увертюру Бортнянского от многих аналогичных образцов, создававшихся в то время итальянскими композиторами.

Побочная партия, в свою очередь, своими размерами превосходит связующую (тт. 30–49, G-dur). Ее начало ненадолго развевает накопившееся напряжение. Камерное звучание trio напоминает о втором элементе главной партии, однако в нем нет былой кантиленности, мелодическое движение становится более суетливым, беспокойным (*нотный пример 2*).

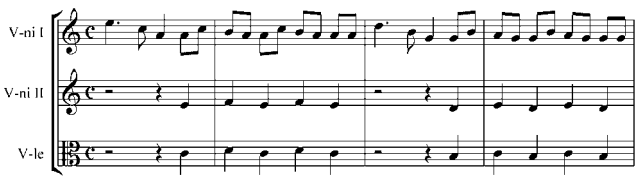
Довольно быстро тема секвенционно переходит в a-moll (т. 38), при этом ее звучание становится еще более хрупким и беззащитным. И здесь стоит подчеркнуть достаточную развитость этого раздела внутри экспозиции, в котором присутствует даже элемент секвентного развития.

Короткая заключительная партия (тт. 49–52), как и положено в классической форме сонатного allegro, продолжает линию тем главной и связующей партий, уравновешивая восходящее и нисходящее гаммообразное движение и завершая экспозицию традиционным оркестровым tutti в тональности доминанты (G-dur).

Разработка в увертюре Бортнянского не отличается внушительными размерами (всего 26 тактов). Однако она имеется, что само по себе уже довольно примечательно. Начало ее (т. 53) вновь на первый план выдвигает стремительное нисхождение и переход в минорную сферу (G-dur — a-moll). Общий колорит звучания заметно омрачается.

Очередной эпизод solo (т. 59, trio струнных, a-moll) строится на самостоятельной выразительной теме (*нотный пример 3*). Подобное обновление тематизма

Пример 3



в разработочном разделе сонатной формы — еще один излюбленный прием, который Бортнянский проведет практически через все свои инструментальные сочинения[18]. Солирование трех поющих струнных инструментов в новой теме разработки после раздела tutti вновь позволяет провести определенные параллели с хоровыми концертами композитора, для которых принцип подобного сопоставления является одним из основополагающих.

В конце разработки Бортнянский прибегает не к традиционному усилению плотности звучания, а, напротив, создает эффект максимального оркестрового утончения вплоть до одноголосия — основной мотив проходит в партии первых скрипок, к которым затем присоединяются скрипки вторые.

Таким образом, особенность разработки в сонатной форме увертюры к «Креонту», прежде всего, состоит в том, что основу ее составляет не тональное или интонационное развитие материала экспозиции, а тематически автономный эпизод, в котором на первый план выдвигаются принципы ритмического, тембрового, динамического и фактурного варьирования[19].

Реприза главной партии увертюры (т. 78 и далее) привносит элемент неожиданности, поскольку она оказывается никак не подготовлена логикой предшествующего развития. После нежного и прозрачно-камерного унисонного звучания первых и вторых скрипок в последних тактах развивающего раздела, начало репризы обрушивается мощным натиском оркестрового tutti.

Непривычно начинается в репризе и побочная партия, тема которой звучит в d-moll (!). Репризное проведение побочной партии в тональности II ступени — явление достаточно необычное для классической сонатной формы. Однако подобный тональный «курьез» также можно считать характерной особенностью, присущей творческому методу Бортнянского в ранний период, ведь именно такое же тональное соотношение музыкант использует и в своей первой одночастной (!) клавирной сонате B-dur (там в репризном разделе начало побочной партии прозвучит в c-moll). Упомянутая соната перекликается с первой оперной увертюрой композитора и своей свободой от национально-характерных интонаций. Подобное родство двух инструментальных одночастных опусов для оркестра и клавира, позволяет предположить синхронность их создания и отнести сонату B-dur к итальянскому периоду творчества автора.

Заключительная партия в репризе вместо утверждения начального C-dur прерванным оборотом попадает в a-moll, что также звучит довольно нестандартно. Вообще в мажорной увертюре у Бортнянского заметно тяготение к минорным краскам, которые проникают во все разделы формы (за исключением главной партии). Так, в экспозиции минор преобладает в связующей партии и возникает в побочной; в разработке в миноре звучит новая тема, в репризе минорно начинаются побочная и заключительная партии. Вероятно, эту характерную для данного сочинения черту в какой-то мере можно связать с самим жанром оперы seria и с особенностями ее сюжетного развития. Постоянное омрачение общего колорита звучания в полной мере соответствует событиям, которые развернутся на сцене на протяжении двух актов оперы: гибель в борьбе за престол обоих сыновей фиванского царя Эдипа, воцарение их дяди Креонта, вынесение смертного приговора Антигоне, дочери Эдипа, попытка самоубийства ее жениха Гемона, который является сыном Креонта.

После проведения заключительной партии в репризе композиционные сюрпризы не заканчиваются. Сразу за ней проходит практически весь материал разработки в новых тональностях (тт. 123–143)[20], что приводит к еще одному кодовому проведению начального элемента главной партии (т. 144–149) и финальному утверждению C-dur[21].

В целом, сонатная форма первой оперной увертюры Бортнянского содержит больше отклонений от установившихся к тому времени норм, чем следования традициям. Она явно тяготеет к многотемной двухчастности, где в первый раздел попадают экспозиция и разработка (A–B), а во второй — реприза, включающая в себя также весь материал разработки, который звучит в транспозиции (A_1–B_1). При этом подобная двухчастность никак не вписывается в рамки старинной сонатной формы, в которой, как правило, первому разделу, представленному экспозицией, противостоят во второй фазе формы разработка и реприза.

Оркестровая увертюра к «Креонту», основанная на довольно интересном тематизме, укладывающемся в весьма своеобразную конструкцию, не отличается особой индивидуальностью инструментального письма. В этой области молодой композитор явно еще не чувствует полной свободы, скорее, он показывает себя старательным, но не слишком изобретательным учеником.

Основной оркестровой краской в сочинении является тембр струнных инструментов, именно им поручен весь без исключения тематический материал увертюры, несмотря на то, что в партитуре номинально присутствуют весьма выразительные по окраске деревянные духовые (гобои) и яркие медные (трубы). Более индивидуализированное использование этих инструментов могло бы способствовать усилению контрастности и характеристической выпуклости образов увертюры, создать иллюзию присутствия конкретных персонажей еще до выхода на сцену действующих лиц. Однако принцип классицистского обобщения преобладает здесь (как, впрочем, и во всем творчестве Бортнянского) над принципом характеристичности.

Участие деревянных и медных духовых в оркестровой ткани увертюры весьма однообразно — они вы-

полняют лишь вспомогательные функции заполнения гармонических пустот, выстраивая полную четырехголосную вертикаль, и позволяют композитору достичь максимальной плотности звучания в моменты кульминационных tutti. И в этой области просматривается вокально-хоровое прошлое певчего из города Глухова, не соприкасавшегося с раннего возраста с интенсивным инструментальным музицированием.

Однако изучение оперных увертюр того времени показывает, что и более маститые, признанные итальянские мастера работали с оркестровыми тембрами аналогичным образом. Так, партитуры таких известных композиторов как Дж. Сарти и А. Саккини (которые более чем на двадцать лет были старше Бортнянского, и, следовательно, обладали большим опытом в этой области) вполне сопоставимы по технике инструментального письма с первой оперной увертюрой русского автора, который, таким образом, выглядит вполне достойно в компании с уже прославившимися на всю Европу итальянскими маэстро.

К тому же не стоит забывать о главном творческом достижении Бортнянского — его Sinfonia является на сегодняшний день наиболее ранним из числа сохранившихся инструментальных вступлений к операм, которые когда-либо были созданы российскими музыкантами. А значение этих вступлений поистине трудно переоценить, ибо наиболее важная и существенная особенность увертюр русских композиторов последней четверти XVIII века, «связана, скорее, не с особенностями их стиля, а с их положением в системе жанров инструментальной музыки того времени. Ведь в России, в отличие от Западной Европы, до того времени вовсе не существовало традиции создания оркестровых произведений, а потому увертюра оказалась важнейшим жанром оркестровой музыки, с которым, прежде всего, было связано становление и развитие национального русского симфонизма»[22].

Примечания

[1] Об этом см. сборник статей «Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского» (Материалы международной научной конференции. М, 2003), а также публикацию М. П. Пряшниковой «Д. Бортнянский. Неизвестные вокальные сочинения» (М., 2002).

[2] Эту дату указывает Р.-А. Моозер, ссылаясь на либретто к опере, опубликованное в Венеции в год премьеры (см.: *Mooser R.-A.* Annales de la musique et des musicians en Russie au XVIII siècle. V. II. – Genève, 1946. – P. 130.

[3] См.: *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. В 2 ч. Ч. I: Под знаком Аркадии. – М., 1998. – С. 26–27.

[4] Возможно, этому поспособствовал и Б. Галуппи.

[5] Маи, Анджело (1782–1854) — итальянский кардинал, палеограф, библиограф, филолог, издатель.

[6] *Латерца А.* Русская музыка в итальянских библиотеках // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. [Вып. 1]. – М., 2000. – С. 29–31.

[7] I BGc — N.C.57.

[8] Автор выражает искреннюю признательность сотрудникам библиотеки А. Маи в Бергамо за безвозмездное предоставление рукописных голосов увертюры для научного исследования.

[9] Примерно на такой же набор инструментов (струнные, флейты, гобои и валторны) рассчитывал М.С. Березовский в опере «Демофонт», написанной в 1773 году в Ливорно.

[10] Рукопись этого произведения находится в Отделе рукописей РИИИ (СПб.).

[11] Рукопись мотета хранится в Отделе рукописей РНБ (СПб.).

[12] Так, к примеру, одночастной оркестровой композицией предваряются разножанровые оперы А. Саккини 1760-х годов (комическая «La Colonie» и серьезная «L'Olimpiade»).

[13] *Бочаров Ю. С.* Увертюра в эпоху барокко. – М., 2005. – С. 165.

[14] Лишь в третьей своей итальянской опере «Квинт Фабий» Бортнянский решился на создание трехчастной увертюры (рукописные экземпляры партитуры этой оперы хранятся в ГЦММК имени М. И. Глинки в Москве и в Государственной капелле имени М.И. Глинки в Санкт-Петербурге). Впоследствии аналогичную по своему строению увертюру он написал к опере «Празднество сеньора», созданной уже в России (1786, Павловск). Рукописная партитура находится в РГИА (СПб.).

[15] *Бочаров Ю. С.* Цит. соч. – С. 165.

[16] Подобным же образом построена главная партия в увертюре ко второй опере Бортнянского «Алкид».

[17] В увертюре «Алкида» связующая партия почти в три раза превышает размеры главной.

[18] Об этом см.: *Галкина А. М.* О симфонизме Бортнянского // Советская музыка, 1973. – № 10. – С. 92–96; *Сорокина Е. Г.* Формирование фортепианной сонаты в России конца XVIII века. Сонаты Бортнянского // Проблемы музыкознания. Вып. III. – М., 1976. – С. 3–36.

[19] Аналогичным образом строится и разработка увертюры к «Алкиду». Интересно, что принцип введения в разработку нового тематического материала станет затем своеобразной визитной карточкой увертюр многих русских композиторов, которые в конце XVIII столетия будут обращаться к созданию музыкально-сценических произведений (В. Пашкевич, Е. Фомин и др.).

[20] В увертюре к «Алкиду» материал разработки (в частности, новая тема) звучит внутри репризного проведения связующей партии.

[21] Напомним, что в соответствии с требованиями театра того времени опера Бортнянского имеет счастливую развязку.

[22] *Бочаров Ю. С.* Оперная увертюра последней четверти XVIII века: общее и особенное // Бортнянский и его время. – М., 2003. – С. 118.

Алла КОРОБОВА

МАДРИГАЛ КАК НОВАЯ CARMEN PASTORALE В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РЕНЕССАНСА

Жанр мадригала – один из наиболее репрезентативных для музыки Возрождения. Расцвет его приходится на период позднего Ренессанса (XVI век), когда появляются, как свидетельствуют каталоги и сохранившиеся издания, десятки тысяч различных его образцов. Сначала в Италии, а вслед за ней и в других европейских странах мадригал выдвигается в центр камерно-вокальной жанровой сферы, становится излюбленной формой приватного музицирования, а затем и камерного исполнительства. Совершенно очевидно, что этот жанр вошел в зону особого резонанса с мироощущением и некими важнейшими установками эпохи, сумев выразить их на языке искусства. Недаром Р.И. Грубер назвал мадригал «музыкальной “квинтэссенцией” гуманизма»[1].

К этому времени одну из ведущих позиций в европейском искусстве занял жанр пасторали, переживавший в XV–XVI веках второе (после античной буколики) рождение. Становясь все более востребованной, пастораль постепенно размыкала пределы прежних жанровых границ породившей ее литературы, утверждаясь со временем в живописи, архитектуре, в сценическом творчестве, садово-парковом искусстве и разнообразных придворных празднествах.

Но высший подъем жанра новоевропейской пасторали был связан с музыкой, поскольку именно в ней он обрел формы, наиболее оптимальные для воплощения. Собственно, соединение с музыкой и выявление через музыку было заложено в поэтической пасторали изначально[2]. Этот потенциал составляли традиционные мотивы пасторальной образности и сюжетики (такие, как пение и игра на музыкальных инструментах), сама принадлежность ранней пасторали к лирической поэзии (что в античном и средневековом искусстве подразумевало музыкальный компонент при исполнении), а также особая «приспособленность» языка и структурных форм поэтической и, позднее, драматической пасторали к «омузыкаливанию».

Особо тесные узы соединили с пасторалью жанр мадригала. Во всяком случае, в теоретических характеристиках мадригала красной нитью проходит его соотнесение с «пастушеской песней» – *carmen pastorale*, по Вергилию. Наибольшую устойчивость (с XIV по XVIII век!) обнаруживает одна из версий этимологии названия – та, что возводит его к итальянскому слову *mandra* (= стадо) от греческого μάνδρα (= стойло, загон для скота).

При этом наблюдается своеобразная и показательная контаминация пастушества реального и литературного. Как, например, в одном из первых развернутых толкований мадригала у падуанского теоретика Треченто, Антонио да Темпо: «И относительно того замечу, что “mandrialis” соразмерно тому, что общераспространенно именуют madrigalis. Говорят же mandrialis от стада животных [mandra] и их пастуха, потому что первоначальным образом их <мадригалов> метризация и пение восприняты от овцепасов» («Summa artis rytmici vulgaris dictaminis», 1332). Подобное происхождение накладывает, по Темпо, отпечаток на стиль мадригала: «мадригальный слог должен включать в себя неким образом стороны рустикальные или мадригальные»[3].

Эти два основных пункта – этимология слова и особенности стиля – сохраняются и в ряде позднейших определений. Например, в том, что дал мадригалу Пьетро Бембо – автор знаменитого трактата «Проза о народном языке» («Prose della volgar lingua», 1525), оказавшего большое влияние на эстетические воззрения XVI века и, в частности, способствовавшего утверждению Петрарки в кругу авторов, наиболее предпочитаемых в сфере светской вокальной музыки[4].

Мадригал, по словам Бембо, – «это то, что прежде было таким неотесанным и грубым, пелось так же, в манере несвязной и грубой рифмы; или это также, в иной модификации [in altro modo], любовные пасторали [pastorali amori], и в других случаях, пасторали лесные [boscarecci], которые толкуют таким же образом, как латиняне и греки толковали эклоги; имя же этих канцон образовалось от mandre[5]; хотя можно найти мадригалы и не того качества, сплошь несвязные и вольные, как я описываю»[6].

Обратим внимание на то, что Бембо практически синонимизирует жанр мадригала во втором значении («in altro modo») с пасторалью, ассоциирующейся у него напрямую с античной буколикой. Непосредственность этих ассоциаций постепенно слабеет в более поздних представлениях о мадригале. Но у М. Преториуса («Syntagma musicum», 1619) связь мадригала с античной буколикой еще, видимо, подразумевалась, хотя уже не высказана столь прямо, как у Бембо. Во всяком случае, воспроизводя закрепившуюся этимологическую версию, Преториус в латинской части своего опре-

деления мадригала непосредственно пользуется терминологией, идущей еще от Вергилия: «Carmen pastorale, говорится от Mandra, с очевидностью – от стада овец, ибо так же точно сельские песни среди пастьбы раздаются». Далее по-немецки: «повсюду еще и в наши дни пастухи имеют обыкновение наигрывать свои твореньица на волынке», и латинское продолжение – «Mandriale, также и Mandrian, на самом деле призыв пастуха, или сторожа овец». Преториус указывает также на ряд названий светских песен, с которыми могло быть связано наименование жанра. «Фольклоризующее», на первый взгляд, истолкование мадригала, не должно вводить в заблуждение, – речь в трактате немецкого теоретика идет именно о литературной традиции, освещенной именами Петрарки, Боккаччо, Данте, Бембо; упоминается также духовная разновидность мадригала. Кроме того, Преториус сразу поясняет, что мадригалы «получили свое название не от мелодии песен, но от слога и стихосложения [a textu et versibus]»[7].

Традиционная этимологическая версия своей связью с реальным пастушеством, очевидно, смущала Томаса Морли, автора трактата «Простое и понятное введение в практическую музыку» («A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke», 1597), поскольку мадригалы он трактовал более возвышенно – как «наилучший вид [best kind]» «легкой музыки». Уклоняясь от вопроса этимологии («не могу обосновать»), Морли в определении жанра просто связывает его с поэзией (Петрарки прежде всего). Что же касается музыки мадригала, то Морли ставит ее по уровню сразу после мотета и называет «наиболее искусной и по человеческому разумению наиболее восхитительной»[8]. Позднее в словарях С. де Броссара (1703) и И.Г. Вальтера (1732) жанр мадригала также соотносится с современной музыкальной практикой. Но у последнего в качестве немецкого эквивалента термина непосредственно указано «Hirten- oder Schäfer-lied [пастушья песня]»[9].

Пасторальный элемент, заложенный в мадригале, обрел особое значение в контексте ренессансной культуры, и небывалый расцвет мадригала в XVI столетии, отдаваемое ему предпочтение среди других светских вокальных жанров того времени во многом связаны, думается, с тем статусом, который приобрела пасторальность в эпоху Возрождения.

В полной мере воплотив образ «пастушьей песни» (carmen pastorale) в классическом литературном ее понимании, мадригал в среде гуманистов, просвещенной аристократии решительно сблизился с современной поэзией – прежде всего пасторальной (Саннадзаро, Тассо, Гварини, Марино и др.), а также с теми образцами, на которые ориентировалась эта поэзия (Петрарка и Боккаччо в первую очередь). Этим мадригал сразу отмежевался от песен, подобных вилланелле, фроттоле и другим жанрам «в народном духе», для которых также близка была «пастушья» тема: от последних мадригал отличало соотнесение не с простонародным началом в претворении данной темы, а с поэтической традицией буколики.

Мадригал развивался в центрах гуманистически ориентированной аристократической культуры. Помимо Рима и Венеции, это Флоренция, где творили Ф. де Лайоль, Ф. Кортечча, М. да Гальяно, С. Бонини, а также В. Галилеи, Дж. Каччини, К. Мальвецци. Именно к флорентийской школе относятся одни из самых ранних образцов итальянского мадригала, созданные Ф. Кортеччей, французом Ф. Вердело и фламандцем Я. Аркадельтом. Существенное влияние оказали флорентийцы и на развитие мадригала в других итальянских городах. В частности, М. Фельдман во второй главе своей книги, посвященной бытованию мадригала в городской культуре Венеции, показывает, какое значение имел патронаж венецианскому мадригалу (он прослеживается с 1530-х годов) со стороны обосновавшихся в городе выходцев из переживающей политический кризис Флоренции – представителей ее знатных и состоятельных семейств, музыкально образованных, обладающих богатыми собраниями нот и музыкальных инструментов, увлеченно собирающих мадригальные новинки[10].

Мадригал процветал также и в Ферраре – прежде всего усилиями Л. Лудзаски, А. делла Виола, Л. Агостини, а также в разные годы работавших там Н. Вичентино, фламандцев А. Вилларта, Ж. де Берхема, Ч. де Роре. В этот ряд уместно поставить и имя К. Джезуальдо, который в период пребывания в Ферраре приобрел репутацию серьезного композитора и в своем творчестве до конца оставался под сильным влиянием Л. Лудзаски. По отношению к мадригалистам Феррары можно вести речь и о школе в прямом смысле этого слова: Лудзаски, оказавший столь существенное воздействие на Джезуальдо, был учеником Роре, в свою очередь учившегося у Вилларта, как и Вичентино (и, возможно, также А. делла Виола).

Феррарская мадригальная школа выделяется своими инновационными устремлениями, превратившими ее в своеобразный авангард итальянской музыки того времени. Здесь наблюдается интенсивная разработка гармонического языка мадригала (хроматизация, смелое и выразительное использование диссонансов, разнообразие каденционных планов и т. д.). При этом поиски новых элементов гармонической выразительности сочетались с интенсивными учеными изысканиями в области гармонических родов древних греков.

Начало развитию хроматического мадригала, как известно, было положено в 1540-е годы в Венеции, где стали публиковаться произведения этого жанра с пометкой «al nuovo modo». Честь изобретения «нового модуса» Вичентино приписывал Вилларту, а теоретическое осмысление новой практики с учетом теории античной музыки предпринял сам Вичентино – и в теоретических дискуссиях, вызвавших к жизни его трактат «Старинная музыка, приспособленная к современ-

ной практике» («L'Antica musica ridotta alla moderna prattica», 1555), и в мадригальных композициях, и в попытке создания отвечавшего его идеям музыкального инструмента. Подобный инструмент, сконструированный Вичентино в Ферраре (1561) при содействии герцога Эрколе II д'Эсте и названный «аркичембало», давал этому композитору и теоретику возможность воплотить в реальность собственные представления о диатоническом, хроматическом и энармоническом родах древнегреческой музыки. Тем самым он дополнительно поддержал интерес итальянских музыкантов того времени к хроматическому стилю (правда, скорее теоретически, чем практически, так как большого распространения инструмент не получил). Что же касается творчества феррарских мадригалистов, то они сумели раскрыть в использовании хроматики новые возможности – особенно в плане музыкальной экспрессии.

К новшествам в середине XVI века относились и «мадригализмы» (к которым обычно причисляют как ранние примеры типизации музыкально-риторических фигур, так и приемы звукоизобразительности), разнообразно и изобретательно применявшиеся в Ферраре. По-видимому, именно здесь возникли идеи «второй практики» (как и сам термин), которые затем были развиты К. Монтеверди и его кругом. Известности произведений феррарских мадригалистов немало способствовала в конце XVI века деятельность ансамбля виртуозов с преобладающими в нем женскими голосами. Для «поющих дам Феррары», с огромным успехом выступавших в камерных придворных концертах в 1580–1590-е годы, композиторы писали виртуозные пьесы; этому ансамблю подражали и при других итальянских дворах, в том числе Мантуанском.

Мантуя также, хотя и позднее, стала центом мадригального искусства, заявив о себе такими именами, как Я. де Верт, Б. Паллавичино, А. Стриджо-старший, Ф. Ровиго, Дж. Гастольди, И. Баккузи. Но первое место в этом ряду, бесспорно, принадлежит К. Монтеверди, свыше двадцати лет прослужившему при дворе герцогов Гонзага.

Обаяние итальянского мадригала было столь велико, что он довольно скоро стал распространяться по Европе. О. Лассо открыл для себя мадригалы Аркадельта, Вилларта, Роре и других композиторов во время пребывания в Риме (1552–1554), Ф. де Монте также увлекся мадригалами в Риме (во время поездок 1550-х и 1560-х годов), что отразилось в создании им не только светских, но и духовных образцов этого жанра. Немало немецких композиторов совершенствовались в Венеции. В частности, Х.Л. Хасслер, которому принадлежат первые немецкие мадригалы, успел поучиться у А. Габриели и много писал в итальянском стиле; его мадригалы в 1596 были изданы в Аугсбурге (поначалу на итальянском языке). Приезжали в Венецию и из других стран[11]. Не удивительно, что среди музыкальных публикаций, осуществленных в этом городе в начале XVII века, встречаются многочисленные мадригальные книги композиторов-иностранцев, в том числе и Г. Шютца (1611), обучавшегося у Дж. Габриели[12].

В первой трети XVII века опыт пасторального итальянского мадригала был претворен И.Г. Шейном в его собраниях «Musica boscareccia, oder Wald-Liederlein, auf Italian-Villanellische Invention» («Лесные песенки, по итальянско-вилланелльному изобретению»), где фигурируют Коридон, Филлида, Делия и другие характерные имена пасторалей (3 части: 1621, 1626, 1628), а также в сборнике «Diletti pastorali» («Пасторальные утехи», 1624). К этому ряду примыкают «Deliciae pastorum Arcadiae» («Отрада аркадских пастухов», 1624) Т. Зелле и «Благородным Дафнисом из Кимбриена воспетая Флорабелла» («Des edlen Daphnis aus Cimbrien besungene Florabella», 1651) П. Майера. В «Новых ариях» («Neue Arien», 1657) А. Кригера, созданных под впечатлением итальянской манеры, предстают типичные пасторальные пары: Аминта и Диана, Мопс и Дафна, Филлида и Аминта. Камерно-вокальная линия пасторали была продолжена пасторальной песней, популярной в Германии и Австрии в XVII–XVIII веках, примеры которой можно найти у Г.Ф. Телемана («Забывчивая Филлида», 1733), К.Ф.Э. Баха («Песня пастуха», 1741), В.А. Моцарта («Дафна, твои розовые щечки», 1768; «Фиалка», 1785; «Лишь только увидит Дамот Хлою», 1787), Й. Гайдна («К Тирсису», 1781; «Пасторальная песня», 1794), а впоследствии – у Ф. Шуберта («Жалобная песня пастуха», 1814), И. Брамса («Пастушка пригожая»), Г. Вольфа («Пастух» из «Песен Гёте», 1888).

К концу XVI – началу XVII века мадригал за пределами Италии особой популярностью пользовался не только в Германии, но и в Англии. Существенную роль в распространении здесь этого жанра сыграло появление антологий мадригалов, преимущественно итальянских с английскими текстами – прежде всего публикации двух сборников Николаса Йонджа «Musica transalpina» (1588, 1597) и сборника Томаса Уотсона «Italian Madrigalls Englished...» (1590). В этих изданиях были представлены произведения А. Феррабоско (работавшего в то время при дворе Елизаветы I), А. Стриджо, О. Лассо, Ф. де Монте и других иностранцев, а также несколько мадригалов У. Бёрда. Но преобладали произведения Л. Маренцио, поэтому осваивавшие мадригальный жанр английские композиторы ориентировались прежде всего на его стиль, а значит, и на пасторальную поэзию при выборе текстов (именно ее Маренцио предпочитал в своих ранних мадригалах). В результате само название «мадригал» воспринималось в Англии того времени как синоним «пасторали»: так, У. Бёрд издал свои мадригалы в сборнике под названием «Sonnets and Pastorals» (1588, 2-я часть). Весьма показательно в этой связи, что главным результатом знакомства английских музыкантов с музыкой Дж. Кач-

Мадригал (картина неизвестного итальянского мастера XVI века)

чини в начале 1600-х стали прежде всего многочисленные переложения для различных инструментов его пасторального мадригала «Амариллис» (среди прочего, это также вариации П. Филипса, вошедшие в «Фитцуильямову вирджинальную книгу»).

Если в XIV веке мадригал воспринимался прежде всего как поэтическая форма, то в XVI – как форма синтетическая, в которой поэзия, однако, продолжала мыслиться лидирующим началом, что видно и по названию ранней из сохранившихся нотных публикаций, включившей в титул само имя жанра: «Madrigali de diversi musici» (Рим, 1530). Это обусловило ряд жанровых особенностей музыкального мадригала, претерпевшего на протяжении XVI столетия интенсивную внутреннюю эволюцию, а также обозначило дистанцию с собственно песенными жанрами. Предпочитаемая в мадригалах пасторальная поэзия предопределила приватный характер музыкального жанра и само ведущее положение его в светской камерно-вокальной музыке эпохи, основной круг содержания, где центральное место заняла лирическая тематика[13], гибкость музыкальной формы и приоритет слова. Остановимся несколько подробнее на данных особенностях жанра.

В институциональном аспекте ренессансный мадригал функционировал как жанр камерного музицирования, форма совместного музыкального досуга просвещенных и культурных людей. Описание типичного примера бытования мадригала в этой среде содержит трактат Т. Морли: после обеда гостям раздаются партии мадригала для ансамблевого пения – «как это обыкновенно делается», подчеркивает автор[14]. Практиковалось и исполнение мадригала на природе. А. Хартман пишет, что огромное количество мадригалов в Италии XVI века появилось вследствие необычайной востребованности жанра, когда «композиторы стремились удовлетворить неистощимую потребность в мадригальной музыке для приватного использования»[15]. Данным запросам отвечали частые издания и переиздания мадригалов. Эти произведения собирали, ими дорожили, чем во многом объясняется их лучшая сохранность по сравнению, например, с музыкой для театрализованных постановок, мыслимой как разовое оформление.

В системе ренессансных ценностей мадригал сам превращается в образ созданного гуманистами идеала досуга, предполагающего сосредоточенность на созерцательной жизни личности, в единении с античной классикой, искусством и природой взращивающей в себе то, что стало называться «cultura». Этот образ прекрасно отражает картина неизвестного итальянского мастера XVI века, дошедшая до нас под названиями «Сельский концерт» или «Мадригал» (*см. иллюстрацию*). Действительно, из камерно-вокальных жанров того времени данное изображение с наибольшим основанием может быть соотнесено именно с мадригалом, причем одновременно и с его практикой, и с его жанровой идеей.

На картине изображено семейное музицирование по нотам, помещенное художником в декорацию идиллического пасторального пейзажа, который в полной мере запечатлевает идеал «прекрасной местности» (locus amoenus), со всеми основными его атрибутами – цветами, деревьями, птицами, прозрачными водами реки. Вся картина проникнута ощущением не просто безмятежного покоя, но некой возвышенной гармонии, выраженной прежде всего обликом самих поющих и согласованностью их ансамбля. Мягкое лирическое настроение озаряет лица, передается через позы и жесты, поддерживается созвучиями красочной палитры, в которой господствуют нежные и прозрач-

ные тона. В этой картине реальные приметы современности синтезированы с вневременным образом буколической Аркадии, в которой рождается главное ее украшение – carmen pastorale.

Это пение является, собственно, основным персонажем картины, незримо присутствующим в пространстве видимого глазу изображения. При этом зрителя словно приглашают мысленно присоединиться к кругу поющих пятым голосом мадригала, заняв пустующее место между юными девушками, подобными прекрасным нимфам этой музыкально-поэтической местности. Carmen pastorale исходит от раскрытых нот и уст поющих, преобразуя собою мир вокруг них. Композиционно этот мир разграничен на несколько зон. В центре внутренняя зона-сфера, создаваемая фигурами сидящих певцов со склоненными друг к другу головами. Группа расположена словно на островке, омываемом водами реки, который усеян прекрасными и разнообразными цветами – при совершенно плоскостном изображении поверхности. Оно напоминает мильфлер, столь распространенный на гобеленах XVI века, традиционный живописный мотив, развивающий одновременно темы райского сада и поэтической Аркадии. Следующий план образуют роскошные зеленые поляны, обрамленные кружевом деревьев, за которыми поднимаются горы с симметрично перекликающимися вершинами. Эти горы, закрывающие дальнейшую перспективу, превращаются в некую ограду, замыкающую пространство пасторального locus amoenus и отделяющую его от остального, невидимого здесь мира, что создает эффект marge, характерный для пасторали в целом[16].

Что касается такой особенности мадригала, как гибкость музыкальной формы, то она была обусловлена уже свойствами мадригала поэтического, чью свободу рифмы и строфики, несоразмерность строк подчеркивали словари и поэтики, ранние из которых связывали эти вольности непосредственно с «пастушеской», «рустикальной» природой жанра. Г. Юнг отмечает, что музыка следовала за полиметрией пасторальных стихов равно как в мадригалах, так и в драматических пасторалях того же времени[17], и это формировало некую общую черту музыкального выражения пасторальности: чуткость в передаче текста. Приведем для примера достаточно поздний образец – фрагмент сольного мадригала Л. Лудзаски «O primavera» (1601, *нотный пример 1*) на столь популярный среди мадригалистов текст Гварини из «Верного пастуха» (А. Хартман насчитал 20 его переложений). Как и в стихах, здесь преобладают несимметричные музыкально-синтаксические структуры, размер постоянно изменяется. Каденции украшены виртуозными колоратурами импровизационного характера. Присутствует и свойственная жанру мадригала «*изображенная жанровость*» (танцевальность в третьей строфе), примененная здесь, однако, не в иллюстративной, а в выразительной функции.

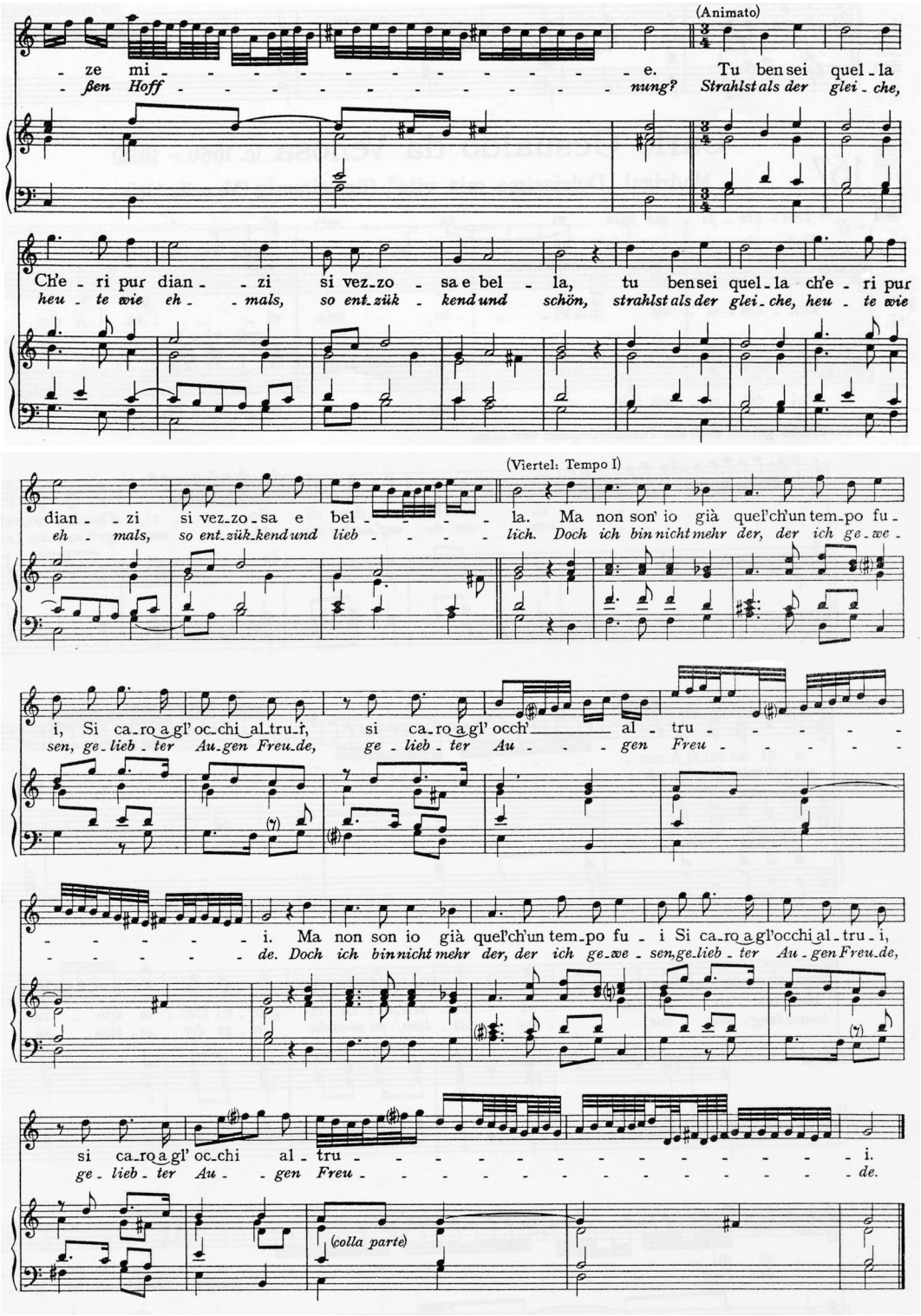
Незакрепленность пасторали в аристотелевой поэтике и «непритязательность» жанрового статуса (низший в «учении о трех стилях») открывали простор для различных интерпретаций, превращая пастораль в своеобразное поле для экспериментов. Так, в жанровой области литературной пасторали основное лирическое наклонение взаимодействовало с драматическим и эпическим, трагическое с комическим, высокое со сниженным, использовались формы монологические и диалогические, поэтические и прозаические и т. д.

Данное многообразие в воплощении жанра проецировалось также на область музыкальной пасторали, отразившись в том числе и на мадригале: в эпоху Ренессанса ни один другой жанр светской вокальной музыки не отмечен такой мобильностью и видовым разнообразием. Среди мадригалов XVI – начала XVII века встречаются как многоголосные произведения (от двух до восьми и более голосов), так и сольные, чисто вокальные и с использованием инструментов. Мадригал мог являться лирической миниатюрой и становиться основой quasi-театрализованных композиций («мадригальных комедий»). То есть в сфере мадригала бытовали «малые» и «большие» жанры, а также самые разные структуры – от близких простой песенной строфичности до сложных полифонических мотетного типа и т. д. Мадригал был открыт для композиторских новаций и изобретений: в сфере гармонического языка (хроматический мадригал), введения сообразно словесному тексту смелых музыкальных контрастов (фактурных, ритмических, гармонических); это также разработка возможностей «мадригализмов», поиски выразительного музыкального речитатива (stile rappresentativo) и др.

В этом сказывается еще одна важная черта, характеризующая ренессансную пастораль в целом: ее «ученый» компонент, причем в гуманистическом его наклонении, поскольку многие из перечисленных новаций были связаны с изучением античной музыкальной теории и формулируемыми на этой основе представлениями об облике музыки древних, что сочеталось со стремлением применить результаты изысканий и размышлений в современной практике. Как справедливо замечает Т.Н. Дубравская, мадригалы «как правило, предназначались для высокообразованных кругов профессиональных музыкантов и незаурядных любителей музыки», в которых «восприятие музыки носило познавательный характер, и в том же русле оно стимулировало деятельность писавших для них композиторов»[18].

Наряду с «познавательными мотивами» Т.Н. Дубравская упоминает также «фактор демонстрации мастерства», игравший немаловажную роль в реальном функционировании данного жанра придворного музицирования, хотя оно и носило «в полном смысле бытовой характер и сознательно противопоставлялось про-

Пример 1



фессиональному искусству»[19]. Думается, что указанный фактор первоначально также вписывался в систему гуманистических ценностей, представляя собой возможность у поющих выказать музыкальными средствами свою просвещенность и культурные навыки. В дальнейшем это привело к чрезвычайному усложнению мадригала, потребовавшему профессионализации исполнителей, что, соответственно, радикально изменило характеризующую жанр коммуникативную ситуацию. Таким образом, к концу XVI века композиторы учитывали в мадригале уже не только интересы исполнителей, но и удовольствие слушателей.

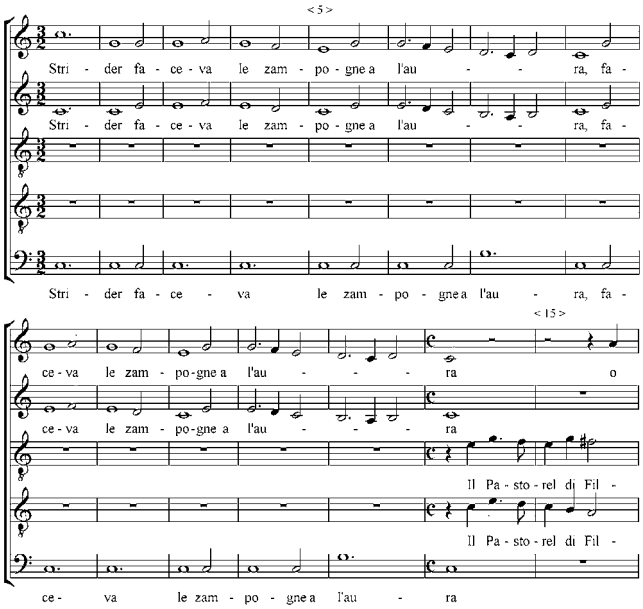
Относительно упомянутого выше приоритета поэтического слова как родовой черты мадригала отметим, что он сказывался в различных аспектах. В этом отношении важна была стимулируемая изучением античной метрики задача ясной передачи ритмической стороны стиха, что вносило определенные коррективы в стилистику полифонического письма. Следует также отметить стремление мадригала и к воплощению общего эмоционального строя стихотворения, и к выразительному преподнесению слов, побуждающее находить музыкальные эквиваленты риторическому эмфазису, отображая в музыке ключевые слова текста («выразительность» тогда понималась скорее как «изобразительность»). Реализации этих тенденций в мадригале активно способствовал опыт пасторальных драм и интермедий, поскольку мадригал развивался в той же жанрово-тематической зоне, а также мог непосредственно входить в музыкальное оформление спектакля. Во многом именно сфера театральности инспирировала в мадригале интенсивное освоение новых выразительных возможностей музыкального языка, как и внутреннюю драматизацию жанра.

Если первоначально формирование выразительных возможностей музыки сосредотачивалось прежде всего на ритмически и интонационно ясном «прочитывании», преподнесении текста, то со временем в развитии музыкального языка пасторали проступают специфические черты уже собственно пасторальной музыкальной лексики, вырабатывается пасторальная топика. Отчасти она вписывается в круг «мадригализмов» (как например, связанные с «голосами природы» звукоподражательные приемы – эхо, пение птиц и т. п.). С другой стороны, мадригал находит некий музыкальный аналог пастушеской темы через ассимиляцию элементов «простонародной» музыки – таких как «волыночный» бас, движение голосов параллельными созвучиями, вкрапление «ономатопейных» припевов, танцевальных ритмов и т. д. Эти элементы пасторальная музыкальная стилистика перенимала не столько собственно из фольклора, сколько от различных «сельских» и шуточных жанров бытовой городской песенности, таких как фроттола, вилланелла, виллотта, наполитана, бардзеллетта, джустиниана, грегеска (впрочем, с середины XVI века подобные жанры сами попадают под влияние мадригала). Особенность стилистики мадригала в том, что названные народно-жанровые элементы носят в нем, как правило, иллюстративный характер, будучи связаны с упоминаниями в тексте об игре на волынке, о танце нимф и пастухов, о песне и т. п., что позволяет говорить в таких случаях о названном приеме изображенной жанровости.

Примеры тому в пасторальных мадригалах многочисленны. Сошлемся на некоторые из них, где «мадригализмы» явно способствовали формированию пасторальной музыкальной топики.

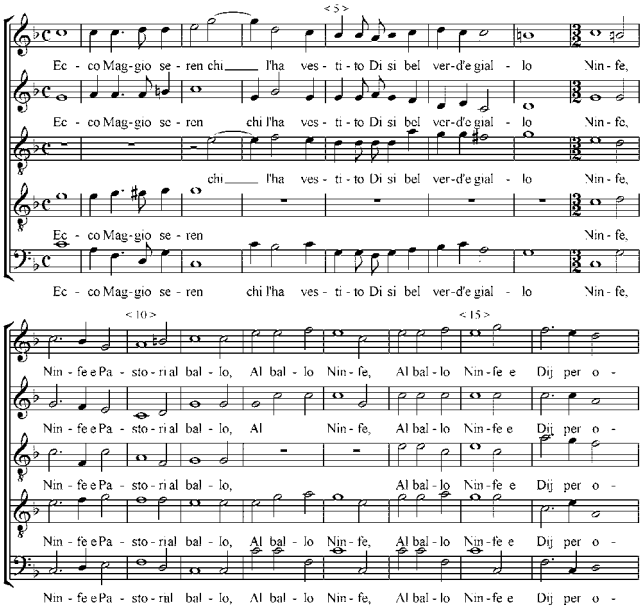
Так, в мадригале Л. Маренцио «Strider faceva le zampogne» («Пронзительно играет волынка») из Второй книги мадригалов (1581) фактурный рисунок вокального трехголосия имитирует звучание волынки (движение в терцию верхних голосов на фоне бурдонирующего баса – см. *нотный пример 2*). Типичный прием

Пример 2

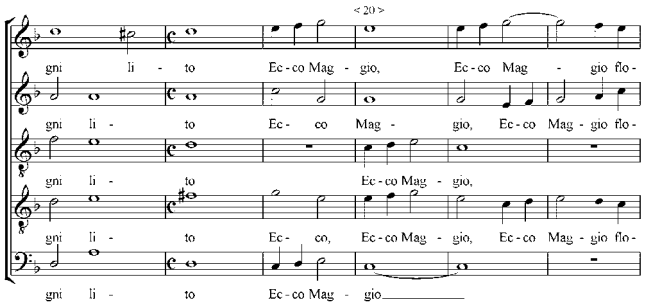


конкретизации текста средствами музыкальной жанровости используется в мадригале Маренцио «Ecco Maggio seren» («Вот светлый май») из Шестой книги (1594), где на словах «Ninfe e Pastori al ballo» («Танцуют нимфы и пастухи») изменяется размер и появляется танцевальное движение (*нотный пример 3*). Чертами «простонародного» многоголосия в вилланелльной манере отмечено начало мадригала К. Монтеверди

Пример 3

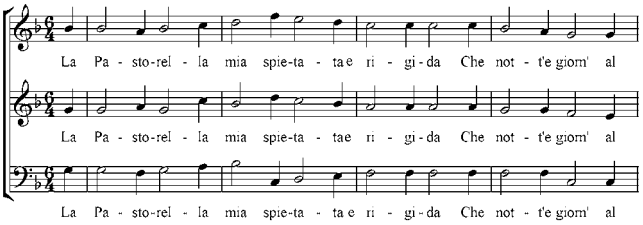


Пример 3 (окончание)



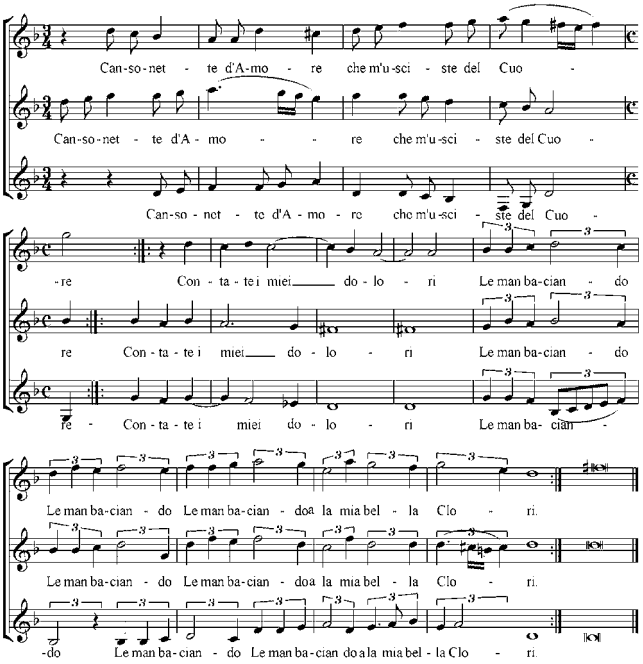
«La pastorella mia» («Моя пастушка» из «Scherzi musicali», 1607) на стихи Саннадзаро из «Аркадии» – это силлабическое движение голосов с преобладанием терцовых дублировок (*нотный пример 4*). Включение

Пример 4



танцевального ритма и простой вилланелльной фактуры в его же мадригале «Canzonette d'amore» (из «Canzonette a tre voci», 1584) на словах «Le man baciando a la mia bella Clori» («Целуя руки моей прекрасной Хлорис») после нежно-печального звучания строки «Contate i miei dolori» («[песня любви] рассказывает

Пример 5



мои печали») создает музыкальными средствами эффект весьма яркого контрастного сопоставления (*нотный пример 5*).

Приоритетом слова и определенными гуманистическими установками были инициированы также поиски нового типа пения, уводившие от ансамблевой полифонии в сторону сольного высказывания, в чем мадригал в силу своей жанровой специфики также оказался лидером. Так, Дж. Каччини, настаивавший на своем первенстве в создании нового стиля[20], получившего название «stile rappresentativo» либо «stile recitativo», упоминает в Предисловии к сборнику «Le nuove musiche» (1601/2) и о влиянии «ученых собеседований» в гуманистическом кружке Джованни де'Барди по поводу манеры пения древних (которые якобы декламировали стихи нараспев в сопровождении музыкальных инструментов), и о своих первых опытах в этой манере, которыми стали несколько мадригалов и ария на эклогу Саннадзаро[21]. В самом же сборнике Каччини представлены «монодии» двух основных для того времени типов: в жанре мадригала (в том числе ставшая самой популярной пьесой сборника «Amarilli mia bella») и в жанре арии с сопровождением, дополненные несколькими отрывками из драматической пасторали «Похищение Кефала» (1600).

Новый стиль, как известно, стал важнейшей основой ранней оперы (dramma per musica), создатели которой стремились к возрождению античной музыки[22]. То, что новый музыкальный стиль зарождался в сфере пасторального жанра, не случайно: это и освященность жанра авторитетом Античности, и сосредоточенность содержания на сфере чувств – всего того, что трогает сердце, а также первостепенную роль поэтического слова. Данная особенность, думается, позволяет дополнить с жанровых позиций представление о тех процессах, которые повлияли на становление ренессансной монодии, способствовавшей формированию оперы.

Мадригал, о чем уже говорилось, изначально мыслился как жанр поэтический. Вместе с тем, при декламации стихов предполагалось в большей или меньшей степени омузыкаленное их интонирование – искусство, в полной мере принадлежавшее устной, импровизационной культуре исполнительства. Е.М. Абрамова в своей статье о роли устной традиции в итальянской ренессансной музыке[23], уделяя основное внимание раннему мадригалу, развивает гипотезу о длительном периоде параллельного бытования устной и письменной ветвей мадригала, вторая из которых в XIV веке еще уступала первой по масштабам распространения и востребованности.

Подобная гипотеза представляется вполне обоснованной и помогает объяснить, среди прочего, то «прерывание» длительностью почти в полтора века, которое наблюдается в прочерчиваемой обычно по нотным

источникам линии существования жанра: прерывалась лишь линия письменной разработки мадригала. А также объясняет существование больших различий между нотными образцами мадригалов XIV и XVI веков: они зафиксировали – без промежуточных стадий – различные исторические этапы письменной музыкальной культуры Италии, в силу ряда причин ориентированные на различные профессиональные модели, сформировавшиеся к данному моменту в других странах Европы. В отличие от «письменного» направления в развитии мадригала, история устной формы его бытования не прерывалась. В придворном искусстве продолжала существовать практика исполнения стихов «под лиру»[24] («canto sulla lira» или «canto accompagnato»), сохранявшая популярность и в XV, и в XVI веках.

С учетом уже сказанного, дальнейшее развитие мадригала на протяжении XVI – начала XVII вв. видится в контексте следующих процессов жанрового характера. То особое положение, которое занял пасторальный жанр в гуманистической культуре, отразилось и на мадригале: он выдвинулся, как некий современный аналог *carmen pastorale*, из ряда поэтических жанров, роль его музыкального компонента усилилась. С повышением жанрового статуса мадригала его музыкальный стиль активно развивался в сторону композиторского профессионализма, что вовлекало жанр в сферу «ученой» музыки. Для первой трети XVI века это – полифоническое письмо по франко-фламандскому образцу, которое, однако, в области светской камерно-вокальной музыки претерпевало определенные изменения под влиянием популярных песенно-бытовых жанров. Параллельно с этим в области поэзии продолжало процветать импровизационное искусство декламации стихов (в том числе «canto accompagnato»), культивируемое прежде всего в кругу просвещенных ценителей и придворных поэтов-музыкантов.

Для флорентийских реформаторов музыки, увлеченных возрождением и современным применением опыта древних, которые «пели на сцене целые трагедии», это искусство, по сути, являло альтернативную «варварской полифонии»[25] модель и жанровую основу для разработки речитативно-репрезентативного стиля их новой монодии. Направление деятельности реформаторов во многом детерминировалось тем, что это были преимущественно литераторы и певцы[26], и сохранившиеся их собственные высказывания свидетельствуют, что новый стиль они рассматривали именно как возможность выразительного преподнесения поэтического слова в пении, с учетом непосредственного эмоционального воздействия на слушателя. А это как раз те требования, которым целиком отвечало современное им искусство музыкально-поэтической декламации.

Таким образом, новый стиль музыки возникал в результате совершающихся – под влиянием гуманистических идей и новых культурных установок – жанровых взаимодействий и перемещений в системе ренессансного музыкально-поэтического искусства: из сферы художественного синкретизма («canto accompagnato») в сферу художественного синтеза (вокальная музыка), из области устно-импровизационной практики в область музыкально-письменной культуры. То обстоятельство, что первые эксперименты осуществлялись преимущественно на основе пасторального жанра в этой ситуации представляется закономерным, поскольку он охватывал в то время и поэзию, и музыку, и театр, в силу лирической природы предрасполагал к сольно-личностным формам высказывания, а также предоставлял значительную свободу для экспериментов вследствие противоречивости его теоретического осмысления (жанр, «низкий» по статусу в поэтиках, но издавна трактуемый поэтами возвышенно).

В отличие от пасторальной dramma per musica, мадригал не перешел целиком на язык новой монодии: сольный мадригал стал лишь еще одной разновидностью этого многоликого жанра, сосуществовавшей несколько десятилетий с мадригалом полифоническим. Этот последний, хотя и совсем иначе, чем сольный мадригал, также проявлял, благодаря идущим еще от диалогических эклог возможностям драматизации, способность к прорастанию в некие театрализованные формы. Из пасторальных опытов в этой сфере можно упомянуть «Верных возлюбленных» Гаспаро Торелли (1600) – «favola pastorale» в мадригальном стиле на 4 голоса, с пастухом Аминтой и пастушкой Амариллис в качестве главных персонажей, а также балло К. Монтеверди «Тирсис и Хлорис» (поставлено в 1616 году в Мантуе).

Содержательно-тематическая область музыкального мадригала, при сохранении общей принадлежности к лирическому роду, на протяжении существования жанра расширялась. Но обращает на себя внимание факт появления в конце XVI – начале XVII века ряда сборников, названия которых сближались с обозначением сценических favole того же времени («favola pastorale», «favola boshcareccia»), как например: «Madrigali boscareccie» Поликретто (1580), «Madrigali pastorali» Вентури (1592), «Madrigali boscarecci» Марсоло (1607) и др.

С чисто этимологической точки зрения подобные титулы сборников – это «удвоенное» название, некая тавтология. Однако они обретают вполне определенный смысл, будучи соотнесены, как и современные им favole, с жанровой традицией, идущей от античной буколики, а также от ее продолжения в новоевропейской поэзии, в том числе и в терминологическом отношении. Обозначение *pastorale* в данном случае конкретизирует принадлежность произведений (сказавшуюся также в использовании соответствующих имен, характерных мифологических и сюжетных мотивов) к пасторальной разновидности мадригала, свидетельствуя об осознанной «памяти жанра».

Примечания

1 *Грубер Р.И.* История музыкальной культуры. Т. II, ч. 1. – М., 1953. – С. 145.

2 Недаром Р. Поджиоли, даже с некоторым заострением, утверждал, что фигура конвенционального пастуха «не репрезентирует человека ни как homo sapiens, ни как homo faber, а только как homo artifex: или, проще, как музыканта и поэта» (*Poggioli R.* The Oaten Flute // The Pastoral Mode. A Selection of Critical Essays. – London, 1984. – P. 127).

3 Цит. по: *Holschneider A.* Musik in Arkadien // Festschrift W. Gerstenberg. – Wolfenbüttel, 1964. – S. 60.

4 Поскольку Пьетро Бембо много говорит о самом звучании стихов, его «Проза» рассматривается современными музыковедами также с точки зрения ее существенной роли в формировании музыкального языка вокальных жанров, и прежде всего – в сфере мадригала (см., в частности: *Feldman M.* City Culture and the Madrigal at Venice. – Berkeley, 1995. – P. XXIX.

5 Возможно, эрудит Бембо указывает здесь на старопровансальское происхождение термина. В «Энциклопедическом словаре» Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона данная этимология вынесена на первое место: «мадригал» от старопровансальских слов mandre [пастух] и gal [жалоба] (см.: Энциклопедический словарь. – СПб, 1896. – Т. 35. – С. 349).

6 Цит. по: *Holschneider A.* Op. cit. – S. 60.

7 *Praetorius M.* Syntagma musicum: in 3 Bde. [Faks.-Nachdruck] / Hrsg. von W. Gurlitt. – Kassel, u.a.: Bärenreiter, 1958. – Bd. III: Termini musici. – S. 12, S. 11.

8 *Morley Th.* A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke (1597) [with an introduction by Edmund H. Fellowes]. – Oxford, 1937. – P. 180.

9 *Walter J.G.* Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliotek (1732) [репринт]. – Kassel und Basel, 1953. – S. 376.

10 См.: *Feldman M.* City Culture and the Madrigal at Venice. – Berkeley, 1995 (Chapter 2: Florentines in Venice and the Madrigal at Home).

11 Весьма любопытно, что на исходе XVI века датский король Христиан IV даже ввел обычай отправлять молодых композиторов в Венецию учиться у Дж. Габриели и других итальянских мастеров.

12 О данной практике см.: *Дубравская Т.Н.* Генрих Шютц и немецкая мадригальная школа // Генрих Шютц: Сб. статей. – М., 1985. – С. 183.

13 Для обозначения светских мадригалов иногда пользуются термином «madrigali amorosi» – в отличие от мадригалов духовных, «madrigali spirituali», которые стали появляться после завершения Тридентского собора (1563), разработавшего стратегию Контрреформации. Марко Джулиани, который рассматривает эти мадригалы в системе жанров новой духовной музыки итальянского Ренессанса (внелитургической, неофициальной и на национальном языке), подчеркивает, что мадригал выделялся среди других жанров этого пласта своим художественным уровнем и отличался от светского мадригала (amoroso) лишь благочестивым текстом (см.: *Джулиани М.* 1563: духовные мадригалы после Тридентского Собора – 1963: церковные канцонетты после II Ватиканского Собора. Музыкальные издания духовного содержания с итальянскими текстами // Музыкальная культура христианского мира: Материалы Междунар. науч. конф. – Ростов н/Д, 2001. – С. 248–249). По отношению к светскому мадригалу это – явная жанровая вторичность, также как вторичными были жанры духовной канцоны, вилланеллы, наполитаны и т. п. Большая часть духовных мадригалов – произведения пародийного типа, то есть перерабатывавшие в духовном направлении произведения светские, любовные (практика «духовной переработки» рекомендовалась некоторыми священниками). Что же касается лирики как рода содержания, то ею отмечена и область духовного мадригала, так как на первом плане в нем находятся образ Девы Марии и выражение благочестивых чувств.

14 *Morley Th. Op. cit.* – P. 1–2.

15 *Hartmann A.* Battista Quarini and “Il Pastor Fido” // The Musical Quarterly. – Vol. XXXIX (1953). – № 3. – P. 422.

16 Ж. Бланшар пишет о «концепте марж [marge]», обозначая этим понятием то скрытое напряжение, связанное с присутствием на полях замкнутого внутреннего пространства пасторальной идиллии внешней угрозы, которое считает имманентной чертой жанра пасторали (см.: *Blanchard J.* La pastorale en France aux XIVe et XVe siècles. – Paris, 1983. – P. 27).

17 *Jung H.* Die Pastorale: Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos. – Bern–München, 1980. – S. 42.

18 *Дубравская Т.Н.* Мадригал (жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки: Сб. статей. – М., 1978. – С. 112.

19 *Дубравская Т.Н.* Цит. соч. – С. 133.

20 «Мне пришло в голову, – пишет Каччини, – ввести в употребление такой вид пения, при котором можно создать нечто вроде музыкальной речи, осуществляя при этом некоторое благородное пренебрежение к пению. <...> При этом я старался насколько возможно скрыть искусство контрапункта»; «и всякий, кто хотел сочинять для одного голоса, пользовался этим стилем, в особенности здесь, во Флоренции» (цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост., вступ. ст. В.П. Шестакова. – М., 1971. – С. 71, 72). Существовали, однако, и другие мнения. Так, Пьетро Барди (сын графа Джованни Барди) в письме к Дж.Б. Дони (на которое тот опирался в трактате «О сценической музыке») сообщал: «первым, кто стал петь в изобразительном (rappresentativo) стиле», был Винченцо Галилеи, который «пел тенором под аккомпанемент группы виол жалобу Уголино из Данте. Эта новинка возбудила зависть многих современников-музыкантов и очень понравилась настоящим любителям музыки» (цит. по тому же изданию. – С. 74–75). Свою независимость в этом плане подчеркивал и Я. Пери.

21 См. фрагмент этого предисловия по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М., 1971. – С. 69–73.

22 Об этом пишет не только Дж. Каччини в упомянутой публикации, но и Я. Пери в Предисловии к своей «Эвридике» (1600): «Древние, которые, по мнению многих, исполняли на музыке целые трагедии в театре, применяли такой род музыки, который превосходил обычную речь, но значительно отступал от песенной мелодии (dalla melodia del cantare) и занимал таким образом среднее место между той и другой. <...> Поэтому я бросил все другие способы пения, применявшиеся до сих пор, я старался изо всех сил подражать тому, что было в этих античных произведениях» (цит. по: *Иванов-Борецкий М.В.* Музыкально-историческая хрестоматия. Вып. II. – М., 1936. – С. 18).

23 *Абрамова Е.М.* О роли устной традиции в музыкальном искусстве Италии (XIV–XV вв.) // Музыкальная культура Средневековья: Теория. Практика, Традиция. Сб. науч. тр. – Л., 1988. – С. 88–104.

24 Со времен Средневековья «лирой» в Европе могли называть фидель и другие виды струнных смычковых инструментов, в XVI веке – прежде всего лиру да браччо.

25 Национальный аспект играл в музыкальной реформе немаловажную роль. Это не только общее для итальянских гуманистов осознание греко-римского наследия как национального достояния, но также противопоставление достижений итальянского поэтического гения достижениям франко-фламандской полифонии, которую реформаторы постоянно награждали нелестными эпитетами.

26 То, что инициаторами реформы были поэты и певцы, а центром – Флоренция (один из форпостов итальянского гуманизма), важно учитывать для понимания «движущих сил» и содержания этой реформы. Как заметил Р. Роллан, «нет сомнения, что успеху этого движения столь же способствовала личная заинтересованность исполнителей-виртуозов, сколь ученые изыскания гуманистов»; недаром еще долгое время «истинные музыканты противятся новому движению, пока гений Монтеверди не приносит ему победу» (*Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Вып. 1: Опера в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра. – М.: Музыка, 1986. – С. 48, 49).

*Михаил ЛОПАТИН**

СИМВОЛИКА «L'HOMME ARMÉ»

Одной из самых заметных и, вместе с тем, загадочных фигур в музыкальном пространстве XV–XVI веков являлся Вооруженный человек – герой знаменитой песни «L'homme armé», кочевавшей по многим композициям того времени, причем как светским, так и духовным[1]. До сих пор остается невыясненной «родословная» этого персонажа (неясно, кому принадлежит первенство в создании песни[2]), не воссоздан еще до конца его облик (известна лишь первая строфа текста), наконец, до последнего времени не вполне ясным был для исследователей и мотив его появления в церковных сочинениях того времени. Последнее обстоятельство особенно часто муссировалось как в зарубежной, так и в отечественной литературе в свете проблемы «профанации» (а иногда даже и «секуляризации») церковного искусства[3]. По-видимому, непонимание традиции написания месс на светские песни имело место уже в XVI веке, по крайней мере, в 1549 году клирик Бернардино Чирилло вопрошал в письме к другому клирику: «что общего месса, черт возьми, имеет с вооруженным человеком, или с Филоменой, или с герцогом Феррары?»[4]. Чтобы ответить на этот непростой вопрос, необходимо понять – кто скрывается за этим загадочным Вооруженным человеком, и что за Оружие он носит?..

В определенной мере дело проясняет обнаруженный Драганом Пламенаком в конце 1920-х годов в одной неаполитанской рукописи уникальный анонимный цикл, состоящий из шести месс на «L'homme armé»[5]. В первых пяти мессах этого цикла (четырехголосных), поочередно разрабатываются отдельные фрагменты песни; в шестой мессе (пятиголосной) двухголосным каноном проводится вся мелодия «L'homme armé». Каждая из месс предваряется каноном-девизом, кроме того, во всех *Kyrie* (а в последней мессе также и в *Gloria*) содержатся рифмованные текстовые вставки – «тропы»[6], причем именно этот корпус неканонических текстов открывает значение некоторых атрибутов Вооруженного человека. Так, в *Kyrie* второй мессы помещены, среди прочих, следующие слова: «[Господи], дарующий человеку *оружие* чудесной веры для того, чтобы он мог бороться с жестоким врагом, [помилуй]. [Господи], с чьей охраняющей силой *вооруженный человек* покоряет врага и торжествует в безопасности, [помилуй]. [Христе], Спаситель, могущественный *оружейник* человека, дарующий *оружие*, которым человек празднует победу над врагом, и искуситель обращается в бегство, [помилуй]»[7].

Другой текст (на этот раз – из *Kyrie* пятой мессы) содержит еще более конкретную характеристику того оружия, которым должен быть наделен Вооруженный человек: «[Господи], о Всевышний Боже, защити христиан и твоих слуг этим *нагрудником* и *шлемом* [так], как когда однажды Давид победил Голиафа и Израиль – своих врагов, [помилуй]. [Христе], когда тьма рассеялась, одень нас в *шлем упования*, *щит веры и мира*, и в свет и *всеоружие*, [помилуй]. [Господи], бесконечный Дух, дай *нагрудник сладкой любви*, чтобы устоять пред копьями, кои несет против нас нечистый враг, [помилуй]»[8].

Этот текст, служащий своеобразным «комментарием» (столь любимая форма средневековой теологической мысли!) к тексту песни «L'homme armé», ясно показывает, что оружие Вооруженного человека мыслилось прежде всего как *оружие духовное*, даруемое Христом верующему для поддержания его в нелегкой внутренней борьбе против дьявольских искушений. «Милитаристская» символика, содержащаяся в тропированном тексте *Kyrie* пятой мессы, была весьма характерна для той эпохи. Позднее Средневековье восприняло и переняло эти символы от апостола Павла, который в своем «Послании к Ефесянам» (6:10–17) писал: «Наконец, братия мои, укрепляйтесь Господом и могуществом силы Его. Облекитесь во *всеоружие Божие*, чтобы вам можно было стать против козней диавольских, потому что наша брань не против крови и плоти, но против начальств, против властей, против мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесной. Для сего приимите *всеоружие Божие*, дабы вы могли противостать в день злый и, все преодолев, устоять. Итак станьте, *препоясав чресла* ваши *истиною* и облекшись в *броню праведности*, и *обув ноги* в *готовность* благовествовать мир; а паче всего возьмите *щит веры*, которым возможете угасить все раскаленные стрелы лукавого; и *шлем спасения* возьмите, и *меч духовный*, который есть Слово Божие»[9].

Сопоставляя приведенные тексты, нетрудно убедиться в их сходстве в отношении использованных символов. Сходная символика пропитывает и литературу позднего Средневековья. Так, в очень популярной в то время книге Гийома де Доглеви «Паломничество земной жизни» (1331 год) духовное оружие вручается паломнику аллегорической фигурой Милосердия со словами: «Это оружие защитит тебя, и ты победишь всех своих врагов»[10]. В числе прочего, фигура Милосердия дарит ему гамбезон, аллегорически называя его Терпением – этот гамбезон, по ее словам, был на Христе в тот момент, когда он был распят на кресте. Вручение божественного орудия паломнику оказалось, кроме того, запечатлено на одной из миниатюр этой книги (*илл. 1*)[11].

* Автор выражает благодарность профессорам Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского Т.Н. Дубравской и С.Ю. Сигиде за помощь в ознакомлении с рядом зарубежных источников.

Призывы к духовному вооружению нередко звучали в то время и из уст теологов. В частности, известный мистик Генрих Сузо в «Книжке вечной премудрости», советовал верным христианам вступить на военную арену (жизни) вооруженными для (духовной) битвы[12]; также и Фома Кемпийский в знаменитой книге «О подражании Христу», говоря о благочестии, замечает: «Если только во внешней обрядности полагаем свое преуспеяние в религии, скоро придет конец нашему благочестию. Но у самого корня положим *секиру*, чтобы, очистившись от страстей, снискать себе промысел мирный»[13].

Приведенных примеров подобного рода символики, думается, достаточно для того, чтобы понять, насколько сильно была пропитана мысль позднего Средневековья идеей духовного *вооружения*. Более многозначной видится фигура того, кто носит это оружие, – самого Вооруженного человека; безымянного героя песни «L'homme armé». И все же в ряде случаев оказывается возможным хотя бы отчасти конкретизировать облик этого персонажа.

В упомянутых шести анонимных мессах из неаполитанской рукописи (равно как и в цитированных выше литературных источниках) Вооруженный человек предстает в качестве некоего идеала для всякого добродетельного христианина, вставшего на путь духовного совершенствования, и стремящегося приобщиться к Истине, праведности, спасению, вере через Христа – «оружейника». В этом смысле, по-видимому, может быть понят призыв к вооружению, содержащийся в словах самой песни:

Илл. 1. Миниатюра из «Паломничества земной жизни» Г. де Доглеви с изображением аллегорической фигуры Милосердия, дарящей гамбезон паломнику

Илл.2. Миниатюра из 5-го издания книги Дж. Баньяна «Путешествие пилигрима» (1682) с изображением битвы Христианина с драконом Аполлионом

On a fait partout crier
Que chascun se viengne armer
D'un haubregon de fer

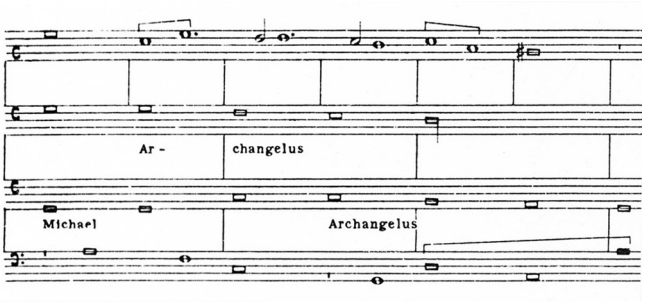
Верующий, одевшийся в такую броню, готов в смертельной схватке одолеть «мироправителей тьмы». Подобные поединки христианина и сил зла (часто в виде дракона) нередко изображались в книжных миниатюрах (*илл. 2*):

В мессе «L'homme armé / Dum sacrum misterium» Йоханнеса Регисa Вооруженный человек предстает уже в ином облике[14]. Здесь в качестве текстовых тропов появляются аллюзии на Апокалипсис и образ архангела Михаила – предводителя войска ангелов и победителя дьявольских сил в небесной битве (Апокалипсис, 12:7–9). В частности, в качестве тропа используется следующий текст:

Dum sacrum mysterium cerneret Johannes,
archangelus Michael tuba cecinit
В то время как Иоанн видел священное таинство,
вострубил архангел Михаил

Слова, рисующие воинственный облик архангела, распеваются в теноре на мелодию «L'homme armé», при этом в ряде случаев начальный сегмент мелодии подтекстовывается словами «архангел Михаил» [Michael Archangelus] (*илл. 3*).

Возникающий сплав из музыки и текста не оставляет сомнений в личности Вооруженного человека – это сам архан-



Илл. 3. Фрагмент мессы Й. Региса со словами «Michael Archangelus» в качестве подтекстовки начала мелодии «L'homme armé»

гел Михаил. С этим выводом прекрасно согласуется иконографическая традиция изображения Михаила *во всеоружии* – как на картинах Страшного Суда (где он изображался с Весами, на которых мерялась степень благочестивости или греховности человека), так и на картинах, где запечатлены отдельные эпизоды его битвы с дьявольскими силами (*илл. 4*)[15].

С Апокалипсисом связан и следующий образ Вооруженного человека – это сам Христос, который в Откровении апостола Иоанна Богослова предстает не только в качестве Агнца, но и грозного судии, карающего неверных. Христос мог быть не только «оружейником» верного христианина – он сам мог носить оружие, что символически запечатлено в библейских текстах.

В мессах XV века обнаружить это «перевоплощение» сложнее, и все же, по-видимому, оно имело место. По гипотезе Крэйга Райта, символом Христа мог наделяться в то время такой, казалось бы, «обычный» для нашего восприятия (но исключительный для музыканта XV века) технический прием, как ракоход[16]. Основанием для такого предположения служит отрывок из другой книги Гийома де Догевиля – «Паломничество души» (1355 год)[17], в котором автор говорит о зодиакальных знаках, символизирующих Христа – среди них обнаруживается не только Овен, но и Рак [Cancer] – знак, появляющийся на небе во время летнего солнцестояния, когда Солнце достигает апогея в северном полушарии и начинает обратное движение. Рак становится христологическим символом у Гийома де Догевиля потому, что Христос (подобно этому знаку зодиака) также совершил несколько «возвратных» странствий, а именно три: Небеса – Земля – Небеса; жизнь – смерть – вечная жизнь; и, наконец, нисхождение в Ад с последующим возвращением.

В связи с этим символом по-иному осмысливаются некоторые мессы или, по крайней мере, части месс XV века. Так, в мессе «L'homme armé» Г. Дюфаи ракоход использован в последней части – *Agnus Dei*. К мелодии песни приписан канон-девиз: «Правило: "позволь ***раку*** двигаться вперед до конца, но [затем] двигаться в обратном направлении с середины"» [*Canon:* ***Cancer*** *eat plenus sed redeat medius*]. Согласно гипотезе Райта и тексту Гийома де Догевиля (а его книга как раз и была обнаружена в библиотеке Дюфаи), в данном случае канон содержит символическое отображение «возвратных» странствий Христа; Рак [Cancer] служит символом самого Христа.

Другой пример применения ракохода в последней части мессы, написанной на мелодию «L'homme armé», – это месса Жоскена Депре ("sexti toni"). Здесь ракоходно (и, одновременно, в прямом движении) звучит, опять же, кантус – на этот раз распределенный между двумя нижними голосами.

В обоих случаях Вооруженный человек, подобно Христу и, по-видимому, символизируя Христа, двигается как прямо, так и в обратном направлении – как в прямом движении, так и в ракоходе[18]. Весьма показательно, что это происходит в той части мессы, которая посвящена Мистическому Агнцу. Все эти совпадения заставляют предполагать существование некой связи между героем песни и Господом. По крайней мере, эта гипотеза имеет право на существование: не случайно на одной из миниатюр XV века Господь изображен вооруженным, с мечом в руке[19] (*илл. 5*).

Известно также, что еще в мистической литературе XIV века Христос порой приобретал рыцарский облик. Так, у Доменико Кавалька (1270–1342) Христос, «ведя с дьяволом борьбу из-за сердца своей невесты, <...> прибегает, подобно рыцарю, к помощи оружия. На крест он восходит подобно садящемуся на лошадь *кавалеру*; его острые ногти – это *шпоры*; трость, с помощью которой подносили к устам его губку,

Илл. 4. Картина Ж. Лиферинкса «Архангел Михаил, убивающий дракона» (ок. 1480)

Илл. 5. Иллюстрация из книги «Часослов Роганов» (нач. XV в.)

напоенную уксусом, – это *копье*; его залитое кровью тело – это красный *рыцарский супервест*; его терновый венец – это *шлем*; рана в его боку – это *меч*; его раны на руках – это *перчатки*»[20]. Сходное рыцарское понимание христианства демонстрирует и Джованни Коломбини (1304–1367): «Христа он называет своим “соратником” и “капитаном”, своих собратьев по ордену – “рыцарями Христа”, святых – “баронами и слугами Христа”, образующими его отряд»[21].

Вооруженный человек, впрочем, мог иметь и исторически более близкие для музыкантов того времени «прообразы», связанные с отдельными государственными деятелями XV–XVI веков, входившими в знаменитый рыцарский Орден Золотого Руна, который был основан в 1430 году бургундским герцогом Филиппом Добрым с целью содействия «возвышению веры и святой Церкви»[22]. Не случайно свою исключительную популярность мелодия «L’homme armé» получила именно во второй половине XV века, после падения Константинополя – в то время, когда античный миф о Ясоне и Аргонавтах, использованный в эмблеме Ордена, получил новую жизнь в идее нового Крестового похода. Также сложно счесть простым совпадением тот факт, что большинство музыкантов того времени, обращавшихся к этой мелодии в своих мессах, были так или иначе связаны с бургундским двором (Дюфаи, Бюнуа, Регис, Жоскен), правители которого (особенно Филипп Добрый) высказали заинтересованность в осуществлении Крестового похода[23].

В более позднее время эти «милитаристские» настроения отчетливо отразились не только в музыке, но и в живописи. Так, на одной из картин Тициана Карл V – император «Священной Римской империи», унаследовавший титул гроссмейстера Ордена Золотого Руна, был изображен всадником *во всеоружии*, с копьем в правой руке (*илл. 6*).

Интересно, что тот же Карл V был изображен *во всеоружии* и на гравюре, предваряющей мессу «L’homme armé» К. Моралеса! Таким образом, за фигурой Вооруженного человека в данном случае скрывается глава конкретного рыцарского ордена.

Сходная аллегория проявилась и во второй половине XVI столетия. В 1570 году Палестрина посвятил свою пятиголосную мессу на «L’homme armé» сыну Карла V испанскому королю Филиппу II, который на тот момент был главой Ордена Золотого Руна. И этой мессе также предшествует гравюра, на которой изображен *воин*, окруженный символами Геркулеса и Ясона[24].

В конечном счете воплощение в образе Вооруженного человека гроссмейстера Ордена Золотого Руна также имело духовный смысл: аллегорически, в виде «христианизированной» трактовки античного мифа о Ясоне, здесь выражалась вера в явление того героя, воина, который сумеет вновь воссоединить Церковь.

Илл. 6. Тициан. Портрет Карла V

Вооруженный человек, таким образом, имел важнейшее духовное значение в контексте месс XV–XVI веков, воплощая в той или иной степени идею духовной битвы христианина против «мироправителей тьмы века сего» – будь то сугубо внутреннее противостояние дьявольским искушениям, или политические реалии того времени[25].

Как бы то ни было, персонификации Вооруженного человека окончательно убеждают нас в том, что музыканты того времени, бравшие в основу своих месс мелодию «L'homme armé», совершенно не имели в виду никакой «профанации», или «секуляризации» церковной музыки – они сообщали светской песне символическую наполненность, «сакрализующую» ее, придающую ей важное духовное значение[26]. Точно так же поступали и нидерландские художники XV века, включавшие в свои картины на библейские сюжеты, казалось бы, вполне бытовые, «приземленные» детали (вроде веника, мышеловки и пр.), каждая из которых, однако, встраивалась в соотносящийся с сюжетом символический ряд.

Думается, такой ответ мог бы развеять все сомнения вышеупомянутого клирика Бернардино Чирилло о правомерности использования в мессах песни о Вооруженном человеке.

Примечания

1 На данный момент мелодия этой песни найдена более чем в 40 мессах, в шансон Роберта Мортона «Il sera pour vous conbatu / L'homme armé» (впрочем, относительно авторства этой шансон у некоторых исследователей есть сомнения; см.: *Taruskin R.* Antoine Busnoys and the L'Homme armé Tradition // JAMS, XXXIX, 1986) и в нескольких кводлибетах (Ф. Базирона, Ж. Жапара, а также анонимном).

2 Как известно, в трактате Пьетро Аарона «Thoscanello de la musica» (1523) автором песни называется Антуан Бюнуа, однако никаких подтверждений этому не найдено.

3 О «секуляризации» говорилось во многих исследованиях советского времени. Иное мнение, указывающее на естественность, органичность синтеза светского и духовного, присущего той эпохе, высказывали такие ученые, как Й. Хёйзинга, А. Гуревич, М. Бахтин и другие. Эта же позиция взята за основу в книге Т. Дубравской «Музыка эпохи Возрождения. XVI век» (М., 1996).

4 Цит. по: *Wright C.* The Maze and the Warrior: symbols in architecture, theology and music. – Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2001. – P. 204. Бернардино Чирилло, по-видимому, намекает на ряд месс, написанных в первой половине XVI века на мотет Ж. Ришафора «Philomena praevia» [1528] (это, прежде всего, мессы Н. Гомберта [1542] и Ф. Вердело [1544]), а также на известную мессу Жоскена Депре «Hercules dux Ferrariae», посвященную герцогу Феррары Эрколе д'Эсте.

5 Об этом цикле в отечественной литературе см.: *Симакова Н.* Мелодия «L'homme armé» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения // Теоретические наблюдения над историей музыки. – М., 1978. Цикл месс приписывался то Ф. Карону (*Giller D.* The Naples L'homme armé Masses and Caron: A Study in Musical Relationships // Current Musicology, vol. XXXII, 1981), то А. Бюнуа (*Taruskin R.* Op. cit.), однако последнего слова относительно их авторства еще не сказано.

6 Полностью неканонический текст этих месс см.: *Haggh B.* To the Editor of the Journal // JAMS, vol. XL (1987), p.139–143. Авторство текстов не установлено; по гипотезе Р. Тарускина, автором мог быть сам Бюнуа (*Taruskin R.* Op. cit.). Необходимо заметить, что тропы последовательно развивают образы, задаваемые первоисточником, т.е. текстом песни.

7 *Haggh B.* Op. cit. – P.140 (Здесь и далее перевод на русский язык мой. – *М.Л.*).

8 Ibid. – P.141.

9 См. также: *Послание к Римлянам* (13:12), *Первое послание к Фессалоникийцам* (5:8), *Послание к Евреям* (4:12), *Книга пророка Исайи* (59:17).

10 Цит. по: *Wright C.* Op.cit.. – P.171.

11 Копию этой миниатюры можно увидеть в уже цитированной выше книге К. Райта (на с.170).

12 См. об этом: *Wright C.* Op.cit.. – P.170.

13 *Фома Кемпийский.* О подражании Христу. – Гродно, 2004. – С.22.

14 Об этой мессе упоминает Вильгельм Элдерс в своей диссертации: *Elders W.* Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer. – Bilthoven, 1968. – S.58–59. См. также: *Баранова Т.* Музыка в системе искусств (от Ренессанса к Барокко) // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. – М., 1989.

15 Удивительным образом месса Й. Регисса получила неожиданный отклик в музыке XXI века, причем явно неакадемического направления. Так, в 2003 году джазовый квартет «Perfect Houseplants» в сотрудничестве с известным ансамблем «Orlando Consort» выпустил альбом «Extempore II», представляющий собой мессу, посвященную архангелу Михаилу. А в качестве музыкальной основы для нее была использована мелодия песни «L'homme armé».

16 Конечно, ракоход мог иметь и другие символические значения, всегда, впрочем, связанные с образом *возвратного движения*, движения вспять. О примерах подобной символики см.: *Wright C.* Op.cit. – P. 162–163.

17 В оригинале – «Pèlerinage de l'ame». Этот фрагмент приводится в книге К. Райта на с.177.

18 Весьма любопытно, что между Раком и Вооруженным человеком существует и прямая символическая связь, обнаруживающаяся на уровне геральдических знаков: так, изображение рака в геральдике (встречающееся, например, на гербе графа Лодовико Лодовичи ди Болонья) могло символизировать *оружие* (см.: *Camajani P.G.* Dizionario Araldico. – Milano, 1940. – P. 283). Таинственным образом существует также связь между Раком и... архангелом Михаилом: по крайней мере, на одной из средневековых фресок в пармском баптистерии архангел Михаил изображен с гало, усеянным речными раками (репродукцию этой фрески см.: Полная энциклопедия символов / Сост. В.М. Рошаль. – М.: СПб., 2003. – С.139).

19 Эта миниатюра приводится у К. Райта на с.181.

20 Цит. по: *Лосев А.* Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. – М., 1998. – С. 236–237.

21 Там же. – С. 237.

22 *Wright C.* Op.cit.. – P. 198.

23 Приготовления к Крестовому походу осуществлялись при бургундском дворе начиная с 1454 года, когда в Лилле состоялся знаменитый «фазаний банкет». Однако этим приготовлениям так и не суждено было вылиться во что-то более существенное.

24 См. *Wright C.* Op.cit.. – P. 202. Относительно возможной связи более ранних месс с Орденом Золотого Руна см. в вышеупомянутой статье Р. Тарускина. Исследователь, проведя ряд нумерологических процедур, обнаружил в различных мессах на «L'homme armé» (в шести анонимных, в мессах А. Бюнуа, Й. Окегема и др.) число 31 – в некоторых случаях это число имело определяющее значение (как в третьей мессе из шести анонимных). Это число связывается Р. Тарускиным с Орденом Золотого Руна на том основании, что долгое время (с 1431 по 1517 года) в состав Ордена входил строго 31 рыцарь.

25 В завоевавшем Константинополь султане Мохаммеде II также видели тогда Дьявола, «чудовищного дракона, пожирающего верные души» (цит. по: *Wright C.* Op.cit.. – P. 196).

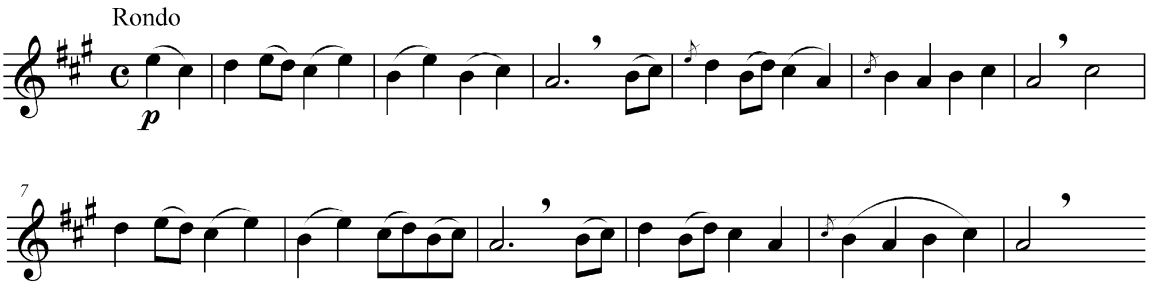
26 Иное дело, когда эта песня попадала в контекст светского музицирования – в таком случае, конечно, не приходится говорить о скрытой духовной символике.

Евгений МАКСИМОВ

ВАРИАЦИИ БЕТХОВЕНА НА ТЕМУ РУССКОГО ТАНЦА

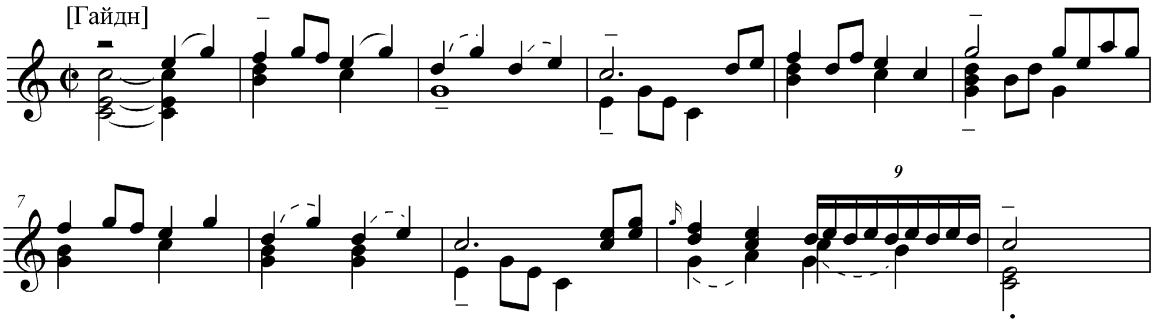
В сентябре 1796 года в Вене с большим успехом прошла премьера балета «Лесная девушка», созданного капельмейстером Венской придворной оперы Паулем Враницким совместно с Йозефом Кинским. Наиболее популярным номером этого балета стал «Русский танец», который газета *Wiener Zeitung* назвала «необычайно приятным»[1]. Бетховен сразу же на него откликнулся, написав в том же году Двенадцать вариаций для фортепиано на тему Враницкого A-dur (WoO71), которые вскоре были изданы у Артариа и посвящены графине А.М. Броун[2].

Однако Враницкогго, как не сложно убедиться, вряд ли можно в полной мере считать автором темы, взятой Бетховеном за основу своего вариационного цикла, ибо тема эта представляет собой один из вариантов знаменитой «Камаринской». Кстати, в партитуре балета Враницкого «Русский танец» обозначен как «Russe par Jarnovich», что свидетельствует о том, что автор заимствовал его тему у известного хорватского скрипача-виртуоза Ивана Мане Ярновича, автора одной из первых симфонических обработок «Камаринской». Как свидетельствует К.Ф. Поль, Ярнович часто завершал свои концерты вариациями на русские темы[3]. В частности, в его Седьмой концерт для скрипки с оркестром входит «Русское рондо». Собственно же мелодия «Камаринской», использованная Враницким, является темой финального рондо Четырнадцатого скрипичного концерта:



Это произведение было написано, вероятно, после возвращения Ярновича из Петербурга (где он служил при императорском дворе в 1783–1786 годах) и впервые издано в Париже в 1789 либо 1790 году.

Однако наиболее ранним источником темы вариаций Бетховена, как ни странно, может быть созданная в 1772 году (то есть еще до поездки Ярновича в Россию) пьеса C-dur Й. Гайдна (Hob.XIX:4) для механического органа с часами (Flötenuhr):

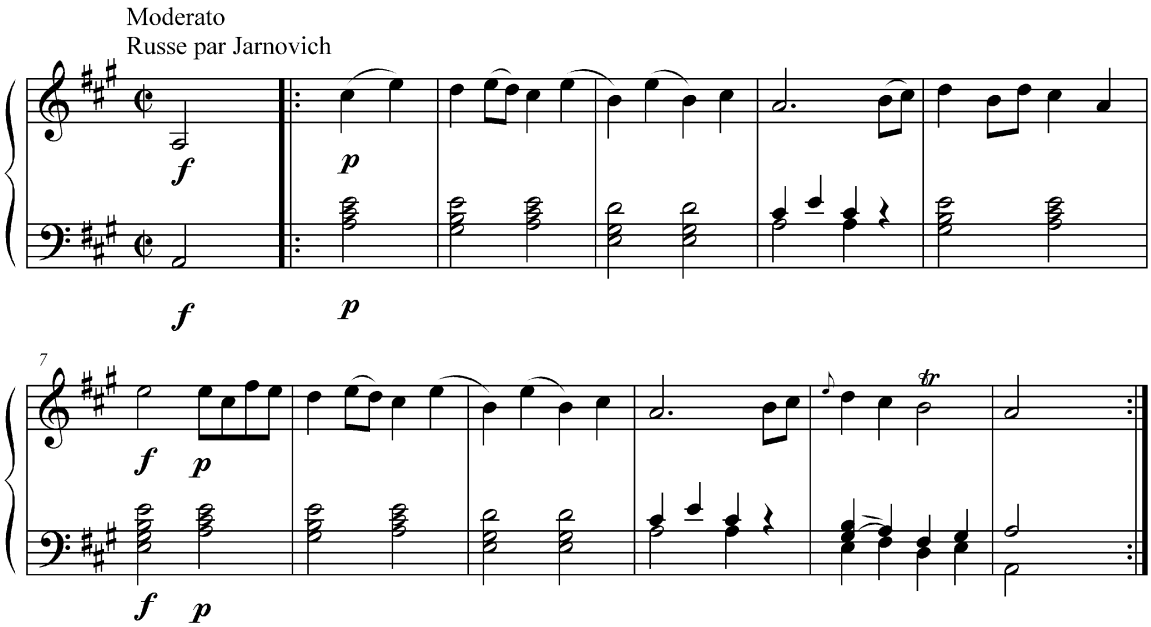


Впрочем, предположению Э.Ф. Шмида, этот вариант мелодии «Камаринской» Гайдн мог узнать от Пауля и Антона Враницких[4]. Да и сама обработка П. Враницкого [*см. нотный пример на с. 31*] имеет больше сходства с пьесой Гайдна, чем с финалом Концерта Ярновича.

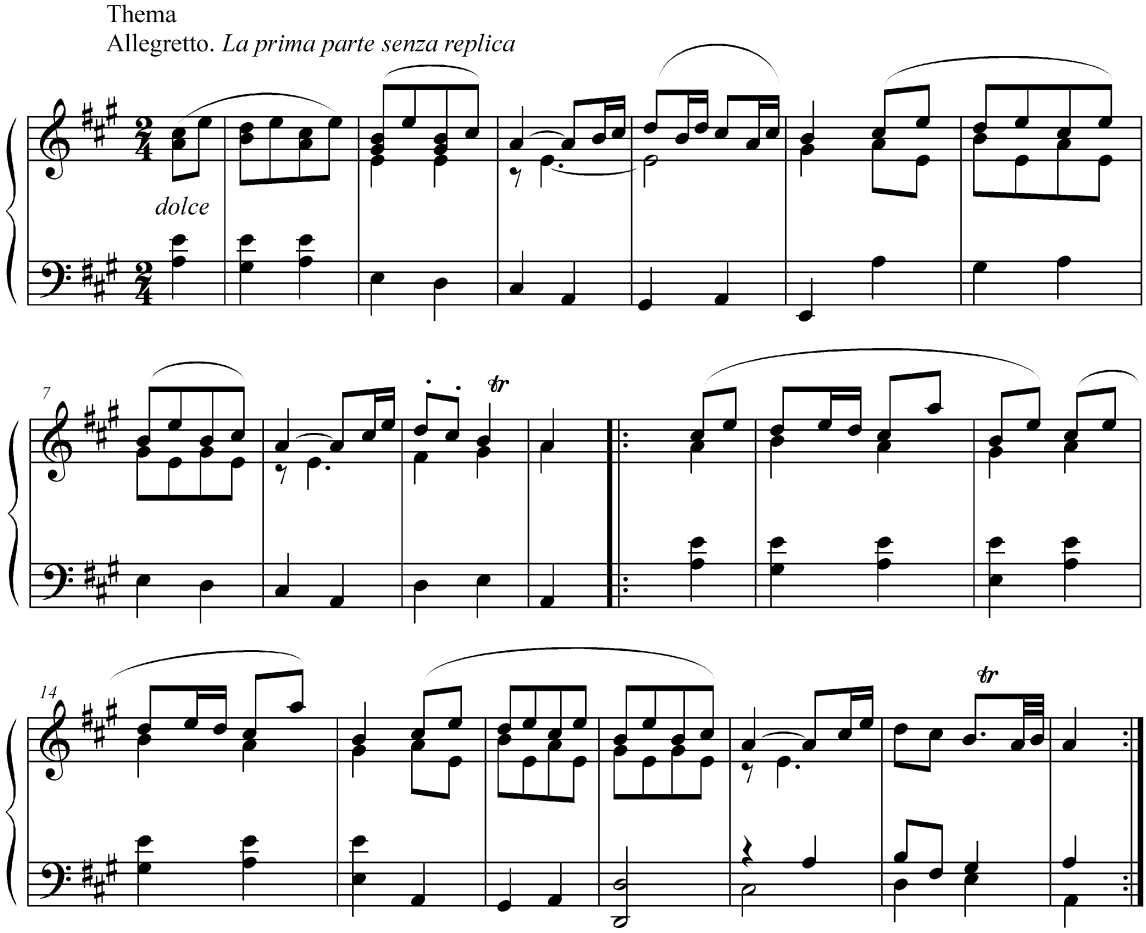
Более того, варианты мелодии «Камаринской» у Гайдна и Враницкого настолько близки, что, по предположению Б. Штейнпресса, они могли быть заимствованы из одного источника[5].

У Ярновича же мелодия имеет своеобразные черты, которые отсутствуют в других вариантах. Она начинается с квинтового тона (у Гайдна и Враницкого этот звук попадает на сильную долю лишь в 6-м такте, где подчеркивается доминантовая гармония, и затем с доминантового звука начинается второе предложение). Но основное

Тема «Русского танца» П. Враницкого



Тема вариаций Бетховена A-dur (WoO71)



различие касается структуры. Тема Ярновича строится по трехтактам на основе вариантного метода развития, в то время как Гайдн и Враницкий придерживаются пятитактной структуры. Фразировка мелодии у Гайдна и Ярновича в основном совпадает. Враницкий выделяет лигами нисходящие квартовые мотивы *e – h*, что приводит к образованию синкопированного ритма.

Тема вариаций Бетховена [*см. нотный пример на с. 31*] имеет существенные отличия и от «Russe par Jarnovich» из балета Враницкого, и от пьесы Гайдна, хотя в ней сохраняется гармоническая основа этих источников. Гайдн и Враницкий сглаживают затактное начало мелодии: в первом случае вводится аккорд сопровождения на сильной доле, во втором – вступительный унисон. Бетховен убирает начальный аккорд на сильной доле и тем самым возвращает мелодии затактовую структуру, характерную для многих народных вариантов «Камаринской» и для мелодии Ярновича. В теме вариаций сохраняется двухдольный метр «Русского танца», но вдвое сокращаются длительности[6]. Темп Moderato Бетховен меняет на Allegretto и добавляет ремарку *dolce*, подчеркивающую лирико-песенное начало. Танцевальность же при этом отходит на второй план. Бетховен выстраивает тему в простой двухчастной форме с асимметричным строением (10+9). Правда, в коде всего сочинения композитор при проведении темы приходит к классической квадратности.

В какой мере развил Бетховен интонации русской народной песни? По мнению В.А. Цуккермана, «характерно русские черты темы очень мало отразились в вариациях» Бетховена[7]. В. Пасхалов же и вовсе пришел к выводу о том, что «внутренняя сущность этой мелодии или не интересовала Бетховена, или не была им угадана. Залихватская плясовая песня с ее резко акцентированным двухдольным метром превращена им в откровенный немецкий вальс с размером в 6/8»[8].

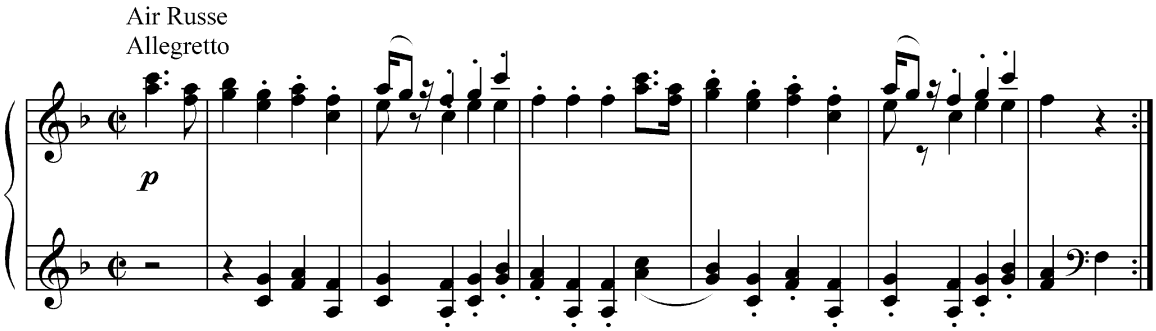
Н.Л. Фишман, опровергая утверждение В. Пасхалова, отмечает, что «известны варианты этой народной мелодии, исполняемые в умеренном темпе, широко и певуче» и в качестве примера указывает на сходство темы бетховенских вариаций с припевом хороводной песни «Во лузях» из сборника А.К. Лядова[9].

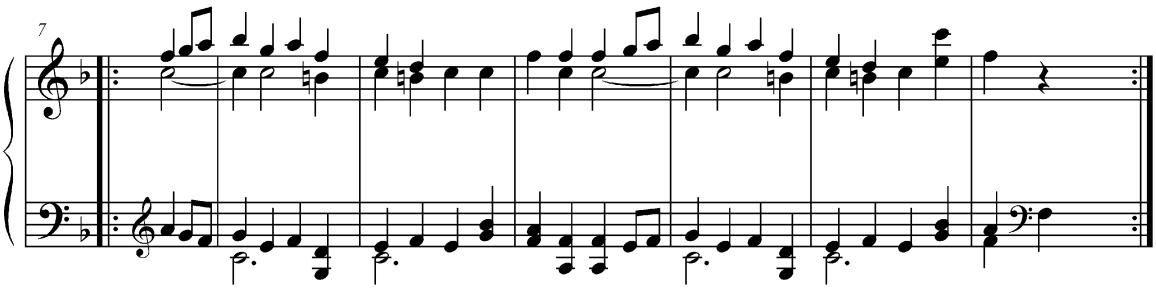
Да и вообще высказывание Пасхалова, согласно которому в 12-й вариации Бетховена «Камаринская» перевоплощается в «немецкий вальс», весьма спорна. Размер 6/8 и длинные фразировочные лиги отчетливо выявляют двухдольность. Прозрачная фактура, эффектные пассажи, а также указание *Allegro* требуют применения темпа более подвижного, чем это характерно для вальса. Обозначения *staccato* на аккордах и октавах свидетельствуют о том, что композитор предполагал легкость и подвижность исполнения финала. Финальный раздел приближается скорее к характеру контрданса.

Таким образом, трактовка «Камаринской» в духе плясовой вовсе не является единственной, и в данном случае Бетховен выбрал иной подход, своеобразно раскрывающий сущность «Камаринской». К тому же он варьировал не саму мелодию народной песни, а лишь ее фрагмент из балета П. Враницкого. Поэтому Бетховена вряд ли можно упрекнуть в непонимании характера известной русской песни.

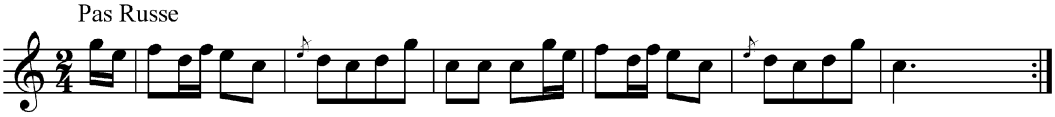
Более того, В.А. Цуккерман указывает на развитие интонаций «Камаринской» в 6-й вариации и репризе темы в коде, а также на сходство с русской мелодикой в начале 3-й вариации. Кроме того, он находит общие черты бетховенских вариаций с обработкой М.И. Глинки (скачки 1-й вариации и нисходящая хроматическая линия в 9-й).

Вообще, «Камаринская» нередко привлекала западноевропейских композиторов конца XVIII – первой четверти XIX века. Вариации на разнообразные ее виды встречаются не только в виде самостоятельных сочинений, но и в качестве финалов сонатных циклов. В ином духе, чем у Бетховена, представлена «Камаринская», например, в финале Сонаты ор.47 И.Б. Крамера, изданной в 1807 году. Тема вариаций, в которой очевидно, присутствует юмористическое начало, представляет собой изящный танец. В отличие от бетховенской темы она имеет симметричную структуру. При этом, как и у Ярновича, отчетливо разделяется на трехтакты:

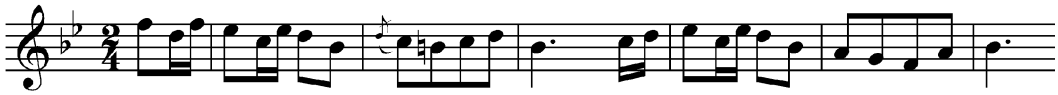




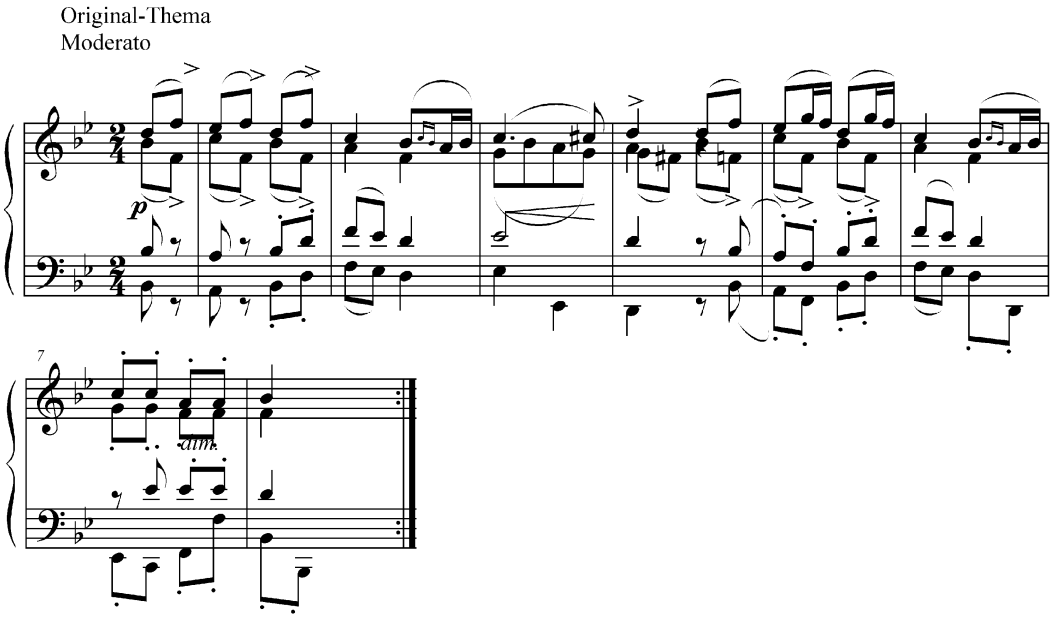
Интонационно и структурно близка теме Ярновича и тема финала Сонаты C-dur op.83 Д. Штейбельта:



В свою очередь, с вариантом Штейбельта во многом сходна мелодия Камаринской» Дж. Фильда (нач. 1820-х), хотя в интонационном отношении она все же более разнообразна:



Своеобразное влияние «Камаринской» наблюдается у Ф. Шуберта в Интродукции и вариациях на оригинальную тему для фортепиано в четыре руки B-dur D968a (1818). Мелодия темы, обозначенной как «Original-Thema», интонационно, а также и по фактуре, напоминает бетховенский вариант «Камаринской». Однако у Шуберта она имеет пародийный оттенок, что подчеркивается акцентами на слабых долях такта:



Возвращаясь же к Двенадцати вариациям Бетховена, следует подчеркнуть, что они занимают особое место среди ранних вариационных циклов композитора. В них достаточно ярко проявилась его творческая изобретательность. Как справедливо замечает Отто Клаувель, Бетховену удалось «преодолеть в вариациях гармоническое однообразие темы, все время колеблющейся между тоникой и доминантой»[10]. Каждая вариация обладает индивидуальным характером, причем уже 1-я вариация контрастирует теме. Эта тенденция характерна для бетховенских вариационных циклов второй половины 1790-х годов.

Драматургия Вариаций на тему Враницкого связана с развитием и взаимодействием основных тематических элементов. Большое значение приобретает линия баса темы. Ее начало основано на секундовой интонации

с последующим нисходящим ходом на кварту (*a–gis–a–e*). Этот мотив развивается в 1-й, 3-й, 4-й и 5-й вариациях. При этом наблюдается тенденция к его последовательному перемещению во все более низкие регистры. В 5-й вариации он изложен октавами в глубоком басу. В 3-й вариации этот мотив представлен в уменьшении. В начале 11-й вариации он проходит в обращении, образуя восходящую кварту. В процессе развития появляются различные модификации мотива баса – хроматический спуск, нисходящее поступенное движение, восходящее арпеджио.

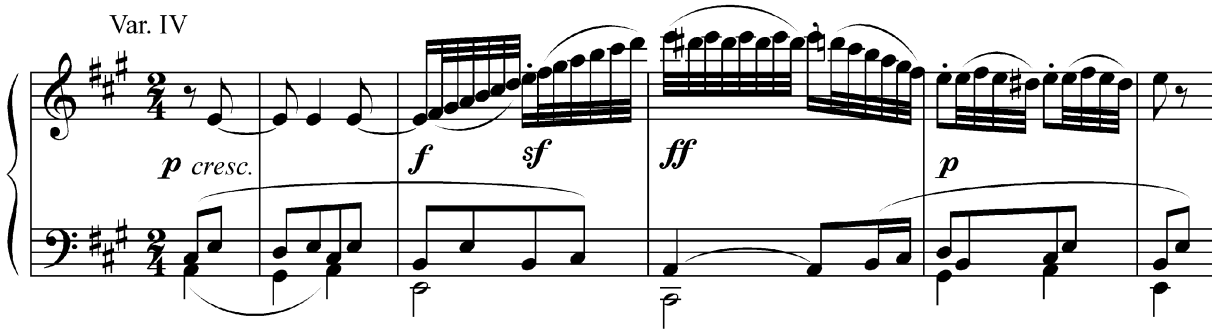
Мелодия темы содержит два основных элемента: нисходящую линию *d–cis–h–a* и повторяющийся синкопированный звук *e*. В 1-й вариации оба голоса дифференцируются. Доминантовый звук переносится на октаву выше. Синкопированный ритм создает атмосферу плясовой. В 4-й вариации мелодия переносится в более низкий регистр и приобретает нарочитую тяжеловесность. Далее появляются различные ее изменения, хотя она и остается легко узнаваемой. В 6-й вариации в верхнем регистре звучит вариант мелодии, а в 9-й вариации она проходит в обращении. В финальной вариации меняется ее ритм.

Синкопированный ритм повторяющегося доминантового звука в мелодии создает стимул для дальнейшего развития. В 1-й вариации основной мелодический голос становится синкопированным и отходит на второй план. Во 2-й вариации на основе синтеза линий верхнего и нижнего голосов (сочетание поступенного движения и кварто-квинтовых интонаций) в партии правой руки возникает новая мелодия. В 4-й вариации мелодическая и басовая линии проходят в тесном расположении в партии левой руки и отделяются от сопровождающего голоса, который получает большую свободу. В начале 11-й вариации оба элемента синтезируются в партии левой руки.

Двенадцать вариаций содержат довольно развернутую коду разработочного типа, которая тематически связана с последней вариацией. В результате образуется большой раздел, который как бы противостоит предыдущим одиннадцати вариациям. Как отмечает М. Витман, произведение «приближается к типу двухчастной формы (с последовательностью частей «медленно–быстро»), каким он вошел в моду клавирной музыке примерно в 1790-е годы и многочисленные примеры которого можно наблюдать в позднем творчестве Гайдна»[11].

Вместе с тем в структуре Двенадцати вариаций на тему Враницкого наблюдается рондообразность. Три минорные вариации равномерно распределены по всему циклу таким образом, что каждая из них чередуется с тремя мажорными. Кроме того, Бетховен регулярно возвращается к теме или близкому к ней варианту (вариации 4, 6, 9, 11, 12, реприза в коде). В финальной вариации Бетховен форму рондо не применяет, хотя эта особенность характерна для многих его ранних вариационных циклов (12-я вариация напоминает рондо лишь по характеру).

Вариации на тему Враницкого отличаются яркими образными контрастами. Юмористические вариации (1-я, 2-я, 4-я, 9-я и 12-я) противопоставлены серьезным. Характер плясовой ярко выражен в 1-й, 2-й и 9-й вариациях. В 4-й вариации плясовая представлена в гротескном виде: неожиданные смены динамики и «спотыкающиеся» пассажи, сопровождающие нарочито тяжеловесную мелодию, создают поразительный эффект:



Фантастические картины предстают в 5-й вариации с ее динамическими «наплывами» в фигурациях правой руки на фоне глубоких басов левой. Колористические эффекты применяются в 1-й вариации. Красочно и свежо звучат имитации в высоком регистре в первом разделе коды. Большое разнообразие вносят регистровые контрасты между вариациями. Например, глубокие басы 5-й вариации сменяются прозрачным верхним регистром 6-й. Динамику развития усиливают драматическая 7-я и виртуозная 10-я вариации.

Немалую роль в бетховенских вариациях играет и полифония. Композитор использует двойной контрапункт, обращения, имитации, вводит различные подголоски. Для салонной музыки, тем более посвященной даме, такая разработка темы довольно необычна.

Двенадцать вариаций представляют собой целостную композицию, основанную на последовательном развитии и строгой логике контрастирования. Применение народно-жанровых элементов сочетается с приемами

симфонизма. Большую роль играет интонационное развитие, которое выражается в применении лейтмотивов, разработочного метода и усилении роли полифонии.

Таким образом, в Вариациях на тему русского танца уже проявляются поиски Бетховена в области симфонизации жанра вариаций, позднее в полной мере воплощенные в вариационных циклах ор.34 и ор.35, а также в 32 вариациях c-moll и других значительных произведениях композитора в этом жанре.

Примечания

[1] *Kinsky G.* – Halm H. Das Werk Beethovens. – München–Duisburg, 1955. – S. 521.

[2] XII Variations pour le Clavecin ou Piano-Forte, sur le Dance Russe, dansie par Mlle. Cassentini dans le ballet: Das Waldmädchen, composées et dediées à Madame la comtesse de Browne, nie de Vietinghoff, par Louis van Beethoven.

[3] *Pohl C.F.* Haydn, Bd. II. – Berlin,1882. – S. 141.

[4] *Schmid E.F.* Joseph Haydn und die Flötenuhr // Zeitschrift für Musikwissenschaft, XIV (1932). – S. 211.

[5] *Штейнпресс Б.С.* К творческой истории «Камаринской» // Советская музыка.– 1962. – № 4. – С. 64.

[6] Поскольку автограф пьесы Гайдна не сохранился, и она дошла до нас лишь на валике, то неизвестно какие длительности предполагал сам композитор. Э. Шмид расшифровывает произведение в размере 2/4 по аналогии с темой бетховенских вариаций, а С. Герлах (Joseph Haydns Werke, Reihe XXI) – вдвое медленнее.

[7] *Цуккерман В.А.* Камаринская Глинки и ее традиции в русской музыке – М., 1957. – С. 130.

[8] Из истории советской бетховенианы / Составление, редакция, предисловие и комментарии Н.Л. Фишмана. – М., 1972. – С. 125.

[9] Там же. – С. 317.

[10] *Klauwell O.* Ludwig van Beethoven und die Variationenform // Studien und Erinnerungen. – S. 63.

[11] Beethoven. Interpretationen seiner Werke / Hrsg. von A. Riethmüller, C. Dahlhaus, A.L. Ringer. Bd. II. – Laaber, 1994. – S. 487.

ЕРТА

Российское отделение Европейской Ассоциации педагогов фортепиано «ЭПТА»

объявляет о подписке на журнал

ФОРТЕПИАНО

на второе полугодие 2008 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»

Татьяна СЕРГЕЕВА

ИЗ ИСТОРИИ ЖЕНСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ НА АРАБСКОМ ВОСТОКЕ И В МУСУЛЬМАНСКОЙ ИСПАНИИ

Птицы поют в ветвистых деревьях,
Подобно певицам за занавесом...
Ибн Абдун[1]

В истории арабской музыкальной культуры вплоть до XX века наиболее известные музыканты-женщины принадлежали к категории кайн (от персидского *кайна* – «певица»). Хотя сам институт певиц-кайн восходит еще к доисламскому периоду. В те времена кайны были основными исполнителями развлекательной музыки для богатых людей. Их значение трудно переоценить, поскольку своим творчеством они внесли большой вклад в формирование жанров древнеарабской песни[2].

Если в древнеарабский и раннесредневековый периоды эти певицы были, главным образом, из женщин неарабского происхождения и из низших слоев общества (в основном рабыни), то уже с последней четверти VIII века картина стала меняться, профессиональное музицирование осваивалось также и высокопоставленными придворными женщинами. В их числе были, к примеру, Алия – сестра легендарного халифа Харуна ар-Рашида[3] (786–809), а также Шакля – жена халифа аль-Махди (775–785) и мать одного из самых выдающихся музыкантов своего времени принца Ибрагима ибн аль-Махди (779–839) и др.[4]

Что же касается средневековой исламской Испании, то здесь кайнами чаще всего были певицы-рабыни, профессионально владевшие искусством пения, игры на музыкальных инструментах и танца. Была даже разработана система подготовки таких певиц, основы которой были заложены классическими школами, формировавшимися в арабском халифате еще во времена династии Омейядов (661–750). В Андалусии подобные школы со времени их основания знаменитым певцом, виртуозом и музыкальным теоретиком Зирьябом (789–857) функционировали в Кордове, позднее (XII–XIII века) главный центр по подготовке певиц переместился в Севилью.

Существовал «рынок» девушек-певиц, самые талантливые из которых продавались за очень большие деньги. Хотя Пророк и отвергал рабство[5], этот тип торговли был глубоко укоренившейся традицией на мусульманском Востоке, где в VIII–XI веках торговля певицами процветала, и богатые люди могли заплатить целое состояние, чтобы их заполучить. Причем каждая такая девушка[6] имела свой сертификат, подтверждающий степень ее таланта: сколько песен и мелодий она знала, игрой на каких инструментах владела и т. д.

Огромное количество таких девушек находилось при дворах халифов. Те из них, кто обладал привлекательной внешностью и музыкальным талантом, высоко ценились, часто становясь наложницами, а иногда и женами правителей. Этому во многом способствовало существовавшее в период ранних Аббасидов (вопреки традиционным арабским ценностям) пренебрежение к чистоте крови матери, которое заходило так далеко, что практически все халифы IX–X веков были сыновьями тюркских или греческих рабынь[7].

В ранний исламский период певицы чаще всего были неарабского происхождения (персиянки, гречанки и др.). Они имели возможность получать самое широкое образование (совершенствоваться в литературе, поэзии и других сферах мусульманской культуры), не ограничиваясь лишь искусством пения и игрой на музыкальных инструментах. Первым учителем кайны (иногда и владельцем), как правило, был выдающийся музыкант-мужчина. Хотя в качестве учителя-наставника могли выступать и певицы старшего возраста. Некоторые из них имели свои школы и многочисленных учениц. Впоследствии эта практика распространилась и на Андалусию.

Для того чтобы стать профессиональной певицей, кайны должны были, кроме чисто внешней привлекательности, обладать и сугубо музыкальными талантами (в частности, иметь красивый голос и владеть основами музыкального образования), а также достаточно высоким уровнем интеллекта. Многие из

них были поэтессами и исполнителями древней поэзии (*равийами*[8]). Выдающийся марокканский музыкант XVIII века аль-Хайк во вступлении к своему «Сборнику песен» (*Куннаш*) приводит одну историю времен Омейядов, в которой рассказывается, как однажды встретились Абд Аллах Умар и Абд Аллах Джафар, и с ними была певица, державшая в руках уд. На вопрос Умара об этом инструменте, Джафар ответил: «Это средство, с помощью которого мы измеряем слова»[9]. Этот и другие рассказы подтверждают тот факт, что рабыни-певицы должны были совершенствоваться не только в пении и инструментальной музыке, но также и в области поэзии и метрики.

Вообще же на мусульманском Востоке выделялось два типа певиц. Первый – это придворные и образованные кайны, которые, будучи в основном рабынями[10], принадлежали благородным семьям и, подобно древнегреческим гетерам, были искусными организаторами музыкальных собраний – *маджлисов*. Владея искусством поэтической импровизации и ведения непринужденного разговора с гостями, они, тем не менее, наибольшую радость хозяину, его семье и гостям дарили своим искусством пения и инструментальной игры. Другую категорию певиц, известных как *джавари* (ед. ч. – *джарийа*), или рабыни, специально готовили и обучали для того, чтобы в дальнейшем продавать на рынках и площадях, и использовать для развлечения гостей в тавернах[11]. Правда, в «Книге песен» аль-Исфагани (X век) оба эти термина (*кайна* и *джарийа*) используются как синонимы.

Но в любом случае социальный статус профессиональных певиц и танцовщиц был весьма низок, независимо от того, состояли они при дворе или пели на базарах или в кофейнях. Да и вообще незамужние женщины, вращающиеся на музыкальных вечерах в кругу мужчин и развлекающие их своим искусством пения и танца, не могли не осуждаться общественной моралью.

Правда, существовало явное противоречие между официальными установлениями и реальными жизненными ситуациями: с одной стороны, презрение к женщине – профессиональной певице и танцовщице, которая уже сама по себе – нарушение норм общественной морали. С другой – невозможность обойтись без этой важной социальной группы, привносящей в жизнь естественную чувственность и эмоциональность. И несмотря на то, что институт кайн, несомненно, являлся нарушением запретов, вызванных религиозными и социальными предубеждениями, которые были направлены на ограничение публичной музыкальной деятельности женщин, большинство источников, дающих сведения о музыкальной культуре мусульманского Востока времен Омейадов и Аббасидов, отмечает существенное значение певиц в мусульманском обществе, поскольку многие из них принимали самое активное участие в литературной и музыкальной жизни того времени.

Существует несколько трактатов, посвященных этой теме, однако до сих пор она остается дискуссионной. В первую очередь заслуживает внимания пространное сочинение, известное как «Послания о певицах» (*Рисалат аль-кийан*), багдадского писателя аль-Джахиза (ум. 868), автора работ по адабу[12]. Этот труд, повествующий о знаменитых певицах, фаворитках персидских и арабских правителей, стал ярким литературным образцом, написанным в защиту кайн от нападок мусульманских ортодоксов.

Большая же часть подобных трактатов выражала позицию различных юридических школ, которая в отношении деятельности женщин-певиц была в основном негативной. Впрочем, наиболее умеренная школа *шафии* осуждала певиц только в тех случаях, когда они являлись побудительной причиной «незаконных» удовольствий. Некоторые авторы подчеркивали красоту женщины или останавливались на подробностях ее жизни, другие основное внимание уделяли ее музыкальному и литературному формированию, рассматривая ее вклад и те профессиональные достоинства, которые особо ценились на собраниях и вечерах интеллектуалов того времени.

Образованные кайны, наделенные тонким литературным вкусом, превращали свои дома в своеобразные салоны, где царили музыка и поэзия, красноречие и импровизация, привлекая к себе выдающихся поэтов и музыкантов. Прославленными женщинами-музыкантами были Азза аль-Майла (ум. 705) и Джамила (ум. 720) – основательницы классической школы Хиджаза. После получения свободы обе эти выдающиеся певицы создали собственные салоны в духе патронесс высшего общества.

Во всех биографических источниках превозносится красота Аззы, которая к тому же обладала большим природным музыкальным талантом, превосходным голосом и превосходно играла на музыкальных инструментах. От певиц Райка, Сирин и Зернэб она выучилась старым арабским песням. Следуя другим своим учителям, знаменитым исполнителям персидской музыки Саибу Хасиру и Нашиду Фариси, заметно обогатила свой репертуар, введя в арабскую традицию песни, «ритмизованные в духе персидских мелодий». Таким образом, в своем искусстве она соединяла старое (арабское) и новое (персидское) начала[13]. Современники называли Аззу «королевой певцов».

Джамила прославилась как исполнительница произведений своего учителя Саиба Хасира, а также собственных сочинений. Рассказывают, что она зна-

ла более тридцати тысяч песен. Современники превозносили ее не только за высокие артистические достижения, но также как наставницу прославленных музыкантов-мужчин. Один из ее знаменитых учеников Ма'бад (ум. 743) говорил: «Основа песни — это [творчество] Джамилы, а мы ее ветви. Не было бы Джамилы, и мы не стали бы певцами»[14]. Дом Джамилы стал местом знаменитых вечеров с участием выдающихся музыкантов, в том числе Ибн Мисджаха, Ибн Сурайджа, Ибн Мухриза, Омара ибн Аби Рабиа и др.

С этой школой связан особый вокальный стиль, известный как *хиджази* (или *мединский*), который впоследствии получил широкое распространение в Андалусии. Его упоминают андалусские историки и составители антологий Ибн Бассам, Ибн Абд-Раббихи, аль-Маккари и др. В частности Ибн Бассаму принадлежат следующие поэтическое высказывание: «Соловей – говорит аль-Мутадид[15] – удлиняет свои темы подобно мединскому пению»[16].

Аль-Исфагани в уже упоминавшемся труде «Книга песен», который можно рассматривать в том числе и как величайшую сокровищницу сведений по музыкальной и социальной активности кайн, упоминает в общей сложности тридцать певиц. Среди них особое место принадлежит певице благородного происхождения Ариб, дочери Джафара Йахьи Халила и ученице крупнейшего музыканта при дворе Аббасидов багдадского классика Исхака Маусили (767–850), которая обучалась в школе Басры пению, поэзии, каллиграфии и грамматике. Аль-Исфагани посвящает много хвалебных слов этой известной певице и *равийе*, выделяя ее среди певиц Хиджаза. У Шабушти в «Книге остановок» описан мимолетный эпизод из жизни Ариб, повествующий о том, как она, переодетая юношей, стояла перед халифом аль-Амином и подносила ему чашу с вином. Эта мода на имидж девушки-мальчика (*гуламийат*) была значительным элементом очарования певиц и связана, вероятно, с суфийской эстетикой[17].

Другой известной певицей, упоминаемой в «Книге песен», была Шарийа, которая вместе с Ариб, начала свою музыкальную карьеру в Багдаде. Будучи джарийей и ученицей Ибрагима ибн аль-Махди, впоследствии она получила свободу и стала его женой.

Большое признание выпало и на долю багдадской певицы и инструменталистки Бадл, о которой аль-Исфагани сообщает, что она сочинила более двенадцати тысяч песен. Исхак Маусили восхищался ее невероятной памятью.

Быстротой запоминания новых песен отличались многие певицы; с этим связано высказывание, которое приписывают Исхаку Маусили: «Музыка подобна книге, которую мужчины задумывают, а женщины

Сады Хенералифы – летнего дворца правителей Гранады (XIV век)

регистрируют»[18]. Вероятно, этот факт может объяснить легенду, согласно которой музыканты-мужчины, подчиняясь овладевавшему их ночному «вдохновению джиннов», настоятельно созывали певиц, чтобы продиктовать им песни до того, как они исчезнут из их памяти.

Среди известных певиц, получивших высочайшую оценку Исхака Маусили, была Убайда, прозванная *танбурийа*, благодаря своей виртуозной игре на танбуре (разновидности лютни с длинной шейкой). По словам Исхака, «в искусстве игры на танбуре любой, кто желает превзойти Убайду, производит сущий шум»[19]. Примечательно, что танбур (в противоположность уду) рассматривался в то время как «женский» инструмент.

В «Книге песен» и других источниках сохранились разрозненные сведения о *джавари,* которые благодаря покровительству состоятельных людей, участвовали в придворных собраниях и музыкальных вечерах. Среди других упоминается Мутайим, ученица Бадл, которая пела для халифа Мамуна, и аль-Мутасим, привезенная во дворец Самарры. Другими из-

вестными *джавари* были упомянутая выше Убайда *танбурийа*, Му'ниса, Мулахиз и Шаджа, подаренная аль-Маусили халифу аль-Ватику (ум. 847), который был к тому же опытным музыкантом-исполнителем. Аль-Исфагани рассказывает о Калам, ученице аль-Маусили, которая была куплена аль-Ватиком после того, как тот услышал ее пение.

Чаще всего кайны и джавари начинали свою музыкальную карьеру в Багдаде – городе, который в период Аббасидов постепенно превращался в крупный культурный центр и становился своеобразным «трамплином» в карьере не только для начинающих поэтов, но и музыкантов. Традиции Багдада, как в зеркале, отражались в придворной культуре Кордовы, которая была центром мусульманского Запада. До середины X века андалусийцы привозили кайн с Востока, особенно, из классических школ Хиджаза и Хиры.

«Абдуррахман I, продолжая традицию своих предшественников, халифов Дамаска, хотел в своем дворце в Кордове иметь для собственного развлечения и украшения дворца рабыню, которая могла бы превосходно петь на арабском. И была привезена с Востока рабыня-певица Айша, и она играла в восхитительной манере, ударяя по струнам своего уда.

Аль-Хакам I имел уже в своем дворце двух блестящих восточных певиц, по имени Алон и Заркон, которым платил щедро за то, что те умели петь с большим искусством. Высококлассное исполнение этих двух певиц стало иметь успех среди испанцев и пользоваться огромной популярностью, быстро превращаясь в увлечение и даже моду, поскольку в то время стали рассматривать как знак внимания со стороны воспитанных людей приглашение на концерт хорошей музыки персон, которым хотели оказать честь или развлечь»[20].

Андалусские источники сообщают о том, как эмиру Абдуррахману II привезли ко двору певиц Фадль, Алам и Калам, принадлежащих классической школе Медины, поэтому их называли «мединянками».

Фадль была певицей, обладавшей всеми достоинствами, какие только могла иметь женщина того времени. Будучи рабыней одного из сыновей Харуна ар-Рашида, она воспитывалась, получила образование и обучение в Багдаде. Потом она переехала в Медину, где совершенствовала свои знания и способности, достигнув положения выдающейся певицы. Благодаря этому она (как и ее подруга Аллам) была куплена для эмира Кордовы. Причем эмир, увлеченный артистическими способностями обеих певиц, а также их безупречным воспитанием и исключительной изысканностью, особо выделял их от прочих.

«Певица Калам не уступала первым двум в искусстве пения, в утонченном изяществе, превосходной воспитанности и культуре. Эта баскская девушка ребенком была увезена с Пиренеев на Восток, в частности, в Медину. Там она получила блестящее образование, став женщиной-юристом, женщиной-ученым, преуспевающей в различных дисциплинах, более того, она была превосходным рассказчиком исторических и литературных произведений и знаменитым декламатором арабских стихов»[21].

Калам, пленная христианка, была отправлена эмиром в Медину для обучения пению и танцам, чтобы потом стать украшением его двора, что и произошло по ее возвращении в Кордову. Одной из причин популярности Калам могло быть то, что она в своем искусстве соединяла христианскую традицию (музыку своего детства) и арабскую. Эмир был не просто влюблен в ее пение, она также стала его женой и матерью его сына – эмира Абу аль-Валида Абана.

Из багдадской школы была привезена Камар аль-Багдадийа (IX век) – певица, поэтесса и женщина-писатель, автор литературных и исторических произведений. Прибыв в Андалусию, она стала рабыней Ибрагима Хаджаджа аль-Лахми, сеньора Севильи. Ей приписывают стихи, в которых выражается тоска по Багдаду и красоте его земли:

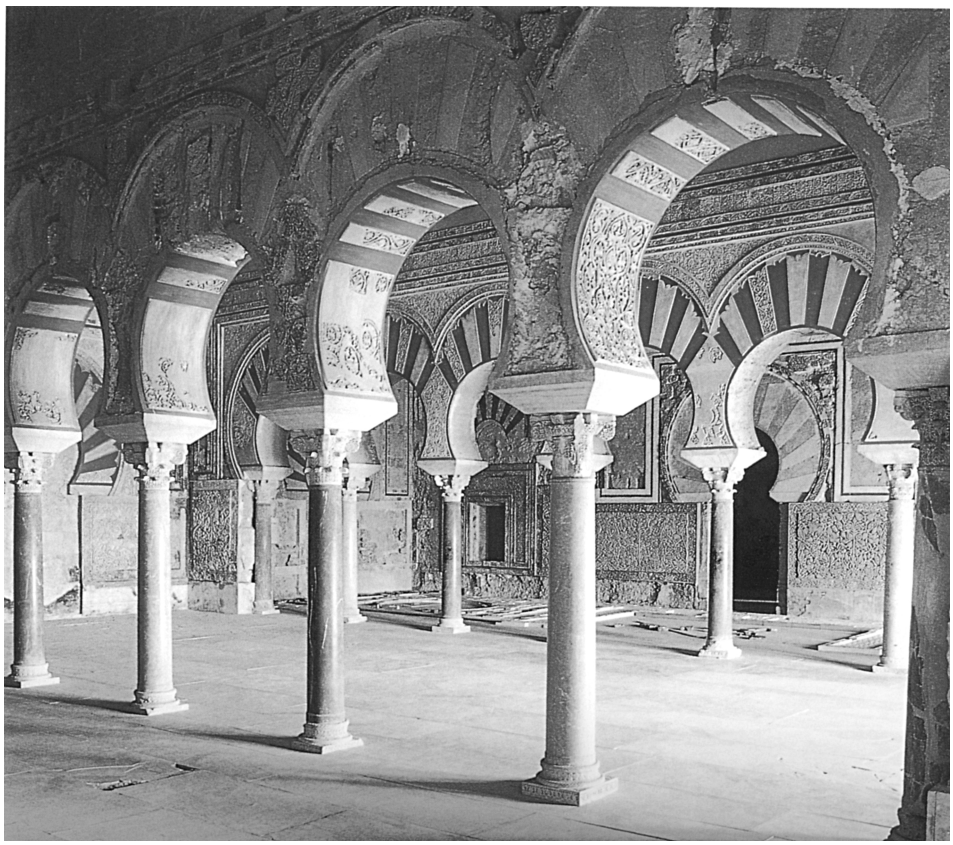
!Ay! Lloro por Bagdad y por Iraq,
por su mujeres cual gacelas,
por el hechizo de sus ojos,
por sus paseos junto al Eufrates,
con rostros semejantes a la luna sobre las collares,
bellas que, en una vida de delicias,
se contonean, languidas,
igual que si sintiesen una passion sin esperanza.
!Ay, el alma daria por mi tierra!,

Todas las cualidades que refulgent
De su esplendor proceden[22].

Ах, плачу по Багдаду и Ираку,
по их женщинам, которые словно газели,
по очарованию их глаз,
по их прогулкам около Евфрата,
с лицами, похожими на луну,
в обрамлении ожерелий,
прекрасные, томные, они, наслаждаясь жизнью,
двигаются изящной походкой,
подобно тем, что вызывают страсть без надежды.
Ах, душа, данная моей землей!

Все города, которые блистают,
Следуют твоей роскоши.

В IX веке в Кордове усилиями знаменитого музыканта Зирьяба (789–857) были созданы первые



Зал дворца аз-Захра близ Кордовы

школы для певиц, в которых обучались и его собственные дочери – Улайа и Хамдуна, в дальнейшем ставшие преемниками отца в области музыкальной педагогики.

«Хамдуне, очень способной артистке, удалось выйти замуж за благородного человека из кордовской знати – начальника канцелярии – Хакима ибн Абд аль-Азиза. Но она умерла раньше своей сестры Алии, которая, оставшись единственной дочерью Зирьяба, оказалась как учитель пения вне конкуренции и была чрезвычайно востребована, так что ей удалось привлечь на свою сторону всю клиентуру, что было вызвано престижем ее семьи»[23].

Среди учениц Зирьяба выделялась Мута'а – рабыня, которую он воспитывал и обучал своим песням. Она часто выступала перед эмиром, добившись его любви, и Зирьяб подарил певицу правителю. Единственные стихи Мута'а, которые сохранились, – это ее признание в любви к этому эмиру из племени Курайш:

Oh, tú, que ocultas tu passión,
?Quién puede ocultar el día?
Tenía un corazón,
Pero me enamoré y voló,
Ay de mí, ?era mío o prestado?
Amo a un quraší,
Y por él he olvidado la vergüenza[24].

О, ты, который скрываешь свою страсть,
кто может скрыть день?
Имела сердце,
Но я влюбилась, и оно улетело,
Горе мне, ты был моим или на время?
Я люблю курайшита,
И из-за него забыла стыдливость.

Во времена правления эмира Абдаллаха (888–912), традиция женского музицирования при дворе прерывается, поскольку в Кордове были запрещены все развлечения, и музыка в том числе. Суровую придворную атмосферу своего предшественника сохраняли Абд ар-Рахман III и Аль-Хакам II, не проявляя особой предрасположенности ни к музыке, ни к литературным вечерам. И только при аль-Мансуре[25] (ум. 1002) в столице снова начинает распространяться мода на владение певицами-рабынями, а также на придворные музыкальные вечера. Историки упоминают, что нередко аль-Мансур и его гости развлекались, устраивая шумные вечера с пением, танцами и вином – типичные андалусские музыкальные вечера (*замбры*)[26]. В это время в резиденции аль-Мансура – дворце аз-Захра (недалеко от Кордовы) блистала его знаменитая *джарийя* по имени Унс аль-Кулуб.

На протяжении XI века андалусские источники отмечают огромное значение деятельности школ

Кордовы, в которых готовили певиц-мусульманок, а также певиц из пленных христианок, чтобы потом продавать их за непомерные цены. Сюда с целью приобретения певиц обращались наряду с мусульманскими эмирами и христианские короли. Будущих певиц учили, в частности, логике, философии, геометрии, астрологии и географии. Однако главным в таких школах, конечно же, являлось обучение искусству пения и ансамблевому музицированию, поскольку многие из певиц в дальнейшем входили в ситары[27] мусульманских эмиров и ансамбли христианских королей. Андалусская литература насыщена стихами, подобными тем, что написал правитель Севильи аль-Мутамид (1040–1095) во время своей ссылки в Агмат, прославляя артистические таланты рабынь-христианок своего двора:

Estas cristianas que me eran tan queridas
Y que emplazaban [con sus cantos]
A las palomas de las altas ramas[28].

Эти христианки, которые были мне так милы,
Располагались (со своими песнями),
Словно голубки на длинных ветках[29].

В период тайф[30] (1012–1141), когда широко распространяется мода на ситары, певицы-рабыни были в особой цене. Всеобщее увлечение музыкой было столь велико, что даже дочери правителя Кордовы Мухаммада III аль-Мустакфи увлеклись музыкой, особенно одна из них – Валада (ум. 1087), ставшая знаменитой поэтессой. «Первой среди женщин своего времени» называют Валаду арабские историки. Ее свободное поведение, отказ от покрывала – говорит о смелом характере. Ее дом славился как место встречи знаменитых людей, как салон, где состязались поэты и прозаики, стараясь привлечь ее внимание»[31] Хотя ее сравнивали с непревзойденной Алией, сведения о том, была ли она профессиональной певицей, не сохранились.

Мусульманские источники сообщают сведения о пятидесяти певицах, чьи отдельные сочинения сохранились до наших дней. Среди них стихи упоминаемых выше Камар аль-Багдадийи (IX век), Унс аль-Кулуб (X век), а также рабыни Хинд (X век) – джарийи Абу Мухаммада Маслама аль-Шатиби. Вероятно, некоторые сочинения андалусских поэтесс пользовались в свое время немалой популярностью, несколько их *мувашшахов*[32] сохранились в сборниках песен того времени. Так, *Куннаш* аль-Хайка содержит на своих страницах два таких мувашшаха: один принадлежит Амат аль-Азиз аш-Шарифа аль-Хусанийа (XII век), а другой – Нузхун бинт аль-Кала'и (XII век) из Гранады.

Ценные сведения об андалусских певицах оставил Тифаси в 41 томе своего энциклопедического труда «Ублажение слуха». Особо он выделяет Севилью, поскольку в XII–XIII веках она становится главным центром по подготовке одаренных певиц и главным их экспортером. Здесь находились женщины-специалисты, обучавшие пению рабынь-певиц, которыми сами владели.

Кайн, знавших песенные поэмы на арабском и владевших игрой на музыкальных инструментах, обучали для того, чтобы продать правителям Магриба и Ифрикии за тысячу магрибских динаров. Причем цена зависела, как отмечает Тифаси, от их искусства пения, а не внешней красоты. Дополнительные требования касались изысканного почерка, превосходной памяти и мастерства в арабском языке. А если певицы были специалистами в игре на всех инструментах, выделялись в танце и владели искусством теневого театра, их квалифицировали как «совершенные артистки» и плата за них достигала до 10 тысяч магрибских динаров. Гарантией же служил «сертификат» певицы, где указывались все песни, которые она знала[33].

К XIII веку мода на певиц достигает не только Магриба, но и севера Испании. Жившие там христиане, воспринявшие некоторые мусульманские обычаи, приглашали андалусских музыкантов и певиц и нередко обменивались своими ансамблями с мусульманскими эмирами, тем более что в те времена существовала хорошо налаженная связь между эмирами и христианскими королями: они часто обменивались различного рода подарками.

Сохранились сведения о подобных обменах, посредником которых выступал устроитель выдающихся школ Кордовы знаменитый врач Ибн аль-Каттани. Так, однажды он присутствовал на празднике в бургосском дворце графа Кастилии Санчо Гарсии (995–1017), где «блистали своим искусством мавританские певицы и танцовщицы, присланные в дар графу кордовским халифом. Когда одна из них начала петь по знаку, поданному графиней, другая рабыня супруги графа, услышав стихи арабской песни, расплакалась. Ибн аль-Каттани подошел к ней и спросил о причине ее слез. Она ответила: "Слова этой песни написал мой отец, Сулейман ибн Михран из Сарагосы. Я уже давно нахожусь в плену, и до сих пор ни разу не имела вестей о своей семье"»[34].

В книжной миниатюре XIII века, представленной в рукописях, созданных при содействии Альфонса X Мудрого, сохранившиеся изображения музыкантов-женщин отражают музыкальную практику того времени. Примечательно, что в *Cantigas de Santa Maria* («Песни во славу девы Марии») женщины изображены с ударными инструментами, и нет ни

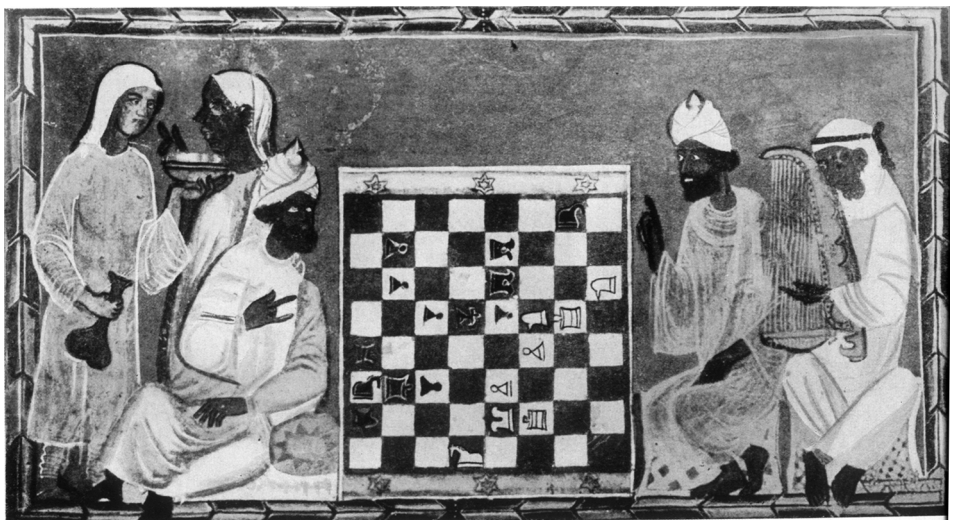


Иллюстрация из «Книги шахмат» с изображением женщины, играющей на арфе

одной исполнительницы на струнном инструменте. Однако на виньетке в «Книге шахмат» (*Libro de Ajedres*) запечатлена мусульманская певица с удом в руках, вероятно, сопровождающая музыкой шахматную партию между двумя христианскими женщинами.

На другой виньетке из той же рукописи (см. иллюстрацию) – мусульманская певица, присев на полу, музицирует на треугольной арфе, развлекая играющих в шахматы мужчин. Рядом две служанки (*джарийи*) с кубком и сосудом для вина готовят напитки. По описанию Х.Дж. Фармера, резонатор арфы, расположенный здесь вертикально, на конце сильно изогнут, крепитель струн – слишком короткий. Насколько можно распознать на изображении, этот инструмент имеет 13 струн[35].

Обобщая исторический материал по институту кайн в Андалусии, широко распространенному в VIII–XIII веках, следует отметить, что кайны сыграли выдающуюся роль в развитии музыкальной культуры мусульманской Испании. Сначала, будучи своеобразным символом ностальгии правителей Кордовского халифата по утраченной родине, они способствовали развитию и укоренению старо-арабской традиции в Андалусии. В дальнейшем, проявляя себя как талантливые поэтессы и сочинители песен, они развивали собственно андалусскую музыкально-поэтическую традицию. Этому способствовал и расцвет ансамблевого пения в ситарах.

Показательно, что рабыни-певицы стали посредниками в научных изысканиях Ибн Баджи, который посвятил себя изучению и исследованию музыки с помощью квалифицированных рабынь-певиц. По этой причине трудно согласиться с общепринятым мнением о том, что деятельность кайн, как и рабынь Оттоманского гарема или японских гейш, ограничивалась лишь развлекательной сферой.

Как отмечает тунисский философ и музыкальный теоретик первой половины XIII века Тифаси[36], сопроводительные каталоги репертуара певиц-рабынь включали жанры престижного классического репертуара *нашид* и *савт*, рассчитанные на элитарного слушателя. Об этом свидетельствует и приведенный Тифаси рассказ о девушке-певице, владевшей искусством импровизации и исполнявшей одну строчку (стиха) в течение двух часов. Далее он добавляет, что сейчас (то есть в первой половине XIII века) этот стиль пения преобладает в Андалусии, особенно в Севилье. Это подтверждает и огромный репертуарный список Тифаси, включающий классические арабские и андалусские поэмы, являвшиеся, по его мнению, основой репертуара певиц. Именно эти поэмы исполнялись на музыкальных вечерах, устраиваемых при дворе или в домах богатых горожан в Андалусии, Магрибе и Ифрикии.

Верно и то, что репертуар певиц не ограничивался музыкальной классикой, а включал и популярные жанры, в том числе *мувашшахи* и *заджали*. В момент, когда поэзия была почти полностью монополизирована поэтами-мужчинами, певицы сочиняли музыку к любовным стихам и исполняли эти песни, что гарантировало им широкое распространение.

Важнейшая функция, которую выполняли женщины-певицы, заключалась в обмене и распространении музыкальных традиций на огромном пространстве Арабского халифата, обеспечивая постоянный приток нового музыкального материала извне мусульманского мира. При этом на Пиренейском полуострове основное взаимодействие происходило между арабскими и христианскими традициями, что в конечном итоге способствовало формированию собственно андалусских.

Примечания

1 Ибн Абдун (ум. 1134) – андалусский поэт.

2 См. *Назаров А.Ф.* «Книга песен» аль-Исфахани в аспекте межрегиональных музыкально-транскультуративных процессов: Автореф. канд. дис. – Ташкент, 1984. – С. 9.

3 Его двор славился выдающимися музыкантами, а число рабынь-певиц доходило до сотни. Блеск и роскошь придворной жизни в период правления Харуна ар-Рашида (786–809) воспеты в сказках «Тысяча и одна ночь».

4 Единичный (и то с натяжкой) пример в Андалусии – это поэтесса Валада (ум. 1087), которую сравнивали с Алией. И.Ю. Крачковский называет ее «арабской Сафо» (см.: *Крачковский И.Ю.* Арабская поэзия в Испании // Культура Испании. – М.: Изд-во АН СССР, 1940. – С. 95).

5 Мусульманские богословы приводят изречение Пророка Мухаммада: «Самый плохой человек тот, кто торгует людьми». (цит. по: *Мец А.* Мусульманский Ренессанс / Пер. с нем. – М.: Наука, 1966. – С. 136). Вместе с тем хадис удостоверяет, что Пророк Мухаммад в своем собственном доме слушал кайн, поющих для его жены Айши.

6 Уже в раннесредневековый период на мусульманском Востоке вошел в употребление обычай называть рабыню не «служанкой», а «девушкой». И обычай этот выдавался за заповедь Пророка (см.: *Мец А.* Мусульманский Ренессанс / Пер. с нем. – М.: Наука, 1966. – 141).

7 См. *Мец А.* Цит. соч. – С. 129.

8 Равийа (от араб. *рави*) – женщина-чтец древней арабской поэзии.

9 *Cortes García M.* La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval // Música oral del Sur, 2 (1996).– P. 193–206.

10 Впрочем, иногда встречались среди кайн и вольноотпущенные (*маула*), которые исполняли свою работу за вознаграждение.

11 См.: *Cortes García M.* Op. cit. – P. 195.

12 Арабский термин *адаб* первоначально означал хороший вкус и утонченное поведение. В период Средневековья этот термин применялся к целому комплексу наук и подразумевал традиционные исламские области знания: философию, музыку, астрономию, каллиграфию. В период позднего Средневековья сформировалось понятие «литература адаба», т.е. «изящная словесность», которая была многожанровой и включала научно-популярные сочинения, антологии, сборники занимательных историй и многое другое (см.: *Фильштинский И.М.* История арабской литературы X–XVIII веков. – М.: Наука, 1991).

13 Известно, что в раннесредневековый период было осуществлено приспособление персидских мелодий к метрической форме касыды, за счет чего происходил процесс обогащения и трансформации арабской музыки.

14 Цит. по: *Назаров А.Ф.* Указ. соч. – С. 15.

15 Аббад аль-Мутадид (1012–1069) – эмир Севильи, отец знаменитого эмира Мухаммада аль-Мутамида (1040–1095).

16 Цит. по: *Perés H.* Esplendor de al-Andalus. – Madrid, 1953. – P. 384.

17 Существующая суфийская практика «созерцания юношей» являлась одним из центральных моментов мистического любовного переживания, когда созерцание могло привести суфия к истинному религиозному экстазу. «Любовь к безбородым» была связана с тем, что женский элемент был в большей степени исключен из тогдашней общественной жизни (см.: *Шиммель А.* Мир исламского мистицизма / Пер. с англ. – М.: Алетейа, 2000).

18 Цит. по: *Shiloah A.* Music in the World of Islam, a Socio-Cultural Study. – Detroit, 1995. – P. 30.

19 Там же.

20 *Ribera y Tarrago J.* La música árabe y su influencia en la española. –Madrid, 1985. –P. 101-101.

21 *Ribera y Tarrago J.* Op. cit. –P. 109.

22 Цит. по: *Garulo Muñoz T.* Diwan de las poetisas de al-Andalus. –Madrid, 1986. –P. 119-120.

23 Цит. по: *Ribera-y-Tarrago.* Op. cit. – P. 109.

24 Цит. по: *Garulo Muñoz T.* Op. cit. –P. 108-109.

25 Аль-Мансур – Ибн Абу Амир, по прозвищу аль-Мансур (от араб. «аль-мансур-биллях» – букв. «победитель божьей милостью») – крупнейший политик Кордовского халифата, первый министр (*хаджиб*) при халифе Хишаме II, от имени которого, по причине малолетства господина, правил самостоятельно.

26 От араб. *самар* или *мусамара* – букв. «ночной разговор».

27 Ситара (букв. «занавес») – тип придворного ансамбля, состоящего чаще всего из певиц. Первоначально же термином «ситара» обозначали место, где за занавесом находились женщины-музыканты, невидимые для гостей-слушателей.

28 Цит. по: *Perés H.* Esplendor de al-Andalus. – Madrid, 1953. – P. 386.

29 Пер. с испанского автора статьи.

30 Тайф – маленькое независимое мусульманское государство (в русскоязычной литературе часто переводится как княжество).

31 *Крачковский И.Ю.* Цит. соч. – С. 95.

32 Мувашшах – жанр андалусской строфической поэзии.

33 См.: Ahmad Tīfāšī on Andalusian Music // Modern Philology. Vol. 124 (1989). – P. 35–44.

34 Цит. по: *Менендес Пидаль Р.* Арабская поэзия и поэзия европейская // Избр. соч. – М., 1961. – С. 481.

35 См.: *Farmer H.G.* Musikgeschichte in Bildern. – Leipzig, 1976. – S. 74.

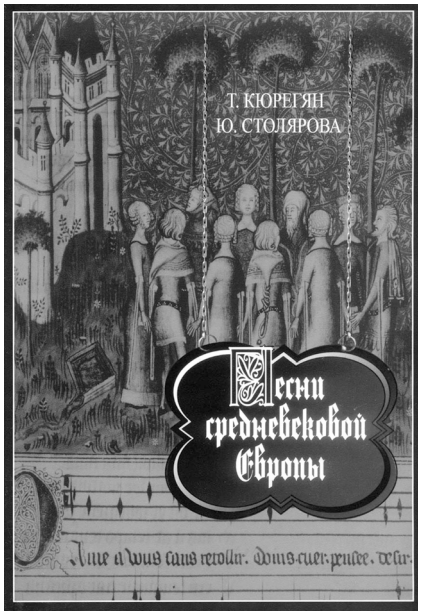
36 См. сноску 33.

ЧТО ПЕЛИ В ПРЕЖНИЕ ВЕКА

Московское издательство «Композитор» выпустило в свет две весьма примечательные книги, мимо которых вряд ли может пройти любой интересующийся старинной музыкой. Это «Песни средневековой Европы» и «Ренессансные песни». Издания трудоемкие, потребовавшие немалых затрат (которые, впрочем, в значительной мере были возмещены из бюджета). Но в данном случае средства потрачены не напрасно. Отныне желающим ознакомиться с жанрами и формами музыкально-поэтического творчества западного Средневековья, равно как и с жанрами песенной культуры эпохи Возрождения, не надо суетиться в поисках различного рода зарубежных антологий, собраний сочинений и научных монографий, многие из которых в нашей стране, увы, доступны далеко не каждому. Достаточно обратиться к вышеназванным изданиям, большую часть которых составляют хрестоматии, где представлены образцы многих разновидностей песен того времени, причем как с оригинальными поэтическими текстами, так и с их переводами на русский язык.

Судя по манере изложения материала, обе книги задумывались прежде всего как учебные пособия, и, надо сказать, авторы с этой задачей в целом успешно справились, проделав при этом поистине колоссальный объем работы.

Рассматриваемые книги демонстрируют очевидную взаимосвязь. Одна естественно продолжает другую в хронологическом аспекте. А принципиальное единство во взглядах на музыкально-поэтическое творчество XII–XVI веков во многом предопределено участием в каждом из авторских тандемов профессора Московской консерватории Т.С. Кюрегян. И все-таки книги производят неодинаковое впечатление. Так, в «Песнях средневековой Европы» историко-теоретическая часть, предшествующая хрестоматии, представляется более цельной. Два ее основных раздела, посвященные соответственно характеристике песенных жанров Средневековья и форм, присущих этим жанрам, не только четко и логично выстроены сами по себе, но и органично дополняют друг друга, хотя, на первый взгляд, такое разделение может показаться излишним и даже недостаточно обоснованным, учитывая, что жанровая принадлежность во



многом определялась наличием тех или иных конструктивных характеристик. В «Ренессансных песнях», несмотря на рассмотрение жанров и форм в их единстве, историко-теоретическая часть отличается большей дробностью. К тому же характеристика отдельных национальных жанровых разновидностей ренессансной песни порой оказывается уж слишком лаконичной, несколько напоминая сжатые статьи из музыкальных справочников.

Вполне естественно, что серьезные ограничения в объемах «историко-теоретических» разделов не позволили авторам рассмотреть анонсированные заглавиями книг темы во всей полноте. Целый ряд проблем оказался, образно говоря, лишь задет «по касательной». Правда, ставить это авторам в упрек было бы не вполне справедливо. Тем не менее нельзя не заметить некоторой диспропорции в том объеме внимания, который уделен разным песенным традициям. Например, в «Песнях средневековой Европы» явный приоритет отдан творчеству провансальских трубадуров и французских труверов, в то время как искусство немецкого миннезанга оказалось на положении «бедного родственника». В «Ренессансных песнях» акцент сделан прежде всего на итальянских разновидностях вокально-поэтического творчества (в первую очередь на фроттоле и вилланелле), которые, бесспорно, были заметными явлениями в музыкально-поэтической культуре того времени. Но почему-то ощущение их особой значимости достигается во многом за счет ограничения объема информации о музыкально-поэтических жанрах французской традиции. В частности, о весьма значительном периоде истории многоголосной chanson, который пришелся на середину XV – начало XVI века, авторы почти ничего не пишут, отсылая читателя к известной книге Н.А. Симаковой «Вокальные жанры эпохи Возрождения» и мотивируя это тем, что песенная лирика имитационно-полифонического склада в принципе не является предметом их исследования. Но само деление песен эпохи Возрождения на сугубо полифонические и гомофонно-аккордовые весьма условно и во многом искусственно. Тем более, когда в одном ряду оказываются песни светские и духовные. Кстати, непонятно почему среди последних в явном фаворе оказываются разновидности протестантского хорала, а про итальянские лауды XVI века почти ничего не говорится.

Впрочем, расставлять акценты – прерогатива авторов, да и критиковать их за то, что та или иная проблематика в книге не рассмотрена в том объеме, в котором хотелось бы рецензенту, наверное, не слишком продуктивно. Во всяком случае, имеющиеся в наличие тексты сами по себе от этого никак не изменятся. Но вот что определенно необходимо сделать, так это указать на ряд очевидных ошибок и неточностей, дабы читатели невольно не оказались введены в заблуждение.

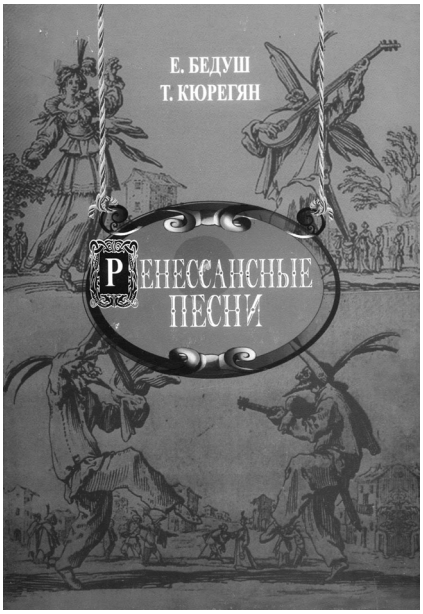
Так уж случилось, что недостатки этого рода прежде всего относятся к «Ренессансным песням», где в наибольшей мере сконцентрированы в разделе, име-

[1] *Кюрегян Т., Столярова Ю.* Песни средневековой Европы. – М.: ИД «Композитор», 2007. – 208 с.; *Бедуш Е., Кюрегян Т.* Ренессансные песни. – М.: ИД «Композитор», 2007. – 424 с.

нуемом «Биографический справочник». Вводя данный раздел в книгу, авторы, разумеется «хотели как лучше», тем более что информацию якобы брали из более чем авторитетного «The New Grove Dictionary of Music and Musicians». Только вот получилось, увы, «как всегда». Во всяком случае, количество «невынужденных ошибок» (да простят меня за теннисную терминологию) оказалось достаточным для того, чтобы серьезно испортить впечатление от неплохой в целом работы. А что прикажите делать, когда так называемые *мадригальные комедии* О. Векки определяются как сценические произведения, а сам их автор «фактически стоит на пороге создания оперы» (с. 72), хотя это не более чем традиционное заблуждение, которое уже давно рассеяно зарубежными исследователями, установившими, что никакого театрального действия исполнение данных сочинений не предполагает (об этом, кстати, говорится и в упомянутом «The New Grove Dictionary...»). Не менее впечатляет и следующий пассаж из биографической справки о Луке Маренцио: «В период после смерти Палестрины и до расцвета таланта Монтеверди его считали “самым знаменитым музыкантом Рима”» (с.78). Все бы ничего, только вот уточнение «и до расцвета таланта Монтеверди» порождает сильные сомнения в знании авторами биографии Монтеверди. Не говоря уж о том, что ко времени кончины Палестрины (1594) Монтеверди был уже вполне состоявшимся композитором, автором нескольких опубликованных книг светских и духовных сочинений, не понятно, с какой стати его приписали к *римским* музыкантам.

Также не понятно, откуда взята информация о том, что Орландо Лассо был «француз по происхождению» (с. 77) и почему в перечне учеников Адриана Вилларта отсутствует Дж. Царлино, зато включены Андреа и Джованни Габриели. Если первый из них еще теоретически мог оказаться учеником знаменитого капельмейстера собора св. Марка (хотя какие-либо документальные свидетельства, касающихся его обучения музыки, не сохранились), то вот второму для этого надо было очень постараться (Дж. Габриели ко времени смерти Вилларта, как известно, еще не вышел из «детсадовского» возраста).

Или вот еще одно любопытное замечание, касающееся последнего периода жизни К. Гудимеля, который он провел в Лионе: «Во время Варфоломеевской ночи (на 24 августа 1572) была уничтожена большая часть гугенотского населения города, одной из ее жертв стал и Гудимель». Спору нет, композитор погиб во время жестокой резни гугенотов, устроенной католиками, только вот произошло это никак не в Варфоломеевскую ночь, а несколькими днями позже, когда эхо парижских событий докатилось до



Лиона (дата смерти Гудимеля, абсолютно точно не установленная, приходится, тем не менее, на период между 28 и 31 августа 1572 года).

А если перенестись из Франции 1570-х годов в немецкие земли начала XVII века, то там, по свидетельству «Ренессансных песен», существовал некий «император Йохим Фридрих», который в 1608 году (после того как якобы перестал быть «наместником Пруссии») забрал немецкого композитора Й. Эккарда из Кёнигсберга в Берлин (см.: с. 87). Да уж, скопище нелепостей на единицу площади поразительное! Мало того, что император в роли наместника – это нечто невообразимое, так еще и императора, оказывается, никакого не было. То есть, разумеется, в те времена в Европе император был, звали его Рудольф II и возглавлял он «Священную Римскую империю германской нации». А «загадочный» Йохим (точнее – Иоахим) Фридрих, которого авторы «Ренессансных песен» втихаря короновали, как выясняется, был всего лишь курфюрстом Бранденбургским.

Если вы скажете в оправдание, что российским музыковедам в какой-то мере простительно не разбираться в тонкостях системы феодальных титулов Западной Европы, то соглашусь, если речь действительно идет о тонкостях. Но путать курфюрста с императором – это примерно то же самое, как не видеть различий между клавикордом и органом.

Впрочем, не только с именами монархов, но и с самыми разными именами собственными в данной книге определенно не все в порядке. Создается впечатление, что авторы совершенно не в курсе того, что в отечественной литературе существуют устоявшиеся варианты транслитерации иноязычных имен и названий, которым необходимо неукоснительно следовать даже в тех случаях, когда они не вполне соответствуют нормам «правильного», оригинального произношения. Иначе откуда вместо французского короля Франциска I появился *Франсуа I* (с. 82), вместо хорошо известного Гейдельбергского университета – университет *Хайдельбергский* (с. 70), а знаменитый композитор Якоб Аркадельт сплошь и рядом именуется *Жаком*. И ладно бы все эти и многие другие «новации» объяснялись сознательным стремлением «модернизировать» традиции транслитерации. Но как тогда объяснить, что в других местах той же книги возникают и Франциск I, и Якоб Аркадельт и славный город Гейдельберг?

Скажете, редактор с корректором недосмотрели. Отчасти соглашусь, тем более что в обеих книгах незамеченными оказались многочисленные ошибки чисто компьютерного свойства, когда при верстке вместо латинских букв с диакритическими знаками «выскочили» совершенно иные символы. Но вряд ли издательским работникам принадлежит авторство «сомнительных» имен и названий, как, впрочем, и информация о бытовавших при дворе французского короля Людовика XIII песнях в сопровождении *харпсихорда* (с. 67), о занимаемой К. Жанекеном *должности* кюре (с. 74) и полученном О. Векки *титуле* архидьякона (с. 72), равно как и волевое решение о «переименовании» неаполитанской церкви Сантиссима Аннунциата в *Сан-Аннунциату* (с. 77 и с. 80).

Что ж, остается лишь надеяться на то, что авторы «Ренессансных песен» более ответственно подойдут к своим последующим публикациям и, по крайней мере, обратят пристальное внимание не только на их «основной» текст, но и на разного рода «вспомогательные» разделы и указатели, содержание которых способно существенно повлиять на оценку любой работы.

Юрий Бочаров

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-Уртекст» и «Беренрайтер–бестселлеры» будут доступны отечественным музыкантам благодаря русским лицензионным изданиям серии «Беренрайтер-Уртекст».

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

Русские лицензионные издания следуют новейшим издательским принципам оригинальной серии «Беренрайтер-Уртекст» 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-Уртекст» отечественные музыканты получают наиболее совершенный тип практических изданий Беренрайтер сложившийся за последние 50 лет.

В 2006-2008 в серии «Беренрайтер-Уртекст» будут выпущены следующие издания для фортепиано:

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ

Клавирные упражнения I: Шесть партит BWV 825–830. Подготовка текста и комментарии Ричарда Дугласа Джонса. РМИ 5501 (ISMN M-3520-5501-8)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Токкаты BWV 910–916. Подготовка текста и комментарии Петера Вольни. РМИ 5511 (ISMN M-3520-5511-7)

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

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

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

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

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

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

Искусство фуги BWV 1080. Подготовка текста и комментарии Клауса Хоффмана. 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 g-moll BWV 1058.
РМИ 5707 (ISMN M-3520-5707-4)

ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ

Произведения для клавира 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^{6} deest, KV 400 (372^{a}), KV Anh.31 (569^{a}), Anh. 29 (590^{a}), Anh.30 (590^{b}), Anh.37 (590^{c}), KV 189^{i} KV^{6} 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 Бадура-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 Бадура-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 Бадура-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 Энегля и Хорста Хойснера. Переложение для 2-х ф-но Жанпьер Фабер.
РМИ 4420 (ISMN M-3520-4420-3)

Концерт C-dur KV 467 (№ 21). Подготовка текста и комментарии Ханса Энегля 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 Энегля 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 Кристы 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 Кристы Ландон и Вальтера Дюрра. РМИ 4802 (ISMN M-3520-4802-7)

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

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

По вопросам приобретения изданий обращаться по адресу: Русское Музыкальное Издательство.
Россия, 105120, Москва, а/я 49 «РМИ». Тел.: +7-495-928-0571, факс: +7-495-911-3132.
http://www.baerenreiter.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.

CONTENTS

Y. Bocharov. About ‘true’ and ‘wrong’ suites 2

The article is devoted to the criticism of traditional approach to the problem of composition in the Baroque suites. The author pays attention that the majority of baroque suites do not comprise a ‘classical’ sequence of four dances – allemande, courante, sarabande and gigue. The new system of classification of baroque suites is offered. Suite as a genre is considered in its close connections with the baroque sonatas.

G. Malinina. Unknown Bortniansky in Bergamo: the overture to his first opera. 10

The article is devoted to the study of the orchestral score of the overture to Dmitri Bortniansky’s opera "Creonte", composed in 1776. The information that the score is placed at the Angelo Mai Municipal Library of Bergamo, Italy, was revealed in 1997, and therefore its musical material has not been known in Russia yet. The investigation concerns such musical aspects of the overture as its thematic basis, structure and orchestration.

A. Korobova. Madrigal as a new carmen pastorale in the Renaissance music 15

Renaissance madrigal seems to be studied well enough, but the author offers an individual view on this genre. The madrigal is considered in a connection with pastoral traditions of the European arts and culture that originate from antique bucolic. The author bases, on the one hand, on the rather settled etymological version connecting the name of a madrigal with a pastoral genre, and on the other hand, – on the status of a madrigal in the genre system of Renaissance arts. The genre approach allows also to comprehend the innovative nature of the Renaissance madrigal in a new way.

M. Lopatin. Symbols of ‘L’homme armé’ 25

A brief overview of some basic sacral meanings of L’homme armé is presented in this article. The figure of an Armed Man and symbolic meaning of his Arms is reconstructed on a base of different sources – both verbal (New Testament, mystical treatises of XIV–XV centuries, textual tropes in various masses of XV century) and pictorial (some illuminations from fifteenth-century books and manuscripts are presented here).

E. Maximov. Beethoven Variation on Russian Dance 30

An analytical essay on Beethoven Variation on a Russian Dance from Paul Wranitzky's ballet ‘Das Waldmädchen’ (WoO 71). Beethoven’s work among other musical compositions written on the same Russian air.

T. Sergeeva. Women musicians in the Arab-Islamic World and Andalusia in the Middle Ages 36

The article is devoted to the "closed" until recently page of Music History of the Medieval Arab-Islamic World connected to playing art music of women-singers. According the comparative analysis of data from medieval sources (Arabian, Andalusian, Maghribian) conditions of functioning of slave-singers (qaynat) institute from VI to XII centuries are considered, as well as rooting of this tradition in the Arab-Islamic Occident (al-Andalus, Maghrib) where the oustanding role in development of court art music belongs to qaynat.

Book Reviews 44

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бочаров Юрий Семенович (Москва) – доктор искусствоведения, главный редактор журнала «Старинная музыка».

Малинина Галина Михайловна (Москва) – заведующая сектором рукописей Научной музыкальной библиотеки им. С.И. Танеева Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Коробова Алла Германовна (Екатеринбург) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории.

Лопатин Михаил Валерьевич (Москва) – преподаватель Центральной музыкальной школы (колледжа) при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Максимов Евгений Иванович (Москва) – кандидат искусствоведения, старший преподаватель межфакультетской кафедры фортепиано Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Сергеева Татьяна Сергеевна (Казань) – кандидат искусствоведения, докторант кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского; старший преподаватель Казанского государственного университета им. В.И. Ульянова-Ленина и Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова.

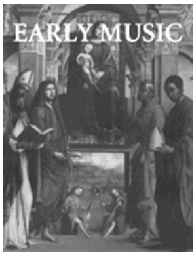
«СТАРИННОЙ МУЗЫКЕ» — 10 ЛЕТ !

Дорогие читатели!

В начале нынешнего года исполнилось 10 лет со дня официальной регистрации журнала «Старинная музыка», ставшего первым и единственным в нашей стране специальным изданием, посвященным этой теме. Нынешний номер завершает юбилейный, десятый сезон публикации журнала. Из его статей российские читатели смогли не только получать информацию о важнейших событиях, связанных с современным бытованием в нашей стране музыки прошлых веков, но и узнать немало нового об истории профессиональной музыкальной культуры. Журнал рассказывал и продолжает рассказывать о неизвестных страницах жизни и творчества крупнейших композиторов, о некогда знаменитых, но незаслуженно забытых музыкантах, о жанрах и формах европейской музыки от Средневековья до начала XIX столетия, о старинных трактатах, музыкальных инструментах и многом другом. При этом статьи журнала, как правило, посвящены темам, о которых прежде вообще не было никаких публикаций на русском языке, а многие оказываются эксклюзивными даже для мирового музыкознания.

Многочисленные отклики, получаемые редакцией, свидетельствуют о том, что журнал стал заметным явлением отечественной музыкальной культуры, заняв достойное место в ряду специализированных музыкальных изданий. Высокий профессиональный уровень публикуемых в нем статей обеспечил его официальное признание как научного музыковедческого издания. С весны нынешнего года журнал «Старинная музыка» включен Высшей аттестационной комиссией (ВАК) Министерства образования и науки Российской Федерации в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученой степени доктора и кандидата наук». В связи с этим со второго полугодия 2008 году возобновляется прежняя, ежеквартальная периодичность выхода нашего журнала.

Главный редактор,
доктор искусствоведения — Ю.С. Бочаров

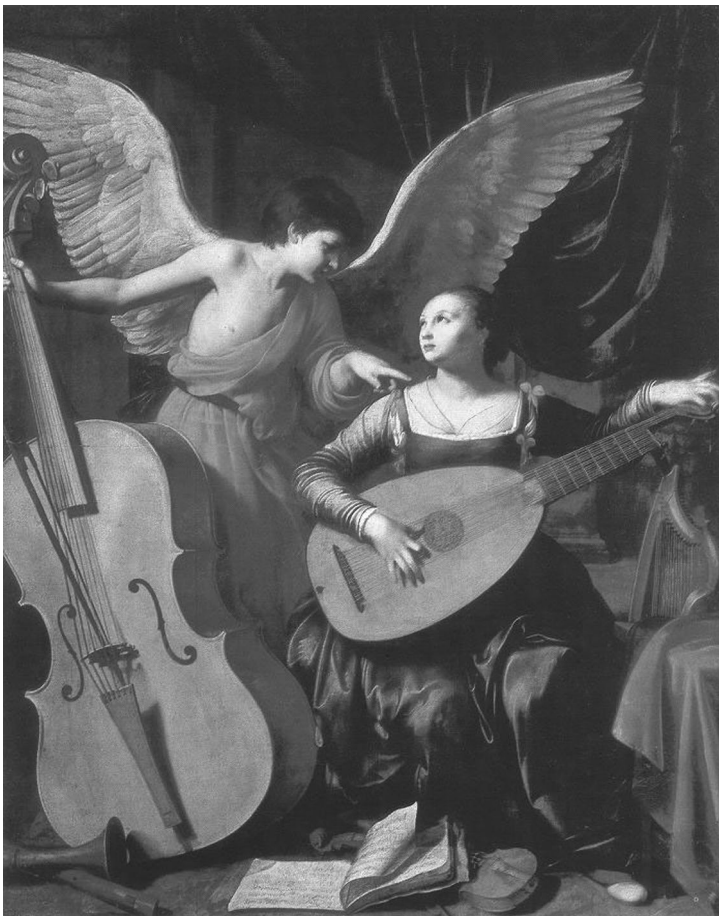


EARLY MUSIC

В издательстве *Oxford University Press* вышли очередные номеры журнала *Early Music* (Vol. 35, № 4 и Vol. 36 № 1). 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. 35 No 4

Editorial (pp. 503–504);
Jeremy Montagu. **Musical instruments in Hans Memling's paintings** (pp. 505–524);
Peter Walls. **Reconstructing the archangel: Corelli 'ad vivum pinxit'** (pp. 525–538);
Rebecca Cypess. **Chambonniиres, Jollain and the first engraving of harpsichord music in France** (pp. 539–554);
Lionel Sawkins. **Exotic nectar transformed: the *grands motets* of Lalande's maturity** (pp. 555–574);
John Koster. **Towards an optimal instrument: Domenico Scarlatti and the new wave of Iberian harpsichord making** (pp. 575–604);
Carl Sloane. **A fresh look at Domenico Scarlatti's *Essercizi per gravicembalo*, and the 'tremulo di sopra'** (pp. 605–608);
John Byrt. **Elements of rhythmic inequality in the arias of Alessandro Scarlatti and Handel**
(pp. 609–628);
Book Reviews (pp.629–638); **Music Reviews** (pp. 639–649); **Recording Reviews** (pp. 651– 676); **Reports** (pp. 677–686); **Correspondence** (pp. 687–689); **Erratum** (p. 689); **Abstracts** (pp. 690–692); **Annual Index** (pp. 693–702); **Advertisers' Index** (pp.703–704).

Vol. 36 No 1

Editorial (p. 1);
John Bryan. **'Verie sweete and artificiall': Lorenzo Costa and the earliest viols** (pp. 3–18);
Fabrice Fitch. **Hearing John Browne's motets: registral space in the music of the Eton Choirbook** (pp. 19–40);
David Humphreys. **George Kirbye's Clemens parody** (pp. 41–50);
Stefano Mengozzi. **'Clefless' notation, counterpoint and the *fa*-degree** (pp. 51–66);
Vassiliki Koutsobina. **Readings of poetry—readings of music: intertextuality in Josquin's *Je me complains de mon amy*** (pp. 67–80);
John Bass. **Would Caccini approve?** (pp. 81–94);
Beverly Jerold. **How composers viewed performers' additions** (pp. 95–110);
Book Reviews (pp.111–128); **Music Reviews** (pp. 129–137); **Recording Reviews** (pp. 139–158); **Report** (pp. 159–167); **Correspondence** (pp. 168–174); **Abstracts** (pp. 175–176); **Advertisers' Index** (pp.177–178)