



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№№ 1-2 (47-48) 2010

Ежеквартальный
музыкальный журнал

Учредитель
Литературное агентство
«ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017021 от 02.08.99

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
И.П. Сусидко
О.К. Чернышев
Художник
И.Г. Гончарова

✉ 105009, 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 26.04.2010
Формат 60x84 1/8 Усл. печ. л. – 6,0.
Уч.-изд. л. – 7,5. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

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

© «Старинная музыка», 2010
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

Исторические экскурсии

Т. Гордон. О некоторых загадках Ренессансного искусства, или *visibilium invisibilitas* ... 2
Статья посвящена рассмотрению т. н. «мадригальной» мессы, представляющей собой «симбиоз» духовного и светского начал в искусстве эпохи Возрождения. Феномен мессы на мадригальный источник раскрывается на примере из творчества Палестрины – мессы «*Vestiva i colli*», написанной на его собственный одноименный мадригал.
Ключевые слова: месса; мадригал; Ренессанс; Палестрина.

М. Лопатин. «*L'homme armé*» и литургическая практика эпохи позднего Средневековья 8

Образ Вооруженного Человека, столь популярный в музыкальной культуре XV–XVI веков, пропитывает также литургическую практику того времени. На основе некоторых документальных свидетельств эпохи автор исследует этот образ в литургическом контексте, который, возможно, послужил основой богатой традиции месс на «*L'homme armé*».
Ключевые слова: песня «*L'homme armé*»; месса; духовное вооружение.

Силуэты барокко

А. Недоспасова. II Seicento di Christina. Королева Кристина Шведская 14

Статья о судьбе королевы Швеции Кристины из династии Ваза, сыгравшей важную роль в развитии музыкальной культуры не только своей родины, но и Италии, где она прожила более 35 лет своей жизни, оказывая существенную поддержку многим известным музыкантам второй половины XVII века, в т. ч. А. Скарлатти, Б. Пасквини, А. Корелли. В публикации впервые на русском языке представлены сведения о музыкантах, составе и репертуаре шведской придворной капеллы XVII столетия.
Ключевые слова: Кристина Шведская; музыка Швеции XVII века; меценатство; католичество; культура.

Век восемнадцатый

Т. Шабалина. Музыкальная жизнь Европы XVIII века в письмах и дневниках Демидовых 17

В статье собраны и проанализированы сведения о музыкальной жизни Европы 1750 – начала 1760-х годов из писем и дневников (путевых журналов) сыновей Г.А. Демидова. Документально недавно были обнаружены в архивах Санкт-Петербурга и опубликованы А.С. Черкасовой – директором Демидовского института в Екатеринбурге. В музыковедческий обиход данные материалы вводятся впервые
Ключевые слова: музыкальная культура Европы; XVIII век; Демидовы.

О. Сорокина. Моцарт и скрипка 22

Попытка воссоздания портрета Моцарта-скрипача, отражением которого во многом стали его произведения, написанные для скрипки. Кроме того, в статье отражены исполнительские идеалы композитора, которые могут помочь в интерпретации его произведений.
Ключевые слова: Моцарт; скрипка; музыка Европы второй половины XVIII века.

Е. Паникова. Опера И.А. Хиллера «Охота» глазами ее современника 26

Статья посвящена опере И.А. Хиллера «Охота» (1770) – одному из ранних и наиболее удачных образцов немецкого зингшпиля. Приведено краткое содержание оперы и рассмотрены основные положения анализа данного сочинения, выполненного в работе композитора и литератора И.Ф. Рейхардта «О немецкой комической опере» (1774).
Ключевые слова: И.А. Хиллер; И.Ф. Рейхардт; опера; немецкий зингшпиль.

Портрет инструмента

А. Гусева. Музыкальный мир колокола: открытие XVII столетия 35

Статья о фламандских колоколах и карильонах XVII века и их самых знаменитых создателях – братьях Хемони.
Ключевые слова: колокол; карильон; Хемони; настройка; гармония; частичные тоны.

Вопросы теории музыки

С. Лебедев. Ладовая теория Бозция. Опыт реконструкции 39

Проблема античного лада – одна из наиболее сложных и полемичных в истории гармонии. В статье предпринята попытка на основе трактата «Основы музыки» (ок. 500 г.) реконструировать ладовую теорию Бозция – ученого, установившего вектор развития для западноевропейской музыкальной науки на целое тысячелетие.
Ключевые слова: гармония; история гармонии; музыкально-теоретические системы; Бозций; Птолемей.

Книги

И. Сусидко. Бетховен без ретуши 46

Рецензия на книгу: *Кириллина Л.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009

На 1-й странице обложки: Доменикино. Св. Цецилия



Татьяна ГОРДОН*
(Москва)

О некоторых загадках Ренессансного искусства, или *visibilium invisibilitas*¹

*Человек поистине обязан быть ...
"знающим значение знаков и знамений",
или, если угодно, "семиотиком".*
С.С. Аверинцев

«Красота этого рода *строгой*, истинно *религиозной* музыки ни с чем не сравнима»², — писал А. Серов о произведениях великого композитора эпохи Возрождения Джованни Пьерлуиджи да Палестрина. Религиозная, иначе говоря, духовная музыка составляет большую часть его творческого наследия. Автор более ста месс, Палестрина поднял церковное искусство своего времени на недостижимую высоту. Оно наполняло человеческие души благоговением, вызывало «целые миры надземных ощущений»³.

Однако удивительно, что композитор, на протяжении всей жизни связанный с храмом, служивший в самом центре католического мира — Сикстинской капелле в Ватикане, периодически возвращался в своем творчестве к загадочному для современного человека феномену — «мадригальным» мессам, сочинениям *литургического* предназначения, имеющим в качестве музыкально-тематического источника *светский* жанр (мадригал). Такая «странность» не единична в искусстве Ренессанса. Как объяснить, скажем, в живописи того времени заключение сюжета Священной истории в современный художнику интерьер, а также сосуществование в рамках одной композиции образа Богоматери и портрета заказчика картины, как, например, в замечательной работе Джованни Баттиста Морони «Донатор, молящийся Богоматери» (ок. 1560)?⁴ Или в строительство христианских храмов на фундаментах этрусской кладки, сохранившихся с языческих времен?⁵ Список таких примеров можно продолжать достаточно долго. При чем в этот поразительный феномен «симбиоза» духовного и светского в искусстве Ренессанса весьма органично вписывается и музыка. Рассмотрим это на примере наследия Палестрины.

Существует документ, в котором, как считается, композитор публично отрекался от своих светских про-



*Дж. Б. Морони.
Донатор, молящийся Богоматери*

изведений: это знаменитый текст посвящения книги мотетов «Песнь Песней» Папе Григорию XIII. Приведем его начальный фрагмент:

Нашему святейшему господину, Папе Григорию XIII

Есть великое множество любовных стихотворений, недостойных христианской веры и имени, принадлежащие различным авторам, каковые многочисленные композиторы, побуждаемые слепой страстью или легкомыслием юности, хотели использовать для своих сочинений <...>. Некогда и я сам принадлежал к таким композиторам, но сегодня я стыжусь этого и каюсь в этом⁶.

* Гордон Татьяна Андреевна — аспирантка Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (e-mail: fedotovata@list.ru).

Что, однако, мог иметь в виду Палестрина под «недостойными любовными стихотворениями» в своем творчестве? Известно, что из светских жанров он обращался только к мадригалу. Но композитор, как правило, был очень требователен к текстам, на которые писал музыку⁷. К тому же его позиция касательно мадригалов не слишком согласуется с содержанием приведенной цитаты.

С «покаянием» Палестрины в отношении мадригала можно было бы согласиться, если бы не некоторые весьма озадачивающие моменты. После написания того самого Посвящения Папе Григорию XIII, датированного 1583 или 1584 годом, композитор издал ... несколько «мадригальных» месс!⁸

Всего Палестрине принадлежат девять таких месс, одна из которых — «Primi toni» (на мадригал Дж. Феррабоско «Io mi son giovinetta») была издана в составе Третьей книги месс в 1570 году. Остальные же восемь месс на мадригальные источники увидели свет уже после «Песни Песней». Так, в 1590 году вышла Пятая книга палестриновских месс, содержащая сразу два таких сочинения: «Nasce la gioja mia» (на одноименный мадригал Дж. Примаверы) и «Sine nomine» (на мадригал К. Фесты «Madonna io mi consumo»). А посмертные издания остальных книг месс (с Шестой по Двенадцатую) вошли, среди прочих, еще 6 «мадригальных». Подчеркнем тот факт, что и после ухода композитора из жизни продолжалась публикация принадлежавших ему месс на мадригальные источники. Издатели не изымали их как нечто «постыдное» и «греховное», но, напротив, рассматривали как законную и полноправную часть духовного творчества Палестрины. Не возникало даже вопроса — публиковать их или нет.

Значит, композитор понимал область мадригальной поэзии как-то иначе, видя достоинства жанра мадригала, сейчас не вполне осознаваемые. Понимание лирической поэзии в те времена — особая проблема искусствоведения. Например, уже упоминавшийся текст «Песни Песней» в разные времена понимался неодинаково. Средневековый философ Ориген называл его «брачной песней» (epitalamium, «по образцу которой и язычники составили себе свадебную песнь»⁹), имея в виду характер ее содержания. И тот же Ориген определял «Песнь Песней» как драму (т. е. произведение, рассчитанное на театр), имея в виду форму литературного изложения. Известна также версия, согласно которой возлюбленный Суламифи — вовсе не Соломон, а простой пастух, к которому Суламифь жаждала вернуться, освободившись из царского гарема. Еще ряд ученых считает «Песнь Песней» последовательностью «бессвязных отрывков песенного характера»¹⁰. И все это определенно отличается от понимания данного текста Палестриной.

Вчитаемся в строки посвящения, следующие за приведенными выше, где композитор говорит о смысле «Песни Песней»: «Раньше я работал с текстами, которые были написаны во славу Господа нашего Иисуса

Христа и его Матери, Благословенной Девы Марии; но сейчас я избрал такие слова для моих сочинений, что содержат божественную любовь Христа и его духовной Невесты друг к другу: Соломонову Песнь Песней»¹¹. О чем здесь идет речь? Палестрина придерживается принятой в то время христианской трактовки «Песни Песней», которая была истолкована богословами как пророческое описание любовного союза Иисуса Христа и Святой Церкви. Показательно, что именно такое произведение, в котором через образы *земной* любви (царя Соломона к своей возлюбленной Суламифи) воплощено глубочайшее *богословское* содержание, выбирает композитор для «покаянного подношения» Папе Римскому.

По-видимому, для Палестрины, несмотря на официальное «раскаяние», элементы «светского» в произведении, предназначенном для церкви, были допустимы, если они могли выразить то духовное, что данное сочинение призвано нести. Таким образом, отнюдь не в «мадригальных» мессах, кажущихся на первый взгляд «сочетанием несочетаемого», да и не в самих мадригалах «калялся» композитор. Чтобы разобраться в феномене месс на мадригальные источники, попытаемся определить, каков был характер веры человека эпохи Возрождения, попытаемся проникнуть в специфику мышления людей того времени.

У человека «Осени Средневековья», как называет эпоху Возрождения Й. Хейзинга, существовала «безудержная потребность в *образном воплощении* [здесь и далее курсив мой. — Т.Г.] всего имеющего отношение к вере; каждому религиозному представлению хотели придать округлую, завершенную *форму*, чтобы оно могло запечатлеться в сознании, словно резцом вырезанное *изображение*»¹². Достаточно абстрактные религиозные образы стремились сделать более конкретными, доступными и наглядными. То высшее, надземное, что невозможно увидеть, человек облакал в нечто зримое, материальное, то есть постоянно сравнивал с привычными, осязаемыми вещами. Как описать Божественное, чтобы хотя бы приблизительно представить себе Его величие, Его непохожесть и несводимость ни к одному из знакомых предметов? Человек волей-неволей прибегал для этого к словам, пусть даже самым изысканным и возвышенным, но все же земным, наделял потустороннее качествами, которыми Оно обладать никак не может. Так, принципиально Бесформенное обретало в человеческих устах форму, Беспредельное заключалось в некие рамки, которые можно было бы хоть мысленно охватить: «Проявления «божественного» в «земном» <...> можно каким-то образом *определить*, то есть, установить границы, пределы, даже *оформить* как свод правил, законов, который *постигается разумом*. <...> Уже у предшественника Августина, Мария Викторина Афра, одна из ипостасей Бога — Логос — есть «*форма*, в которой Бог *показывается*»¹³.

Что же касается отношения человека эпохи Возрождения к вещам сугубо земным, то весь Мир поднебес-

ный рассматривался им как творение Божие, как результат работы величайшего Интеллекта, так называемого «внутреннего мастера», незримо присутствующего во всех предметах и живых существах, разлитого во всей природе, постоянно обогащающего и изменяющего этот мир. Ни одна субстанция не лишена спрятанной в ней частички творца (не случайно ренессансный философ Марсилио Фичино говорил о «плотнике, пребывающем внутри дерева», а Парацельс — о «скрытом кузнеце и умельце, производящим все формы, фигуры и краски»¹⁴). Понятие Бога, «разлитого в природе», трансформировалось в трудах ренессансных мыслителей в понятие «природы как почти что Бога» (высказывание Лоренцо Валлы)¹⁵.

Художник (в широком смысле, т. е. человек искусства) исполнял роль некоего медиума, связывающего мир «горный и дольный». Создавая свои произведения, он как бы подражал «внутреннему мастеру», практически приравненному к обожествленной природе. Природа и человек творящий соотносились как «мастер внутренний» и «мастер внешний». И если произведения Природы, постоянно генерирующей все живое, содержали в себе нечто неземное, то и творения рук человеческих наделялись в ренессансном сознании искрой божественного. На этом основывалась гуманистическая концепция творчества как «подражания природе». Слова «Подражатель Природе» считались высшей похвалой для человека искусства. Ее был в свое время удостоен и Палестрина: «В [трактате] «Фронимо» Винченцо Галилеи¹⁶ содержатся характеристики композиторов <...> Так, Адриано Вилларт — «божественный и известнейший»; Верделот — «блестящий»; Алессандро Стриджо <...> — «искусный»; Винченцо Руффо — «многуважаемый и обильный»; Орландо ди Лассо — «чудесный»; Чиприано де Роре — «превосходнейший»; Франческо Росселло <...> — «очаровательный». Но о Пьерлуиджи более распространенный абзац повествует: «На пятом месте находится табулатура той замечательной канцони великого Подражателя природе Джанетто де Палестрина, которая начинается «Я ранен, увя» [«Io son ferito»]. ... Величайшая из похвал, которую возможно было воздать артисту вплоть до того времени и много позже, была именно эта, «подражатель природе», потому что искусство, от культуры, подражающей грекам, до времени романтизма, определялось как «подражание природе»¹⁷.

Более того, человеческое творчество в любом своем проявлении (светском или церковном) было наполнено духовностью уже потому, что божественным, точнее, богоподобным мыслился человеческий ум, способный порождать идеи, создавать новое. Именно в уме отныне должен был содержаться Божественный Образ. В эпоху Возрождения человеческое сознание как бы приняло внутрь себя икону, и вместе с ней всё знание о Боге, постижение Которого представлялось возможным только «пристальным духом». Поэтому «подражание природе

<...> понимается не как примитивное дублирование материального мира в живописных иллюзиях, но как его преобразование в уме на пути к Незримому»¹⁸.

Частица божественного в земном — так называемое «незримое» в «зримом», *visibilium invisibilitas* (а также слышимом в музыке, осязаемом в скульптуре, читаемом в поэзии и т. д.). «Триумф чистой Идеи» мог быть достигнут только «особым состоянием зримой незримости»¹⁹. Пласт «незримого», скрытый и на первый взгляд незаметный, присутствует как неотъемлемая часть любого художественного произведения Ренессанса (будь то лирическое стихотворение, или картина на светский сюжет, или любое другое), и без этого оно немислимо.

«Светское» и «духовное» нередко живут в искусстве эпохи Возрождения по законам загадки. Одно как бы прячется в другом в виде некоего подтекста, скрытого смысла. Корни данного явления находятся в Священном Писании: Иисус Христос проповедовал Божественную истину притчами, иносказаниями. В литературных памятниках первых веков нашей эры большое значение имеет принцип непрямого выражения мысли, так называемой *параболы*: «слово, не называющее вещь, а скорее загадывающее эту вещь»²⁰. Такая загадка («энigma»), зашифрованность одного в другом, проходит через все Средневековье и наследуется Возрождением. Особенно важен этот принцип в моменты соприкосновения светского и духовного в искусстве. Видение небесного «через зеркало в загадке», составленной из земных образов, — одна из важнейших черт искусства Ренессанса.

«Истинный мастер «призван находить невидимые вещи, скрытые в тени естественных предметов, и воспроизводить их своей рукой, являя взору то, чего, казалось, ранее не существовало»²¹ — так описывает М.Н. Соколов, перефразируя слова Бенвенуто Челлини, кредо ренессансных творцов. И уже задача реципиента (читающего, созерцающего, слушающего — в зависимости от вида искусства) разгадать, разглядеть сокровенный смысл произведения, скрытый за его «зримым» первым слоем, находящийся «между строк».

Такой способ мышления был привычным, издавна принятым как правила игры для человека эпохи Возрождения. Он был даже признан полезным для духовного воспитания: «иносказания... уподоблялись «молоку», которым питают «младенцев во Христе», людей еще «плотских», тогда как «духовным» можно давать уже «твердую пищу» истины»²².

Из чего же состоял «незримый» слой ренессансных произведений? В искусстве того времени огромную роль играли символы, используя которые, художник вкладывал в свое творение дополнительные смыслы. «Ничто не является столь низким, чтобы оно не знаменовало собою нечто возвышенное и не служило бы его прославлению... *Символическое* мышление осуществляет постоянное переливание этого ощущения божественного

ственного величия и ощущения вечности — во все чувственно воспринимаемое и мыслимое; оно поддерживает постоянное горение мистического ощущения жизни»²³.

Итак, рассмотрев некоторые важные аспекты ренессансной эстетики, вернемся к «мадригальным» мессам Палестрины и попытаемся приоткрыть завесу над тайной этого удивительного явления, увидеть «незримое», сокрытое в нем. Чем же мог привлекать композитора светский жанр мадригала в качестве источника для мессы?

Время расцвета мадригала в музыке — XVI век. Тексты мадригалов создавались гуманистами, энциклопедически образованными людьми, которые прекрасно ориентировались в античной философии и богословии. Мадригальная поэзия — это лирические стихи на итальянском языке; ее родоначальниками были великие классики итальянской литературы Ф. Петрарка и Дж. Боккаччо. Музыкальный мадригал — высокий жанр, он вобрал в себя все пласты гуманистической культуры, отразил ее философские искания.

Мадригалы, как и другие произведения ренессансного искусства, наполнены символами. «Поэзию можно назвать таким способом речи, который являет нам в предметах своих и словах одно, а разумеет совсем иное»²⁴ — свидетельствуют строки одного из поздних писем Колюччо Салютати. Из мадригала в мадригал переходят такие слова, как «любовь», «страдания», «раны», «цветы» (различные их виды: розы, лилии, имеющие устойчивую символическую нагрузку в христианских текстах), а также цвета (область цветовой символики была сильно развита еще в эпоху Средневековья). Композиторы Возрождения, особенно те, чья жизнь и профессиональная деятельность были тесно связаны с церковью, прекрасно ориентировались в море знаков и иносказаний и умели ими пользоваться.

Обратимся к конкретному примеру. Месса Палестрины «*Vestiva i colli*» предназначалась для дня Великой Субботы. В качестве первоисточника для мессы композитор выбрал собственный одноименный мадригал. «Мадригальная» месса в канун самого главного христианского праздника, Воскресения Христова! В отрыве от контекста культуры и философии эпохи Возрождения это выглядело бы кошунственным. Однако обратимся к этой мессе, учитывая эстетические воззрения Ренессанса. Текст ее первоисточника гласит:

Одела холмы и поля вокруг
Весна в новые уборы,
Испускала нежные ароматы Аравии
Ограда из травы и цветов нарядным букетом,

Когда Ликори на рассвете дня,
Собирая своей рукой пурпурные цветы,
Мне сказал: в награду из всех сокровищ
Для тебя их собираю, и вот я тебя ими украшаю.



Тициан. Кающаяся Мария Магдалина

Так мои волосы нежно,
Мне говоря, украсил, и в такие нежные узы
Сжалось мое сердце, что другого увлечения
не чувствовало:

Только б не узнала никогда, что ты больше
не любишь меня,
С глаз моих исчезли б слезы,
И слышала б я твои лишь зовы.

Этот сонет, казалось бы, составляет разительный контраст с тематикой дня церковного календаря, для мессы которого он предназначается. Первый, внешний слой содержания стихотворения (весна, трепетное ожидание любви, сбывающаяся мечта), больше гармонирует со следующим за Великой Субботой праздником Пасхи, приходящимся как раз на весеннее время года. Какую связь данного текста с предвоскресным временем мог видеть композитор? Проанализируем глубинный, символический пласт стихотворения.

Оно открывается описанием природы в определенное время суток. Это рассвет. Вспомним, что, согласно Священному Писанию, происходило на рассвете Воскресного дня. Три жены-мироносицы, среди которых была Мария Магдалина, пришли ко Гробу Господню, чтобы помазать Его Тело мирром (*благовониями*)²⁵. И в тексте мадригала присутствуют ароматы («нежные ароматы Аравии»). Сочетание *весеннего* дня и *ароматов*, реющих в *воздухе* — издревле устоявшаяся симво-

лическая связь, имеющая корни в язычестве и прошедшая через средневековую философию в рамках «учения об элементах» (четырёх природных первостихиях: воде, воздухе, огне, земле) и воспринятая Ренессансом. Однако Палестрина показывает нам *христианский* смысл данного поэтического образа. При переходе в мессу фраза, в которой говорилось об ароматах («Источала нежные ароматы Аравии» – см. первую строку *нотного примера 1*), звучит с текстом, связанным с Христом (Богом, взявшим грехи мира, претерпевшим во имя этого крестную смерть, – см. вторую и третью строки *нотного примера 1*).



e - spi - ra - va so - a - vi A -
Chri - ste e - le - - - -
Qui tol - - - - [lis]

Далее, мы видим в тексте мадригала символ, важнейший атрибут Марии Магдалины, постоянно встречающийся в религиозной живописи. Это *волосы* (как правило, Мария Магдалина изображалась с длинными распущенными волосами; вспомним, например, картину Тициана «Кающаяся Мария Магдалина»). Цветочный венок, в христианской символической традиции, – терновый *венец* (являющийся символом Страстей Господних, свидетелем которых была Мария Магдалина). Фраза из мадригала «Так мои волосы нежно [украсил]» (см. первую строку *нотного примера 2*), т. е. «надел венок», в мессе появляется с текстом исключительно о Боге-Сыне и Его крестных муках (о взятии грехов мира, о распятии, о грядущем Страшном Суде Христовом, о Христе как Мессии, «Грядущем во Имя Господне», Христе как жертве – Агнцу Божьему; см. *нотный пример 2* со второй строки и далее):

Пурпурный цвет здесь также не случаен: этот цвет в христианской символической традиции цветов означает мученичество. Разумеется, в тексте мадригала нет последовательного аллегорического пересказа евангельского сюжета, но «нити символической связи» невидимо соединяют данный мадригал и мессу на Страстную Субботу.

В жанре «мадригальной» мессы происходит чудо. «Светская» музыка первоисточника преобразуется

в мессе, освященная духовностью, она начинает нести свет веры. Мы отчетливо ощущаем это в творчестве Палестрины. Как, благодаря чему это происходит, отчасти может раскрыть проведенный выше анализ. «Мадригальные» мессы раскрывают нам глубокий смысл, заложенный, как бы «эмблематически сжатый» в стихотворном тексте мадригала. «Поэтическое иносказание есть особое, высшее достоинство поэзии, которая выступает на равных с богословием [в эпоху Возрождения. – Т.Г.] или даже превосходит его своим чутьем тайны»²⁶. В ренессансном сознании мадригал мог быть уподоблен (не будучи, конечно, приравненным) священному тексту «Песни Песней», содержащему свой самый сокровенный, невидимый слой под первым, видимым, заметным с первого взгляда. Это не ускользнуло от творческой интуиции Палестрины. Мессы композитора на мадригальные источники – пример той самой «незримости зримого», сосуществования «светского» и «духовного», взаимно обогащающих друг друга в «мистерии соседства».



Co - sì le chiome mie so -
Qui tol - - - lis pec - ca - [ta]
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - [di]
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - -
Et i - te - rum venturus
Be - ne - di - ctus Qui ve - [nit]
A - gnus De - - [i]

Примечания

¹ «Незримость зримого» — так определял понятие Бога Николай Кузанский (см.: *Соколов М.Н.* Мистерия соседства. — М.: Прогресс-Традиция, 1999. — С. 39).

² *Серов А.* Статьи о музыке. Вып. 6. — М., 1990. — С. 204.

³ Там же. — С. 256.

⁴ Можно привести немало подобных примеров из истории западноевропейского искусства: «Распятие с Богородицею, Иоанном, апостолом Петром и донатором» И. Босха (ок. 1480–1485), «Богородица с Младенцем, Магдалина и донатор» Луки Лейденского (1522), «Донатор, представляемый Богородицею» Дж. Ф. Гверчино (1616) и др.

⁵ Например, храм Св. Аг апита в г. Палестрина.

⁶ Цит. по: G.P. da Palestrina's Werke. Bd. 4. Fünfstimmige Motetten. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874. — S. 1.

⁷ Для собственных мадригалов Палестрина отбирал образцы высокой поэзии эпохи Возрождения, где не было никакого «легкомыслия» и фривольностей. См. об этом: *Einstein A.* The Italian Madrigal. Vol. I. — Princeton, 1949. — P. 313. Исключение, согласно Эйнштейну, составляет лишь «Канцона поцелуев» итальянского поэта Дж. Марино.

⁸ Точные даты создания этих месс не установлены. Основными критериями при восстановлении примерной хронологии их написания могут служить даты выхода в свет книг месс Палестрины, а также даты издания мадригалов-первоисточников.

⁹ Цит. по: Песнь Песней. — М.: Эксмо, 2005. — С. 131.

¹⁰ Там же. — С. 132.

¹¹ Цит. по: G.P. da Palestrina's Werke. Bd. 4. Fünfstimmige Motetten. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874. — S. 1.

¹² *Хэйзинга Й.* Осень Средневековья. — М.: Айрис-Пресс, 2002. — С. 180.

¹³ *Лозовая И.Е.* О принципах формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древне-

русская певческие традиции // Из истории форм и жанров вокальной музыки. — М., 1982. — С. 10–11.

¹⁴ Цит. по: *Соколов М.Н.* Мистерия соседства. — М.: Прогресс-Традиция, 1999. — С. 63.

¹⁵ Там же. — С. 64.

¹⁶ Винченцо Галилеи, отец знаменитого астронома Галилео Галилея, издал в конце XVI века трактат под названием «Фронимо. Диалог, в котором содержатся истинные и необходимые правила переключивания музыки для лютни». В трактате приводится множество нотных примеров: это транскрипции для лютни мадригалов различных авторов.

¹⁷ *Bianchi L., Fellerer K.G.* Giovanni Pierluigi da Palestrina. — Torino: Eri, 1971. — P. 215. Об этом же пишет М.С. Каган: «История мировой эстетической мысли показывает, что, когда красота признается одним из фундаментальных законов бытия, сущность искусства определяется понятием «подражание природе», поскольку целью его становится постижение, утверждение и умножение этой красоты» (*Каган М.С.* Лекции по истории эстетики. — Л.: ЛГУ, 1973).

¹⁸ *Соколов М.Н.* Цит. соч. — С. 35–36.

¹⁹ Там же. — С. 75.

²⁰ *Аверинцев С.С.* Символика раннего средневековья (к постановке вопроса) // Другой Рим. — М.: Амфора, 2005. — С. 69.

²¹ *Соколов М.Н.* Цит. соч. — С. 75.

²² Там же. — С. 127.

²³ *Хэйзинга Й.* Цит. соч. — С. 245–246.

²⁴ *Соколов М.Н.* Цит. соч. — С. 130.

²⁵ Устойчивым атрибутом Марии Магдалины является алавастровый сосуд (с благовониями).

²⁶ *Соколов М.Н.* Цит. соч. — С. 130.



Редакция журнала «Старинная музыка»
сообщает о выходе в свет новой книги
профессора Московской консерватории, доктора искусствоведения
Р.Л. Поспеловой

Иоанн Тинкторис. 12 трактатов о музыке (М., 2009).

Данная книга представляет собой первое в отечественном музыковедении издание полного русского перевода с латыни всех 12 дошедших до нас музыкально-теоретических трактатов одного из крупнейших теоретиков эпохи Возрождения Иоанна Тинкториса (ок. 1435–1511). Перевод снабжен подробными комментариями, указателями и предваряющим исследованием, посвященным музыкально-теоретической системе Тинкториса. Все нотные примеры в трактатах транскрибированы на современную нотацию и приведены прямо в тексте, что весьма удобно для читателя. Примеры к пяти мензуральным трактатам даются в двух вариантах — в оригинальной (мензуральной) нотации и в параллельной подстрочной расшифровке, что позволяет наглядно увидеть принципы расшифровки и овладеть ее методикой. Научные материалы, сопровождающие перевод, явились результатом многолетних исследований автора.

Книга может быть использована как учебное пособие для музыкальных вузов в курсах истории нотации и музыкально-теоретических систем.

Контактные телефоны для желающих приобрести книгу:

(495) 313 – 56 – 25; (916) 129 – 84 – 35

"L'homme armé" и литургическая практика эпохи Средневековья

Актуальнейшая для католической средневековой Европы идея *духовного вооружения*, имеющая предпосылкой общественно-политическую ситуацию той эпохи, отразилась не только в искусстве и религиозной мысли¹, но и в сфере церковного обряда². Символика, имеющая равно военное и духовное значение, постепенно пропитывает, среди прочих, обряд *мессы*. В то же самое время, в переходную эпоху «осени Средневековья», в многоголосных мессах Бюнуа, Окегема, Дюфаи, Фоге и Региса, а позднее и в мессах Карона, Тинкториса, Базирона, Обрехта, Жоскена, Брумеля и многих других на авансцену выходит (скорее даже *врываεται*, учитывая то, что первые пять авторов предположительно написали свои мессы в течение 1450-х годов³) еще один военно-духовный символ — Вооруженный человек (*L'homme armé*). Возможно ли, учитывая несомненную близость используемой символики, а также единое географическое и временное пространство, в котором эти символы были распространены, каким-то образом связать эти два процесса; иначе говоря — не является ли популярность мелодии "*L'homme armé*" *следствием* определенных изменений, происходивших в самом обряде мессы? Или: может ли последнее быть тем *контекстом*, в котором раскрывается истинное содержание первого? Впрочем, обо всем по порядку.

В 1457 году богатый торговец, известный покровитель Церкви Джованни Ручеллаи бежал из охваченной чумой Флоренции, в свой замок неподалеку от города Сиены, где, находясь в вынужденной изоляции, начал писать трактат "*Zibaldone quaresimale*" («Постная смесь»). В этом трактате, по ходу рассказа об истории аббатства Сант Антимо, расположенного в двадцати милях к югу от Сиены, и об особенностях служения мессы в этом аббатстве, возникает несколько примечательных сведений. Привожу этот текст с некоторыми сокращениями⁴:

«И кроме того, он [Карл Великий — по легенде, основатель аббатства. — *М. Л.*] возжелал, чтобы всякий раз, когда вышеупомянутый монах [аббат монастыря

Сант Антимо. — *М. Л.*] будет петь мессу, когда бы он ни захотел этого, он мог бы иметь по правую сторону от алтаря вышеупомянутого дворцового графа⁵, или какого-либо другого человека, которого вышеупомянутый граф пошлет вместо себя, вооруженного во всеоружии, с обнаженным мечом в защиту веры во Христа против любого, кто будет ей противостоять. Этот обряд и [эта] власть была дана и признана за ним вышеупомянутым императором, поскольку он был обязан защищать веру во Христа с мечом в руке, как и каждый христианский император; и поэтому он хотел, чтобы вышеупомянутый аббат имел такую же власть, как и он сам, в отношении к защите веры. И поскольку сам император, когда посещает мессу, наблюдает за вышеупомянутым обрядом вооруженного человека во всеоружии с мечом в руке, поэтому он возжелал, чтобы, когда того пожелает аббат, он мог бы сделать так же. И в настоящее время, не всякий раз, когда он служит мессу, но на торжественные праздники вроде Пасхи и праздники иных достойных святых, он по-прежнему делает это. И пока вышеупомянутый граф или его сменщик принимает причастие, он держит меч вне ножен, и когда он вкусил жертвоприношение, он возвращает его в ножны.

<...> И я обнаруживаю, что христианский император в епископальной мессе сам читает Евангелие, [располагаясь] на месте дьякона, держа обнаженный меч в руке в то время, пока он читает вышеупомянутое Евангелие, и потом он кладет его обратно в ножны.

И я обнаруживаю, что король Франции имеет привилегию от Церкви — когда он [присутствует] на мессе, во время чтения Евангелия его слуга достает меч и держит его прямо, в обнаженном виде, и когда чтение Евангелия заканчивается, он возвращает его в ножны.

<...> И я обнаруживаю, что в немецком городе Кёльне на некоторые дни года мессы служатся со священником, одетым во всеоружии. И в некоторых местах я видел, как, пока священник служит мессу, на алтарь кладется железный шлем, с епископской митрой на нем»⁶.

* Лопатин Михаил Валерьевич — преподаватель ЦМШ при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (e-mail: mal-kurcha@mail.ru).



Вид на аббатство Сант Антимо

Привилегия, якобы данная аббату монастыря Сант Антимо императором Карлом Великим, на самом деле была своеобразным следствием другой его привилегии, полученной еще в X веке — аббат обладал, помимо духовной, также *светской властью*; ему предписывалась даже такая обязанность, как *военная защита* аббатства. Вплоть до времен Ручеллаи аббаты этого монастыря пользовались печатью, на которой были изображены скрещенные *меч* и *епископский посох* — такой печатью было разрешено пользоваться только князьям-епископам или князьям-аббатам, имевшим равно духовную и светскую власть на своей территории.

В гораздо большем масштабе совмещение духовной и светской власти обнаруживается в эпоху Средневековья в фигурах высокопоставленных особ — прежде всего в лице императора «Священной Римской империи германской нации», о котором Ручеллаи сообщает далее. Действительно, император имел в то время некоторые церковные привилегии. В частности, ему — единственному из мирян — было позволено читать Евангелие на церковной службе, в том числе на мессе. Так, Гаэтано Морони в своем знаменитом «Словаре»⁷ сообщал (подтверждая тем самым слова Ручеллаи), что император мог читать Евангелие на мессе в папской капелле, держа при этом в руке *обнаженный меч*.

Привилегии императора, которые он имел в церковной службе, достаточно обстоятельно выписаны в обрядниках XIV–XV веков — в частности, в обряднике, составленном Пьером Амейлом (Pierre Ameil) в период между 1375 и 1400 годами. В этом документе указано, что монарх, действительно, мог принять участие в церковной службе — однако не в службе *мессы*, а в *Рождественской заутрене*⁸, которая, как известно, предшествует служению полуночной (первой) мессы.

Император облачался в *полувоенное, полуцерковное* одеяние — к белой накидке священника добавлялись *меч, португез, ножны* и особая *шапка*, которая обычно надевалась командующими войсками в сражении. Во время чтения одного из отрывков (а именно, пятого по счету чтения⁹) император должен был держать *обнаженный меч*; кроме того, предписывалось также и *размахивание мечом*. В более позднем обряднике, составленном между 1486 и 1488 годами Агостино Патрици, эта церемония прописана еще более подробно, детально описано даже размахивание мечом. Оно должно было осуществляться по определенным правилам: вначале император (или король) делал три вертикальных удара, опуская меч к земле, затем лезвие меча проводилось вдоль левого рукава, что символически обозначало *вытирание крови*¹⁰.

То, что описано в обрядниках XIV–XV веков, — не просто некие абстрактные привилегии. Из различных хроник того же времени известно, что многие императоры действительно участвовали в подобного рода обрядах; более того — они придавали им большое значение. В одной из рукописей, хранящейся ныне в Национальной библиотеке Франции (Париж), сохранилась миниатюра, на которой изображен император Карл IV на службе Рождественской заутрени: с обнаженным мечом в правой руке он читает седьмой отрывок службы (из Евангелия). Из хроник известно, что это событие произошло в 1377 году в Камбре¹¹.

В хрониках XV века сохранилось описание по крайней мере двух сходных случаев служения Рождественской заутрени — в 1414 году на Констанцском Соборе в обряде участвовал избранный император [emperor-elect] Сигизмунд (Король римлян и Венгрии); в 1468 году император Фридрих III стал первым, кто принял участие в обряде, проходившем в самом Ватикане¹². В обоих случаях коронованными особами читалась седьмая «лекция» службы, и в обоих случаях непременным атрибутом императора становился *меч*.

Привилегию держать обнаженный меч во время чтения Евангелия имел не только император — сходным правом не раз пользовались и короли. В своем трактате Ручеллаи упоминает привилегию *французского короля* — во время чтения Евангелия на мессе слуга короля доставал обнаженный меч, и держал его прямо; после окончания чтения меч возвращался в ножны. Аналогично вели себя и некоторые другие короли — так, английский монарх Генрих VIII также пользовался этой привилегией¹³. Многие объясняют тот факт, что и французские короли, и Генрих VIII в свое время получили от римского папы престижное звание «Защитника веры». Таким образом, символическое значение той привилегии, которой обладали император

«Священной Римской империи» и некоторые другие монархи, весьма прозрачно — поднимая меч в ходе церковного обряда (будь то *месса* или *Рождественская заупрени*), они тем самым подтверждали свою готовность всеми силами защищать христианскую веру от недругов. То, что такое символическое значение подразумевалось самой Церковью, становится очевидным из папского бреве «Solent Romani Pontifices», появившегося во время понтификата Сикста IV. Фрагмент этого документа будет приведен далее, пока же обратимся к следующему примечательному высказыванию Ручеллаи — о некоторых священниках, якобы служивших мессе *во всеоружии*.

Эта практика, судя по всему, связана с императорской привилегией, которую имели некоторые князья-епископы в XIV–XV веках; вооружаясь на службе, они, таким образом, символически демонстрировали свою светскую власть. Одним из таких князей-епископов, правившим на довольно значительной территории, был вплоть до XV века архиепископ города Кёльна¹⁴. Ручеллаи упоминает именно этот город, и, по-видимому, местный архиепископ действительно имел в то время привилегию служить мессе во всеоружии (хотя каких-либо документальных подтверждений этому факту не сохранилось).

Из анонимной средневековой хроники мы узнаем, что сходным образом еще один князь-епископ, патриарх города Аквилеи Бертран¹⁵, в 1340 году служил Рождественскую службу вооруженным; более того — его ассистент, бенедиктинский аббат, также был облачен в военную кирасу¹⁶. Описываемая служба была связана с предстоящим реальными вооруженным конфликтом: патриарх собирал силы для осады города Гориции, занятого в тот момент восставшей аристократией, решившись на применения дарованного ему императором права в случае крайней необходимости начинать военные действия.

С историей расположенного на северо-востоке Италии города Аквилеи связаны еще несколько свидетельств — уже гораздо более поздних — о служении обрядов с использованием меча. Так, согласно одному из них (относящемуся к XVIII веку) во время церемонии Рождественской заупрени каноник держал в руках обнаженный меч; далее, после чтения седьмой «лекции», он делал несколько взмахов мечом. По описанию этот обряд очень близок средневековой традиции

проведения заупрени в присутствии императора, совпадает даже сам *момент* размахивания мечом. После 1751 года, когда патриархат был распущен, традиция не умерла. Известно, что вплоть до середины XIX века на территории бывшего патриархата, в городах Удине и Гориция¹⁷, продолжали служить обряд Рождественской заупрени с мечом¹⁸.

Более того, литургический обряд с использованием *меча* сохранился до сих пор! В городе Чивидаль-дель-Фриули¹⁹, в коллегиальной церкви Вознесения девы Марии месса на праздник Богоявления широко известна как «*Месса меча*» (“Messa della spadone”, “Messa della Spada”). Эта месса служится особенно пышно и торжественно — перед всем собранием ка-

ноников и всегда в присутствии большого количества приглашенных гостей. Дьякон облачается в традиционный оперенный шлем и держит в правой руке знаменитый меч одного из патриархов Аквилеи Маркварда [Marquard]²⁰, на котором надписана дата его инвеституры — 1366 год. В левой руке дьякон обязательно держит «лекционарий» (сборник отрывков из Библии, расположенных в соответствии с церковным календарем), скопированный в 1433 году (в этом документе содержится самое раннее упоминание о служении «вооруженной мессе» в Чивидаль-дель-Фриули). По ходу

мессы дьякон несколько раз берет меч и определенным образом *размахивает* им. Несомненно, что этот обряд — своеобразное «эхо» средневековой традиции; к которой, как выясняется, мы можем прикоснуться даже сейчас.

С привилегией служить мессе во всеоружии, которую имели некоторые князья-епископы, по-видимому, тесно связана еще одна их привилегия, о которой также упоминает Ручеллаи — право помещать у алтаря во время служения мессы некоторые военные атрибуты (например, *шлем*). Тем самым епископы (или аббаты) подчеркивали свою независимость от светской власти, свой суверенитет. В «Словаре» Гаэтано Морони приводится несколько подобных случаев. Так, в городе Каор, расположенном на юге Франции, епископ (имевший также несколько светских званий) на епископальной мессе имел обыкновение складывать у алтаря целый арсенал оружия: среди прочего, там располагались *шлем, меч, латные рукавицы (или железные перчатки), ботинки, шпоры* и пр.²¹



Карл IV на службе Рождественской заупрени (миниатюра XIV в.)

И этот случай не единичен. Примерно та же картина обнаруживается и в других суверенных епархиях. Об этом свидетельствуют и слова Ручеллаи: он *своими глазами* видел, как на алтарь кладется шлем с епископской митрой; более того, он видел это в *нескольких местах*. Если верить его словам, то необходимо констатировать, что в XV веке эта традиция была еще весьма распространена.

Император и разные короли, держащие обнаженный меч в правой руке во время мессы или Рождественской заутрени; священник, облаченный в доспехи или же просто складывающий оружие у алтаря, опять же во время мессы, – все это поразительным образом пронизывается общей идеей некоего *противостояния, битвы* против вражеских сил. Битвы «не против плоти и крови», как сказал в «Послании к Ефесянам» апостол Павел, «но против начальств, против властей, против мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесной». Для христианина эпохи Средневековья – эпохи, пропитанной идеей Крестовых походов – такой битвой была борьба за веру. Отголоски этой борьбы в разной степени ощущаются во всех описанных выше явлениях, пусть они и не связаны непосредственно с крестовыми походами.

И все же в одной из церемоний идея крестового похода играла огромную роль – речь идет о ритуале, оставшемся за скобками трактата Ручеллаи, однако имевшем сходную военную символику – ритуале *дарения* освященных римским папой меча и шапки одному из монархов.

Начало истории этого ритуала – 2-я половина XIV века; в XV веке количество высокопоставленных особ, получивших такие символические дары, значительно возросло. Кроме того, если поначалу меч и шапка вручались папой лично и, как правило, в Риме на Рождество, то позднее эти дары стали посылаться европейским монархам в их земли. Так, в 1417–1455 годы дары были высланы восьми адресатам, среди которых значатся Карл VII Французский, Людовик III Анжуйский (король Неаполя), Альбрехт VI Австрийский и др. Конечно, адресаты выбирались не случайно: Рим пытался таким мирным образом решать некоторые насущные политические проблемы. После 1453 года, когда пал Константинополь, важнейшей задачей папства становится организация очередного крестового похода²².

Среди тех, кто получил меч и шапку после падения Константинополя, – короли Франции Карл VII и Людовик XI, герцог Бургундии Филипп Добрый и ряд других монархов. О многом говорит тот факт, что на ножнах меча, подаренного Людовику XI, сам папа

Пий II надписал посвящение следующего содержания: «*позволь своей руке, Людовик, обнажить меня против безрассудных турок. Я буду мстителем за кровь греков. Царство Магомета превратится в руины, и возродившийся героизм французов вновь воспарит к звездам под твоим руководством*»²³.

Кандидатура Филиппа Доброго, получившего дары в 1461 году, также была выбрана неслучайно: известно, что бургундский герцог весьма сочувственно относился к идее крестового похода – в конечном итоге в его лице папа обрел, пожалуй, единственного крупного союзника и единомышленника.

Символическое значение *меча* в данном случае очевидно: даруя меч, папа тем самым признавал выданный им адресату еще одним «*мечом священного Престола*», одним из воинов Церкви. Об этом говорит текст папского бреве “Solent Romani Pontifices”, появившегося, как уже отмечалось, во время папства Сикста IV (1471–1484). Это послание зачитывалось в ходе особой церемонии, устраивавшейся по поводу вручения даров далеким адресатам. Приведем текст бреве с некоторыми сокращениями:

Римские понтифики имеют обычай на наиболее пышное празднование Рождества Господа давать или дарить некоторым христианнейшим, прославленнейшим государям красивый меч; эта традиция, разумеется, не без таинства. Так же, как едиnorodный Сын Божий смог освятить человеческую природу, которую он снизошел принять на свою божественную власть, так же, как Дьявол, изобретатель смерти, смог быть побежден тем, чем он побеждал (т.е. смертью. – М. Л.), эта победа подходящим образом символизируется мечом. <...> Поэтому Папа дарует в эти дни меч как знак бесконечного могущества Бога во Христе, который равен Богу, и воистину стал человеком <...>. Папский меч символизирует наивысшее земное могущество, дарованное Христом Папе, его наместнику на земле <...> Поэтому <...> мы назначаем тебя, благочестивый владыка, еще одним мечом священного престола, который имеет, как мы заявляем этим славным даром, наиболее праведного сына в тебе; и также этой шапкой мы утверждаем, что ты являешься крепостью и бастионом для защиты святой Римской Церкви против врагов веры. Поэтому да останется твоя рука твердой против врагов святого престола и имени Христа, и да будет возвышена твоя правая рука, бесстрашный воин, когда ты удаляешь их с лица земли, и да будет твоя голова защищена от них святым Духом, которого символизирует голубь из жемчуга, в тех случаях, которые сочтет достойными Сын Божий, вместе с Отцом и Святым Духом. Аминь²⁴.

Церемония, на которой происходило вручение даров, устраивалась по четко расписанному сценарию. Место и время ее проведения выбирались адресатом дара, т. е. монархом. Однако это обязательно происходило в одном из главных соборов города, в воскресенье или какой-либо праздничный день. Церемония начиналась после торжественной мессы, во время служения которой меч и шапка располагались на алтаре. Сразу после окончания мессы в присутствии папсты папский нунций зачитывал послание (бреве), после чего происходил сам акт дарения.

Итак, как мы видим, различные хроники, трактаты, обрядники и другие документы XIV–XVI веков свидетельствуют о существовании практики частого и разнообразного использования различного рода вооружения (главным образом меча) в важнейших церковных обрядах – прежде всего на мессе. Определенно в эту сложную, переломную во многих отношениях эпоху на первый план выходит идея *духовного вооружения*, выраженная гораздо ранее (но в эпоху столь же переломную, кризисную) апостолом Павлом. Его слова из «Послания к Ефессянам» о необходимости духовного вооружения для противостояния козням дьявольским в «день злый» оказались как нельзя более созвучными духовному и политическому климату позднего Средневековья, с его «турецкой угрозой» и необходимостью защиты истинной веры от иноверцев, а с другой стороны, – бурным потоком еретических движений и, соответственно, необходимостью борьбы за чистоту веры. Таким образом, битва проходила и вовне, и внутри, что привело, с одной стороны, к подготовке очередного Крестового похода (впрочем, так не состоявшегося) а с другой – к «очистительным» кострам инквизиции.

В этот контекст прекрасно вписывается *Вооруженный человек* – герой песни “L’homme armé”, проникший внутрь большого количества многоголосных месс конца XV–XVI веков. Политические реалии оказывали несомненное воздействие на литургическую практику; а последняя, в свою очередь, не могла не влиять на музыкантов, сочинявших многоголосные мессы – ведь подавляющее их большинство было непосредственно связано с церковью, многие были канониками, служили в различных церквях и аббатствах и не могли не знать литургической практики. Это тем более очевидно, поскольку выше речь шла не о каких-то периферийных явлениях, а об особенностях служения некоторых обрядов в *крупнейших* центрах – Риме и кафедральных соборах Франции и Германии.

Разумеется, *непосредственные документальные доказательства* связи между этим контекстом и появлением большого количества месс на “L’homme armé”

обнаружить достаточно сложно, – быть может, их и не было. Однако это не отменяет факт несомненной заинтересованности эпохи Средневековья в идее духовного вооружения, разлитой в разных сферах духовной жизни.

То, что *Вооруженный человек* был весьма органичен на фоне литургической практики XV века, подтверждается шестью анонимными мессами из неаполитанской рукописи того времени. Так, текстовые «тропы», внедренные в канонический текст мессы, недвусмысленно указывают на возможную духовную интерпретацию героя популярной песни²⁵. Кроме того, мессы предварены небезынтересным анонимным посвящением, адресованным Беатрисе Арагонской, королеве Венгрии. В этом посвящении сказано: «*Король побеждает врагов веры*». Но ведь то же пожелание, ту же символическую подоплеку мы находим и в вышеупомянутом папском послании (бреве), читавшемся при дарении меча, и в особой церемонии поднятия обнаженного меча королем или императором на мессе (а также на Рождественской заутрене). Если вспомнить еще и то, что возможным заказчиком этого цикла считается Карл Смелый, герцог Бургундии в период с 1467 по 1477 года, в описи имущества которого значатся сразу два освященных папой меча²⁶, то подобные параллели уже не кажутся столь смелыми и неаргументированными.

Для нас важно еще и другое – до определенной степени военно-духовная символика дошла и до наших дней. Служение обряда мессы с *мечом*, которое до сих пор практикуется в районе бывшего патриархата города Аквилеи, свидетельствует о том, что идея *духовного вооружения*, средневековый идеал *Вооруженного человека*, пусть в остаточном виде, все же сохранился. Не о том ли говорит и история песни “L’homme armé” – ведь вплоть до наших дней продолжают появляться сочинения, основанные на этой песне²⁷. Даже если этот идеал и утратил ту степень популярности, которую он имел в далекую от нас эпоху Средневековья, это еще не означает, что он полностью утратил свое высокое значение. Идея *духовного вооружения*, *духовной битвы*, по-видимому, не умрет никогда. Более того, смею предположить, что в наше время она вновь становится актуальной.

Примечания

¹ См.: Wright C. The Maze and the Warrior: symbols in architecture, theology and music. – Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2001. Основные идеи К. Райта суммированы в статье: Лопатин М. Символика “L’homme armé” // Старинная музыка, 2008. – №№ 1–2 (39–40). – С. 25–29.

² См.: *Warmington F.* The Ceremony of the Armed Man: The Sword, the Altar, and the L'homme armé Mass // Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1999. — P. 89–130.

³ Предположительная хронология создания месс на *L'homme armé* приводится в статье: *Fallows D.* L'homme armé // NGD—2. Vol. 14. L., 2001. — P. 627–628. До сих пор точно не выяснено, какая из месс была *первой* в этом ряду. Так, Р. Тарускин предполагает первенство А. Бюнуа (см. *Taruskin R.* Antoine Busnoys and the L'homme armé Tradition // JAMS, XXXIX, 1986), однако позднее Ф. Фитч поставил под вопрос эту гипотезу, предположив первенство Й. Окегема (см.: *Fitch F.* Johannes Ockeghem: Masses and Models. Paris: Honoré Champion, 1997. — P. 62–64).

⁴ Здесь и далее перевод выполнен автором статьи.

⁵ Речь здесь идет о человеке, имеющем почетный титул «дворцового графа», или «Палатина» (Count Palatine), который получен от самого Императора (или короля). Такие имперские служащие зачастую отправлялись в различные земли Империи (или королевства) для управления ими, соответствующие же земли именовались «палатинатами» (palatinates). Немецким аналогом данного титула является звание «пфальцграфа».

⁶ Текст Ручеллаи приведен в статье: *Warmington F.* Op. cit. — P. 119–121.

⁷ «Словарь» Гаэтано Морони (“Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica”) выходил в Венеции в течение 1840–1861 годов. В этом 103-томном (!!!) издании Морони, много лет прослуживший в папской Курии, собрал огромное количество разного рода материала, касающегося организации Церкви, Курии и пр. (подробнее о Г. Морони см.: *Benigni U.* Gaetano Moroni // New Catholic Encyclopedia. Vol. 10. — New York: Robert Appleton Company, 1911).

⁸ Заутреня (лат. Matutinum) фактически служит в ночное время, именно ею открывается цикл службы Часов. Другой вариант ее наименования — ночной оффиций.

⁹ Служба ночного оффиция состояла, как известно, из трех Ноктурнов, в каждом из которых предполагалось по три чтения (или, иначе, «лекции»). Таким образом, пятое чтение происходило во втором Ноктурне. Для чтения выбирались фрагменты из Ветхого Завета, Житий святых и Нового Завета. О структуре ночного оффиция см.: *Steiner R., Falconer K.* Matins // NGD—2. Vol. 16. — L., 2001. — P. 128–129, а также: *Москва Ю.В.* Оффиций // Григорианский хорал. Науч. тр. МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 20. — М., 1998. — С. 73–74.

¹⁰ См.: *Warmington F.* Op. cit. — P. 99–100.

¹¹ По-видимому, в ходе торжественно обставленного визита Карла IV к своему племяннику — французскому королю Карлу V. Этот визит подробно освещен в «Великой Хронике Франции» («Grand Chronique du France»).

¹² См.: *Warmington F.* Op. cit. — P. 102.

¹³ См.: *Warmington F.* Op. cit. — P. 104.

¹⁴ В эпоху Средневековья существовало немало епархий, возглавляемых князьями-епископами. На немецких землях такие епархии располагались, помимо Кёльна, в Майнце, Магдебурге, Бремене и других городах. Во Франции князи-епископы имели резиденции в Страсбурге, Метце и др., в Австрии князь-епископ правил в Зальцбурге, в Италии — в Аквилее, Брешии, Триенте и др., в Нидерландах — в Льеже, Камбре [sic!], Утрехте... Подобные епархии существовали также во многих городах Восточной Европы..

¹⁵ Бертран, бывший 79-м по счету патриархом Аквилеи, правил с 1334 года до своей смерти в 1350 году.

¹⁶ См.: *Warmington F.* Op. cit. — P. 105.

¹⁷ После роспуска патриархата, объявленного папской буллой “Injunctio Nobis”, его функции были разделены между двумя епископствами в городах Удине и Гориция.

¹⁸ *Ibid.*, p. 105.

¹⁹ Напомним, что именно в этом городе в период с 773 по 1031 годы патриархи Аквилеи имели резиденцию.

²⁰ Марквард — 82-й по счету патриарх Аквилеи, правивший в 1365–1381 годах. Этот патриарх известен тем, что выпустил свод законов региона Фриули, так называемые «Установления» (“Constitutiones Patriae Foriulii”).

²¹ См.: *Warmington F.* Op. cit. — P. 107.

²² Падение Константинополя остро переживалось многими католиками. На это событие откликнулись и музыканты — стоит упомянуть хотя бы плач Г. Дюфаи “O tres piteulx / Omnes amici eius”, написанный буквально «по горячим следам» этого события.

²³ Надпись Пия II приведена в оригинале (с английским подстрочником) в статье: *Warmington F.* Op. cit. — P. 112.

²⁴ *Ibid.* — P. 129–130.

²⁵ Полный текст «тропов» приводится в статье: *Haggh B.* To the Editor of the Journal // JAMS. Vol. XL (1987). — P. 139–143. Перевод некоторых из них приведен в статье автора этих строк в статье: *Лопатин М.* Символика “L'homme armé” // Старинная музыка, 2008. — №№ 1–2 (39–40). — С. 25.

²⁶ См.: *Warmington F.* Op. cit. — P. 113.

²⁷ Список сочинений XX века, основанных на песне “L'homme armé”, приводится в статье: *Fallows D.* Op. cit. — P. 628. Среди композиторов, обращавшихся к этой мелодии, Х. Эдер, П. Максвелл-Дэвис, Л. Андриссен, Ф. Ржевски и др. Кроме того, существует *джазовая месса*, приуроченная к празднику Св. Михаила — она также основана на мелодии “L'homme armé”. Исполнители и одновременно авторы этого проекта — джазовый коллектив “Perfect Houseplants” и вокальный ансамбль “Orlando Consort”.





Il Seicento di Christina. Королева Кристина Шведская

Как известно, за последнее время интерес отечественных исследователей к зарубежной музыке эпохи барокко значительно вырос. Тем не менее о шведской музыке XVII–XVIII веков информации на русском языке крайне мало. А между тем, знакомясь с материалами по истории шведской культуры, любознательный отечественный читатель мог бы найти немало параллелей с культурой российской. Тем более что в XVII – начале XVIII века наши страны теснейшим образом взаимодействовали. Это были интенсивно развивавшиеся торговые отношения и в то же время – территориальные споры, не раз выливавшиеся в военные конфликты. Вопросы русско-шведского взаимодействия в сфере культуры в очередной раз вызвали интерес историков и искусствоведов в связи с 300-летним юбилеем Полтавского сражения, коренным образом повлиявшего на исход Северной войны а вместе с ним – и на будущую историю обеих стран¹.

История шведской музыкальной культуры знает немало славных имен – композиторов, поэтов, меценатов. Но одно имя стоит выделить отдельно. Речь идет о королеве Кристине (1626–1689), сыгравшей важную роль в истории не только шведской, но и европейской музыки в целом.

Род шведских королей Ваза, отпрыском которого была королева Кристина, принадлежал к одной из самых славных и необычайно даровитых королевских династий во всемирной истории. Благодаря мудрой политике основателя династии Густава Вазы (1496–1560) Швеция впервые заняла полноправное место в семье европейских государств, и затем, спустя столетие, стала поистине великой державой, обладавшей значительными территориями на всем побережье Балтики. Общение с другими европейскими странами оказало сильнейшее воздействие на общую культуру Швеции, способствовало расцвету литературы, музыки и других искусств. Немалую роль в этом сыграла и Реформация, которая также была провозглашена Густавом Вазой.

Однако и католичество продолжало сохранять в Швеции свое влияние, что самым непосредственным образом сказалось на судьбе королевы Кристины. В Швеции она правила недолго – с 1644 по 1654 год, хотя формально считалась королевой с 6-летнего возраста, унаследовав трон после гибели отца Густава II Адольфа в ходе Тридцатилетней войны.

В то время, когда Кристина была еще ребенком, государственными делами управлял риксканцлер Аксель Оксен-



*Королева Кристина Шведская
(портрет работы неизвестного художника)*

шерна. На него было возложено воспитание маленькой королевы. Может, поэтому она росла чрезвычайно самостоятельной и волевой личностью, чуждой «девичьих» интересов. К восемнадцати годам получила разностороннее образование, которое по традиции полагалось мужчинам – наследникам королевского трона. Она проявляла особый интерес к философии, музыке, теологии, литературе и другим искусствам. Позднее в мемуарах Кристина напишет, что выучила латынь, еще не умея читать, и овладела искусством верховой езды, хотя никто этому ее специально не учил. Вспоминая о собственной склонности к философии и наукам, она всячески подчеркивала склонность к физическим нагрузкам и телесным упражнениям, как и свою неприязнь

* Недоспасова Анна Павловна – аспирантка Новосибирской государственной консерватории (академии) имени М.И. Глинки (e-mail: anna_nedospasova@mail.ru).

и отвращение ко всему, о чем женщины говорят, и что они делают. Тем не менее Кристина одевалась по парижской моде, следуя новейшим вкусам французского двора, и много времени уделяла занятиям музыкой, имела прекрасно развитый вкус, живо интересовалась музыкальным театром. К тому же своенравная шведка всегда желала иметь у себя при дворе все лучшее, что было в Европе. Так, будучи совсем молодой, она велела доставить на особом корабле из Данцига в Стокгольм певца Бальдассаре Ферри из Перуджи, которого осыпали деньгами и почестями три польских короля, два германских императора, Папа Римский и Венецианская республика. Деятельная и творческая натура, юная королева явилась инициатором новейших музыкально-театральных постановок. Масштаб придворных балетных спектаклей был таков, что завистники бледнели, а государственный бюджет трещал.

В книге «Шведские придворные праздники» Ю. Грёнsted² дал замечательное описание балетов, костюмированных балов, увеселений и забав, которые проходили с 1638 по 1654 год при дворе Кристины. Они представляли собой, по словам историка, фантастическое смешение придворной лести, расточительной роскоши и аффектированного почвенничества. Первое подобное представление, показанное в Швеции, получило следующее наименование: «Балет о радостях жизни беззаботного ребенка, станцованный пред Ее Величеством королевы Швеции в Стокгольме в 1638 году» («Le Ballet des Plaisirs de la Vie des Enfant sans Souci, danzé devant Sa Majest. La Rojine de Suède à Sockholm 1638»). Кристине тогда было всего 12 лет.

В 1643 году придворным поэтом был назначен Георг Шерньельм, взявшийся за создание балетных текстов, которые на целую эпоху определили традицию шведского стихотворчества. Спустя год после Вестфальского мира (1648) исполнялся переработанный Шерньельмом французский балет «Плененный Купидон». В нем участвовала Кристина в костюме Дианы, который стоил 1014 серебряных далеров и 29 медных монет³. В благодарность за постановку балета французский танцмейстер Антуан де Больё получил в собственность две усадьбы. Но высший предел в размерах расточительства был достигнут в декабре 1651 года, когда королеве Кристине исполнилось 25 лет: расходы на балет, показанный в тот день, достигли почти 100000 риксдалеров.

В годы правления Кристины начала формироваться так называемая «дюбеновская коллекция» музыкальных рукописей, хранящаяся ныне в университетской библиотеке в Упсале и названная в честь музыкантов немецкой семьи фон Дюбен, несколько поколений которой служили в придворной шведской капелле в XVII столетии. Наибольший интерес представляет входящая в эту коллекцию большая репертуарная тетрадь придворной шведской капеллы, относящаяся к 1646–1656 годам, в которой записаны 243 танца (куранты, аллеманды, сарабанды, бранль-гавоты, паваны и гальярды), выстроенные в сюиты для 4–6 инструментов, объединенные общей тональностью. Маленькая придворная капелла из Бранденбурга, привезенная в Швецию в 1620 году к свадьбе родителей королевы, уже не устраивала обожавшую

танцы Кристину. Ее состав постоянно увеличивался, о чем свидетельствуют сохранившиеся отпечатанные указания к балетам. К 1645 он достиг 19 музыкантов⁴. А в 1647 году из Парижа дополнительно прибыло еще шесть французских скрипачей, так что шведский придворный оркестр ничем не уступал «Двадцати четырем скрипкам» короля Франции.

Впрочем, королеву Кристину интересовал не только французский балет. Она обратила внимание и на развивавшееся в Италии музыкально-драматическое направление и поспешила из первых рук ознакомиться с новой итальянской манерой исполнения музыки. Так в ноябре 1652 года в Стокгольме появились два десятка итальянцев, приехавших из соседней Дании. Это была труппа инструменталистов и вокалистов, которые за два последних года правления Кристины придали небывалый блеск придворным празднествам и существенно обогатили музыкальный репертуар. Хотя точных данных о том, какого рода представления итальянцев смотрела королева и были ли среди них полноценные оперы, точно не установлено⁵. Зато известно, что капельмейстером итальянской труппы при шведском дворе был молодой композитор и органист Винченцо Альбричи, которому к приезду едва исполнился 21 год. За полтора года своего пребывания при шведском дворе он успел написать немало музыки — как инструментальной, так и вокальной, в том числе «Fader wer» («Отче наш») для 5 солистов, хора и инструментов (первое крупное вокально-инструментальное сочинение, написанное на шведский текст)⁶.

У королевы была возможность слушать также английскую мадригальную музыку, ее исполняла домашняя капелла английского посла в Швеции Уайтлока. Кристина обсуждала музыкальные вопросы и с самим послом, большим меломаном. Из дневниковых записей Уайтлока, охватывающих период с декабря 1653 по июнь 1654 года, следует, что Кристина была очарована его капеллой. Однажды внимание королевы привлекли сочинения Б. Роджерса, и она взяла себе две из его сюит для ансамбля виол да гамба. Потом эти пьесы исполнялись итальянскими музыкантами шведской капеллы.

Но с немецкой музыкой все обстояло совершенно иначе. Кристина практически не интересовалась пением капеллы Немецкой церкви Стокгольма. А при посещении в 1654 году Гамбурга и вовсе высказала свое пренебрежение северонемецкой духовной музыкой. В честь ее прибытия предполагалось исполнение специально написанного Томасом Зелле мотета «Salve regina Suecia». Но едва зазвучала эта музыка, Кристина демонстративно покинула церковь.

В 1649 году к шведской королеве в Стокгольм совершил визит Р. Декарт. Эта встреча стала для Кристины судьбоносной. Своими теологическими беседами французский философ окончательно склонил ее к католицизму. Понимая, что сменив вероисповедание, она не сможет оставаться во главе протестантской Швеции, Кристина принимает решение об отречении от престола в пользу своего кузена Карла X Густава и отъезде из страны. В Брюсселе на Рождество 1654 года она официально приняла католичество. А 3 ноября 1655 года окончательно отрелась от протестантизма. Еще через ме-

сяц после отречения Кристина приехала в Рим, где удостоилась аудиенции папы Александра VI, оказавшего ей большие почести.

Итак, после десяти лет пребывания на шведском престоле Кристина решительно изменила собственную жизнь. В соответствии со своим рангом и вкусами она разместилась в одном из прекраснейших дворцов Рима, палаццо Риарио. В письме, написанном в 1667 году своему старому другу, врачу Пьеру Бурделло, экс-королева писала, что чувствует себя довольно хорошо, а для достижения полного выздоровления у нее есть наилучшее лекарство — принять внутрь воздух Рима.

В Риме на протяжении долгого времени Кристина была движущей силой культурной жизни города. Неслучайно последние десятилетия сеиченто жители «вечного города» впоследствии назвали ее именем — «Il Seicento di Christina». Королева под впечатлением любимой ею романской культуры сразу же перешла к практическим музыкальным занятиям. Тем более что оказалась обладательницей неплохого меццо-сопрано. Она брала уроки у Лоретто Витторио, певца-кастрата из папской капеллы (занятия, как правило, проходили после обеда и могли длиться по нескольку часов).

Кристина стала действительно центром римской музыкальной жизни, собрала вокруг себя лучших композиторов, капельмейстеров и певцов страны. Знатные путешественники поражались тем концертам и музыкальным представлениям, которым они оказывались свидетелями в ее дворце или в парке перед палаццо Риарио. Именно благодаря Кристине в 1671 в реконструированном театре «Тординона» был основан первый в Риме общедоступный оперный театр, на открытии которого исполнялась опера Ф. Кавалли «Сципион Африканский». Обладая большим художественным чутьем, Кристина быстро разглядела гениальность А. Скарлатти и оказала ему основательную поддержку несмотря на противодействие клерикальных кругов. Из прославленных музыкантов, служивших ей, можно также назвать Б. Пасквини и А. Корелли. Последний в 1681 году посвятил Кристине свое первое опубликованное произведение — скрипичные сонаты ор. 1, и в течение двух лет (до ее смерти в 1689 году) возглавлял *Academia per musica*, учрежденную королевой в связи с восшествием на английский престол короля Якова II. По такому случаю Кристиной был организован незабываемый музыкальный праздник, на котором совместно выступали около ста певцов и шесть одолженных у Папы Римского солистов, а также играл струнный оркестр в составе 150 музыкантов. Современники отмечали, что Рим никогда

прежде не видывал оркестра, сравнимого с тем, что звучал тогда у шведской королевы.

Сохранилось письмо А. Скарлатти, который был капельмейстером королевы в 1680—1684 годах. В нем дается трезвая оценка того развития, который получил музыкальный вкус Кристины с тех пор, как она покинула Швецию. Это письмо адресовано великому герцогу Тосканскому, и в нем, применительно к мадригалам Джезуальдо ди Венозы, говорится: «это искусство спекулятивной композиции, которое более всего по душе было покойной королеве Швеции, моей прежней повелительнице». Кристина, должно быть, обладала достаточной музыкальностью, чтобы проникнуться эстетикой своеобразного и блестящего письма Джезуальдо.

Эстетический облик романской культуры отвечал духовным запросам Кристины и соответствовал свойствам ее личности. Яркая спонтанная эмоциональность и чувственная раскрепощенность итальянского искусства привлекли и покорили «Шведскую Палладу». После отречения от трона она освободилась также и от жестких моральных обязательств, и свободно разрешала себе любовные увлечения.

На закате жизни Кристина Шведская по-прежнему сохраняла вкус к грандиозному и помпезному, как и свою изначальную любовь к барочной пышности, сценическому и музыкальному великолепию. Ее активная деятельность в организации музыкальной жизни, щедрость на вознаграждение талантливых деятелей искусства оказались полезными и принесли положительные следствия, как для шведской культуры, так и для музыкальной культуры Европы в целом.

В заключение отметим, что время заимствований, свойственное шведской культуре в XVII столетии, во многом благодаря деятельности Кристины довольно быстро сменилось развитием национальной музыки. Основатель традиций шведской классической музыки, Юхан Хельмик Руман (1694—1758), фигура, по масштабу творческой деятельности сравнимая с «отцом русской музыки», М.И. Глинкой, уже в первой половине XVIII века открывает новую страницу шведского искусства. Выдающиеся успехи Румана в композиции, высокий уровень мастерства руководимой им шведской придворной капеллы были во многом подготовлены усилиями королевы Кристины, и ее неутомимым стремлением привнести на шведскую почву лучшее из достижений современного искусства. При всей неоднозначности ее поступков, тем не менее, она остается позитивной фигурой в истории Швеции, решительно приблизившей расцвет шведской культуры, науки и искусств.

Примечания

¹ См.: Полтава. Судьбы пленных и взаимодействие культур / Под ред. Т.А. Тоштендаль-Сальчевой и Л. Юнсон. — М.: РГГУ, 2009.

² Grönstedt J. Svenska hoffester. — Stockholm, 1911.

³ Grönstedt J. Op. cit. — S. 76. «За свои неполные десять лет правления Кристина потратила 13 174 950 далеров серебряной монетой из обычных поступлений в казну. Это были затраты, которые несло собственно государство», — замечает Грэнстедт.

⁴ Данные о придворной шведской капелле приведены по кн.: Aulin A., Connor H. Svensk Musik, I: Från vallåt till Arnljot.

Stockholm, 1974.

⁵ Предположение Э. Сундстрема на то, что это могли быть мадригальные комедии, не убедительно, учитывая, что образцы этого жанра изначально не предполагали сценическое воплощение (см.: Sundström E. Notiser om drottning Kristinas italienska muskier // Svensk Tidskrift för musikforskning, 43 (1961). — S. 297–309).

⁶ Шведская королева высоко ценила дарование В. Альбричи. Позднее он вновь служил у нее в Риме, а также сопровождал в поездке в Стокгольм в 1660 году.



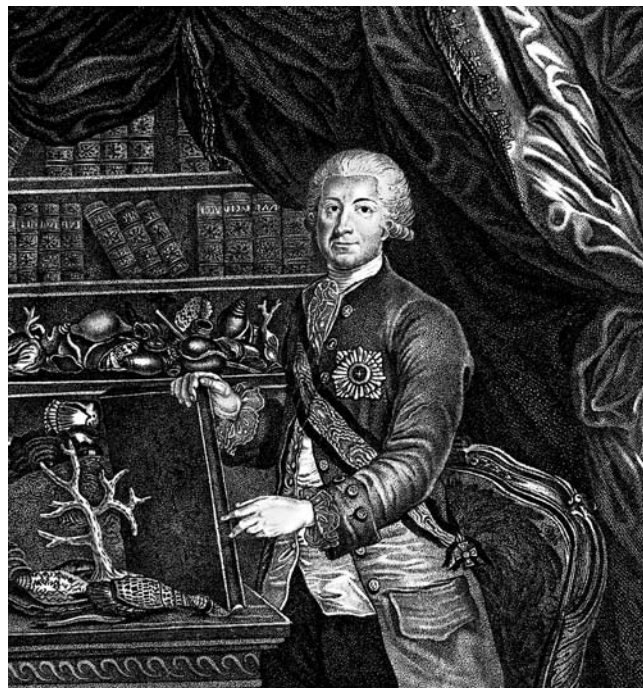
Людмила ШАБАЛИНА*
(Екатеринбург)

Музыкальная жизнь Европы XVIII века в письмах и дневниках Демидовых

В течение XVIII века поездки русской аристократии в Европу с целью ознакомления с культурой европейских стран становились все более популярными. При этом русские путешественники обычно старались тщательно записывать увиденное, фиксируя свои впечатления в дневниках, путевых заметках, а также в письмах, которые они отправляли на родину. В последнее время интерес к такого рода документам существенно возрос. Сравнительно недавно в Екатеринбурге была опубликована часть рукописных путевых журналов (дневников) представителей известного рода Демидовых, отправленных в середине XVIII века в Западную Европу для получения образования¹. Это были дети Григория Акинфиевича Демидова (крупного уральского заводчика, а также ученого-ботаника) Александр, Павел и Петр, которые с 1751 года 10 лет прожили за границей, усердно осваивая горное дело и увлеченно знакомясь с европейской культурой.

Солидное состояние и высокие связи их отца, с 1750-х жившего в Петербурге, обеспечили юношам в Европе покровительство российских посланников и представителей аристократических фамилий. Как вспоминал Павел Демидов, в Англии, они «были представлены королю как первые студенты из России и приняты весьма благосклонно»; отцом они были сориентированы и на контакты с людьми науки, техники, искусства². Обо всех этих встречах, посещениях рудников и заводов, театров, концертов, ассамблей и т.д. юноши писали в письмах и путевых журналах, которые, таким образом, могут служить весьма ценными источниками сведений в том числе и о европейской музыкальной культуре того времени.

В иерархии культурных ценностей крупных европейских городов середины XVIII столетия важное место занимал театр – и прежде всего театр музыкальный. И потому не удивительно, что первые музыкальные впечатления молодых Демидовых тоже относятся к театру.



Павел Григорьевич Демидов (1738–1821) – действительный статский советник, меценат, один из учредителей «Нового музыкального общества» в Петербурге (гравюра Н. Соколова с портрета Ф. Рокотова)

Впервые они столкнулись с оперой в Дрездене, куда отправились из Фрейберга (где постигали горное производство) немного развлечься.

Как и на большей части Европы, здесь царила мода на итальянскую оперу, «проводниками» которой были не только итальянские, но и немецкие музыканты. Еще в 1685 году в Дрездене обосновалась итальянская труппа. А с начала 1730-х капельмейстером театра стал немецкий композитор И.А. Хассе, прошедший оперную школу в Неаполе у А. Скарлатти. Одну за другой он ставил свои оперы на либретто Метастазियो, в которых блистала его жена, примадонна труппы Фаустина Бордони. В сезоне 1756–1757 годов

* Шабалина Людмила Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского (e-mail: lyudmila@novator.ru).

Демидовы увидели оперу Хассе «Эций» на сюжет из истории Древнего Рима, премьеры которой состоялась еще в 1730 году, а также два новых сочинения композитора – оперы «Король-пастух» и «Олимпиада». В откликах юношей на эти спектакли еще нет своих суждений (лишь в Эции» их поразило присутствие на сцене животных – лошадей, верблюдов, ослов).

Эстетические оценки появятся позже – на родине оперы, в Италии, где братья почти в каждом из городов побывают в музыкальном театре. Более всего их восхитил театр в Неаполе (вероятно, Сан-Карло, выстроенный к 1737 году): «Театр велик и очень высок, притом красив, музыка преизрядна, а певчие еще лучше, самый лутчий из последних – Манцоли»³. Город, в котором родилась опера-серия, подарил миру и оперу-буффа, выросшую из комедийных интермедий, разыгрывавшихся поначалу между актами серьезных опер. Именно так в 1733 году появилась на свет знаменитая «Служанка-госпожа» («La Serva padrona») Дж.Б. Перголези на либретто неаполитанца Г.А. Федерико. Встреча Демидовых с этим шедевром произойдет в Англии. Но среди их неаполитанских впечатлений есть знакомство с практикой разыгрывания интермедии (название ее они не упомянули) между актами комедии К. Гольдони «La dama prudente» («Осторожная дама»).

В Риме Демидовы посетили Teatro Argentina («театр довольно велик, в амфитеатре есть 6 этажей»), прослушав оперу «Адриан в Сирии» («Adriano in Siria»). На это популярное либретто Метастазियो к тому времени было написано более 40 опер. Среди возможных авторов услышанной музыки могли быть Кальдара, Перголези, Дуни, Галуппи, Хассе... Имя композитора братья не сообщили, однако с музыкой некоторых популярных в то время авторов познакомились и послали домой 22 оперные арии Перголези, а также 19 арий Пешетти и Латиллы.

Период активного посещения театров пришелся на время карнавала, к началу которого традиционно готовилось множество премьер: «В Риме обыкновенно в карнавале на двух больших театрах представляют оперы, а на 10 поменее – комедии с интермедиями»⁴. В завершение карнавала в театрах проходили балы-маскарады с ужинами в ложах. Демидовы побывали и на балах местной знати, отметив порядок танцев: «начинают там менуэтами, а заканчивают контредансами». Показателен для портрета эпохи и рассказ о последнем дне карнавала. В описаниях шумного уличного гуляния в Пизе упомянут «беспрестанный барабанный бой, играющие на тромпетах и ртом действующих дутках и проч.», и указано, что «далее начинается Пост, а во время Поста развлечения заканчиваются»⁵.

Итальянская оперная школа покорила юношей, став эталоном и критерием оценки музыкальных театров в других странах. Не удивительно, что первые впечатления от театров Франции разочаровали. «Были в комедии [в Марселе. – Л. Ш.], не очень хороша, и театр строения старого..., были на концерте – довольно много музыкантов и певчих, которые поют подобие оперы французским вкусом, но нам (ибо приехали мы из Италии, видевав уже там хороших оперов) не понравилось». Или: «В Бордо зашли в театр, который вновь построен, но не очень хорош, где представляли оперу комик «Les ensorcelles» («Очарованные»), состоящую в прозах с разными песенками в виршах. Не надо думать, слыша имя оперы, чтобы музыка была так хороша, как итальянская»⁶. Между тем, это было знакомство со спектаклем Ш.С. Фавара – одного из основателей французской комической оперы. Опера 1757 года относилась еще к тому периоду в истории жанра (возникшего на основе ярмарочного театра), когда музыка подбиралась из популярного репертуара. В том же году Ш.С. Фавар вошел в дирекцию Парижского Театра Комической оперы и действовал столь успешно, что в дальнейшем театр стал именоваться «Театром Фавара». Успеху представлений Фавара способствовала также игра его жены Мари-Жюстин, блеснувшей в пьесе-пародии своего мужа «Любовь Бастьена и Бастьены» (1753). Отметим ее и Демидовы: «...между прочими наилутчая актриса».

В Париже театральные интересы и вкусы юношей стали расширяться: они посетили драматический театр «Комеди-Франсез», посмотрев комедии Шеврие, «трагедии» Колардо. В опере побывали на премьеры музыкальной трагедии «Эней и Лавиния» (1758), либретто которой было написано знаменитым Фонтенелем, а музыка – Антуаном Довернем, придворным скрипачом, впоследствии ставшим директором оперного театра. Письма фиксируют детали постановок, сценические костюмы: «Платья, которые в «трагедиях» и операх употребляют, совсем различны от ординарных, больше сходствуют с древними греческими, ориентальными и римскими платьями и епанчами: toga, Sago ... »⁷. В опере-балете «Les Festes de Paphos» («Празднества Пафоса») придворного музыканта Ж.-Ж. Мондонвиля они оценили драматическую и постановочную стороны: «Персоны действовали очень натурально, а декорации, которые были хороши и красивы, часто менялись»⁸. Все большее их восхищение вызывала постановка танцев.

В замеченных особенностях проступают характерные черты французского театра, во многом заложенные еще Ж.Б. Люлли, который, в частности, настоял на том, чтобы женские роли в опере исполнялись жен-

щинами, а не мужчинами. В Италии женщины уже допускались к пению в церкви (это поразило Демидовых в Венеции), но — не на сцену. «Понеже женщинам не позволено на театре явиться, то, как в операх, так и в комедиях и балетах принуждены мужчины в женское одеваться платье» — писали они из Рима⁹. В парижских же письмах названы «наилучшие певчей», среди которых знаменитая мадемуазель Фель, имевшая итальянскую школу, и др. Отмечена еще одна черта французского театра — классическая симметрия в сценической расстановке хора и балета: «с двумя крылосами, или хорами, выходили певчие и певчей, равномерно же плясуны и плясунки так, что подавало глазам изрядный вид и великое удовольствие»¹⁰. При всей наивности этих высказываний и несоответствии употребляемой лексики, нельзя не оценить наблюдательности юношей, отреагировавших на специфику театра Франции.

Уезжая из Парижа летом 1758 года, они резюмируют: «Что касается до спектаклей, то оных здесь главнейшие три: одна опера французская, 2 комедии, итальянская и французская, которые весьма для увеселения приятны, но очень дороги». Более доступными для публики были маленькие уличные театры на Бульварах, где «играют комедии и пантомимы»¹¹.

Впереди Демидовых ждала Англия — страна Шекспира. Новое и сильнейшее впечатление произвела на них игра в шекспировских пьесах выдающегося английского актера Д. Гаррика, оказавшего в свое время влияние на К.В. Глюка в его замыслах реформы музыкального театра¹². На сцене же выстроенного в 1732 году театра «Ковент-Гарден» юноши опять встретились с итальянской оперой и выдающимися мастерами бельканто. Но главным событием, свидетелями которого довелось быть Демидовым в «Ковент-Гардене», стал первый из серии духовных концертов сезона 1759 года. Они присутствовали в театре на исполнении оратории Г.Ф. Генделя «Соломон» и написали отцу: «Г-н Хендель делает сию музыку только в Великом Посту два раза в неделю, а именно: в среду и в пятницу, в коих днях комедию не играют. Г-н Хендель сам играл на органе, а всех музыкантов было близко 100»¹³. В те дни состоялось последнее публичное выступление Генделя: 6 апреля, когда отзвучала «Мессия», композитор, принимавший участие в исполнении, потерял сознание. Через неделю жизнь гения уходящей эпохи Высокого барокко оборвалась. Для Демидовых же знакомство с произведениями Генделя продолжилось: в курортном городе Бат они слушали ораторию «Иуда Маккавей». Затем, рассказывая о музыке в лондонском увеселительном саду «Воксхолл», упомянули о мраморной статуе Генделя, поставленной композитору прижизненно.

Поездки в открытые для публики сады («Воксхолл», «Мэрибонс Гарден») доставляли молодым людям явное удовольствие, и они подробно разьяснили родителям устройство павильонов для артистов и музыкантов, расположение беседок и аллей, куда «приходят великое множество людей». Именно в садовом театрике они познакомились со «Служанкой-госпожой» Перголези, впервые показанной в Лондоне в том же 1759 году.

Из путевых заметок Демидовых, как мозаика, складывается яркая картина музыкально-театральной жизни Европы XVIII века. Конкретными фактами подтверждается централизующая роль театра в городской культуре (особенно в Италии). В письмах об этом свидетельствуют перечни многочисленных театров в разных городах; их дифференциация с расчетом как на высшие слои общества, так и на рядовых горожан; полифункциональное использование театральных помещений — для проведения спектаклей, концертов, балов и маскарадов с праздничными застольями; сохранение связей театра со средневековыми традициями карнавалыно-ярмарочной культуры и поручение театру ответственных функций духовно-религиозного плана (к примеру, исполнение ораторий Генделя в Великий Пост). Записи Демидовых уточняют ареалы распространения итальянской оперы в Европе, но при этом не упущены ими и национальные черты иных театральных культур. Имеется информация о театрах и в других государствах, однако, либо слишком краткая (например, в Дании), либо с негативной оценкой (Голландия), а при посещении Швеции театры вообще не упомянуты.

Объектом внимания Демидовых были самые разные жанры музыки и виды музыкальной деятельности: духовные и светские концерты, «садовая музыка» и «музыка на воде», домашнее музицирование. По их письмам и дневникам можно представить музыкальную культуру Европы 1750-1760-х годов в объемном, «стереофоническом звучании».

Из публичных мероприятий наиболее серьезными стали для юношей концерты. Знакомство с ними началось во Франции. В Париже они посещали знаменитые «Духовные концерты». Это общество публичных концертов, проводящихся обычно в дни Великого Поста и христианских праздников («всю неделю Пасхи, в праздники богородичные и проч.»), когда театры бываю́т закрыты, возникло еще в 1725 году (одним из его учредителей был придворный музыкант А. Даникан-Филидор — отец известного французского композитора XVIII века). Концерты проходили во дворце Тюильри: «В сем замке есть одна зала для концерта спиритуель, — сообщали Демидовы, — где игра-

ют по большим праздникам, в коих напротив того ни оперы и ни комедии не бывает»¹⁴. Им довелось услышать хор, оркестр, солистов (певцов и инструменталистов). Павел Демидов, обучавшийся игре на скрипке, прозорливо оценил игру молодого П. Вашона – скрипача, ставшего позже концертмейстером Королевского оркестра Берлина. Посетили Демидовы один из концертов, устраиваемых флейтистом и композитором Ф. Руге («Вечером были в итальянском концерте, который держится у г-на Ruge. Он римлянин, как и его жена, также и другие музыканты. ... Сей концерт держится в зиме по 1 разу в неделю, а летом, как ныне, толко по 1 разу в месяц») ¹⁵.

О практике сезонных концертов в Лондоне Демидовы рассказали после посещения дворца графа Честерфильда, где «в одной зале зимою держаться концерты». С летним сезоном в Амстердаме познакомились лично. Здесь певица из Венеции «г-жа Тренти на театре 3 месяца летом имеет позволение делать концерт ... Она изрядно пела итальянские арии. Один раз в неделю сей концерт держится»¹⁶. Амстердам подарил братьям и такое приятное развлечение, как «музыка на воде» во время прогулок на яхтах.

Иную познавательную-эстетическую цель имели посещения воскресных концертов в храмах: в Амстердаме они «были в католической церкви, где музыка бывает каждое воскресенье», в Лондоне ходили в кафедральный собор Святого Павла «послушать там музыку, т. е. орган и несколько нарочито хороших певчих»¹⁷. Сравнивали звучание органов Харлема, Фрейберга, Дрездена, отдавая предпочтение двум последним.

Из суммы собранных сообщений видно, что в середине XVIII века инициаторами проведения концертов выступали как музыкальные общества, так и отдельные личности. Концерты проходили не слишком часто, ограничиваясь недолгими сезонами: зимними или, чаще, летними (когда свободны здания театров или могут использоваться летние павильоны). Специально выстроенных зданий концертного назначения еще не было: «площадками» для исполнителей служили дворцовые залы (для элитарного слоя общества) и более доступные для всех театральные помещения, публичные сады, а также церкви. Собственно концертные залы появятся в Европе позднее – уже к концу XVIII столетия¹⁸.

Знакомство молодых Демидовых с концертной практикой расширяло горизонты их музыкальных знаний. Наряду с искусством пения, покорившим их в Италии, все больше внимания они уделяют инструментальной музыке. Интерес к ней «подогревается» и собственными занятиями. Живя за границей, братья обучаются игре на различных инструментах: Алек-

сандр – на клавикордах, Павел – на скрипке, Петр – на виолончели.

В истории европейской культуры середина XVIII столетия явилась временем смены инструментария: перехода от щипковых к ударным клавишным инструментам, от семейства виол к современным разновидностям струнных. Этот процесс нашел отражение и в занятиях Демидовых. Так, Петр сначала учился на басовой виоле. Но потом перешел на виолончель, к чему его, вероятно, подтолкнуло знакомство с С. Ланцетти, впервые в 1736 году представившим в Париже виолончель как сольный инструмент, а позже написавшим трактат «Основы игры на виолончели»: «На последних днях пребывания нашего в Неаполе имели случай познакомиться с г-ном Ланцетти, великим виртуозом на виолончелле, на котором мы слышали его игру»¹⁹. В Англии Петра консультировал руководитель оркестра театра «Друри-Лейн» – итальянец Черветто, член Королевского музыкального общества. В Лондоне именно он в концерте 1742 году продемонстрировал виолончель-соло. Александр сообщает: «Зачал учиться на виолончели, понеже этот инструмент весьма ныне в моде, и играв несколько на виолде гамба, мне всех легче». Показательно сравнение цен: «Хорошие виолончеллы в Англии очень дороги, но напротив гамбы дешевы»²⁰. В Италии Александр еще осваивал клавесин (*clavicembalo*), а во Франции уже берет приватные уроки игры на клавикордах – у композитора неаполитанской школы Э.Р. Дуни, сыгравшего немалую роль и в развитии французского музыкального театра.

Умение принять участие в ансамблевом музицировании – во время приема гостей или при нанесении ответных визитов – немаловажная цель, преследуемая уроками музыки. В Оксфорде, общаясь с университетскими профессорами, братья были приглашены в одну из коллегий для участия в дружеском концерте. В Швеции принимали у себя ректора Упсальского университета, выдающегося ботаника К. Линнея и его коллег. Обед и совместная ансамблевая игра – такова была программа этого приема.

В Англии Демидовы также побывали и на ассамблеях, которые «устраиваются летом в деревнях, а зимой в городе по 1 разу в неделю или 1 раз в 2 недели. Танцуют менуэты и контрданцы, и при последних бьют на малинком барабане и на свирелке играют»²¹.

Все годы заграничной жизни сыновья Г.А. Демидова приобщались к европейской культуре, однако не имели целью остаться жить за рубежом. Об этом говорят факты отсылки домой музыкальных инструментов, книг и нот (из камерных сочинений – это в основном итальянская и французская литература

для ансамблей). Большая часть нотных изданий приобреталась в Париже, где было развито «гравирование композиций, поэтому многие французы, итальянцы, немцы здесь велят свои композиции гравировать»²².

Стремление перенести на родину культурные достояния Европы — науку, литературу, искусство (и в том числе музыку) позднее приобрело у братьев общественно-просветительский характер. Петр стал обер-директором Петербургского коммерческого училища, основателем которого являлся их дядя П.А. Демидов. Павел учредил на свои средства Лицей в Ярославле, жертвовал крупные суммы на устройство университетов. Познакомившись в Европе с прогрессивной публичной деятельностью музыкальных обществ, он вы-

ступил в 1778 году одним из основных организаторов в Петербурге «Нового музыкального общества»²³. Александр был советником Берг-коллегии, а его правнук Григорий Александрович (музыкант-любитель, контактировавший с А. Рубинштейном и А. Даргомыжским) предоставил в 1862 году часть собственного дома для открывшейся в Петербурге консерватории и стал первым ее инспектором²⁴.

Главным объектом меценатской помощи Демидовых явилась система образования. В этом можно усмотреть отражение того периода их юности, который они провели в Европе, получив на заре жизни самый ценный дар культуры — всестороннее образование, и оставив потомкам увлекательные описания европейской музыкальной жизни XVIII века.

Примечания

¹ Демидовский временник: исторический альманах. Кн. II / Науч. коммент. А.С. Черкасовой. — Екатеринбург, 2008.

² Так, например, российский посланник в Дании барон И.А. Корф побывал с ними в Королевском театре Копенгагена (директором театра являлся тогда Дж. Сарти) и у органиста Синаксена. В Швейцарии недалеко от Женевы молодых Демидовых принял Вольтер, а в Англии они посетили мастерские Дж. Рейнольдса и У. Хогарта (см.: Черкасова А.С. «Ваш послушный сын...» // Демидовский временник: исторический альманах. Кн. II. — Екатеринбург, 2008. — С. 85–252).

³ Цит. по: Черкасова А.С. «Ваш послушный сын...». — С. 154 (здесь и далее в цитатах сохранен подлинный текст Демидовых с причудливой смесью архаизмов русской речи и самостоятельно интерпретированных ими иностранных слов).

⁴ Цит. по: Письма и журналы. 1758 год // Демидовский временник: исторический альманах. Кн. II. — Екатеринбург, 2008. — С. 294.

⁵ Там же. — С. 329. Тромпеты (трубы) — образец собственной версии заимствованного слова.

⁶ Там же. — С. 341 и 355.

⁷ Там же. — С. 389.

⁸ Там же. — С. 410.

⁹ Там же. — С. 295.

¹⁰ Там же. — С. 376.

¹¹ Там же. — С. 418 и 370.

¹² См.: Hertz D. From Garrick to Gluck: the Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century // PRMA. Vol. 94 (1967–1968). — P. 111–127.

¹³ Черкасова А.С. Цит. соч. — С. 157.

¹⁴ Цит. по: Письма и журналы. 1758 год. — С. 391–392.

¹⁵ Там же. — С. 399.

¹⁶ Там же. — С. 456.

¹⁷ Там же. — С. 427 и 457. Посещения католических и протестантских соборов носили сугубо эстетический характер. Братья строго соблюдали православные обряды. Так, в Гамбурге в 1760 году «праздник Пасхи провели у русского посланника С.В. Салтыко-

ва: сначала были в его церкви, где исповедались и причастились, а затем остались на заутреню и пасхальную службу» (Черкасова А.С. Цит. соч. — С. 220).

¹⁸ По мнению исследователей в расширении практики публичных концертов и в открытии концертных залов решающую роль сыграли музыкальные общества. «Существующий историографический материал, — пишет Е. Дуков, — позволяет утверждать, что у истоков современных концертных форм стояли 4 типа организаций: аристократические капеллы и оркестры, разнообразные общества музыкантов-любителей, музыкальные клубы и собственно исполнительские концертные общества» (Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. — М., 2003. — С. 153). Старейший в Европе концертный зал Гевандхауз, используемый концертным обществом с 1781 года, служит тому подтверждением.

¹⁹ Цит. по: Письма и журналы. 1758 год. — С. 275.

²⁰ Там же. — С. 500 и 445.

²¹ Там же. — С. 468.

²² Там же. — С. 421. Нотные издания французских авторов приобретал в Париже в 1770-е годы и Никита Акинфиевич Демидов, их дядя, который собирался устроить на родине оперный театр. Позже его планы изменились, но купленные оперные партитуры сохранились на Урале. Автору этих строк посчастливилось найти французское издание XVIII века комической оперы «L'ami de La Maison» («Друг дома») А.Э.М. Гретри (1771), затерявшееся в фондах Центральной библиотеки Екатеринбурга. И это — не первая находка нот из бывшей библиотеки Нижнетагильского Демидовского училища.

²³ См.: Березовчук Л.Н. Новое музыкальное общество или Новый музыкальный клуб // Музыкальный Петербург. XVIII век: Энциклопедический словарь. Кн. II. — СПб., 2000. — С. 263.

²⁴ См.: Краснова Е.И. Инспектор первой русской консерватории // Демидовский временник: исторический альманах. Кн. I. Екатеринбург, 1994. — С. 163–171. Здание, с которого началась история Петербургской консерватории (Демидов переулок, № 1), приобрел в 1755 году и достроил Григорий Акинфиевич Демидов. Письма его сыновей о музыкальной жизни Европы, цитируемые нами, приходили именно в этот дом.



В.А. Моцарт и скрипка

«Он теперь ужасно тебя превозносит. И когда я, наконец, сказал, что ты играл на скрипке все же скорее удовлетворительно, он громко выкрикнул: “Что? Какого хрена? Он же все играет! Все это — упрямство князя, его непонимание, оно ему самому боком вышло”»¹. Так описывает Леопольд Моцарт сыну свой разговор с зальцбургским придворным скрипачом Антонио Брунетти.

Заниматься на скрипке Вольфганг начал в раннем детстве, практически параллельно с клавиром. Использовал он этот инструмент уже в первых своих гастрольных турне, вызывая всеобщее одобрение и восхищение. В 1762 году шестилетний мальчик играл в Вене перед Марией Терезией и ее супругом Францем I и получил в подарок маленькую скрипку, приспособленную для детских рук. Спустя год, направляясь в Париж, он с успехом выступил в Мюнхене перед курфюрстом и герцогом Клеменсом. Позднее, уже после получения должности концертмейстера в Зальцбурге², молодой Моцарт во время поездки в Вену (1773) побывал в монастыре в праздник Святого Каэтана. Из-за неисправности органа ему пришлось взять скрипку и ноты какого-то концерта у своего друга Тайбера, и, как писал Леопольд Моцарт, «иметь наглость сыграть этот концерт на скрипке»³. О том, насколько сильное впечатление произвело его исполнение на слушателей, можно судить уже потому, что спустя восемь лет один из монахов, присутствовавших при этом событии, узнал Моцарта. Об этом композитор не без некой иронии писал отцу: «Что меня порадовало, так это то, что, когда я сказал духовному лицу господину Чистильщику Светильников, что 8 лет назад я на этих хорах играл Скрипичный концерт, то он сразу назвал мое имя»⁴.

Помимо выездных концертов, Моцарт регулярно играл на скрипке и в Зальцбурге во время церковных служб, что входило в его обязанности, а также в различных академиях и частных собраниях. Б. Хюбнер, описывая в своем дневнике празднество, состоявшееся 19 августа 1774 года, писала, что Вольфганг во время службы «играл концерты на органе и на скрипке, ко всеобщему удивлению и восхищению»⁵. Сходное упоминание, но уже в связи с частным концертом, есть и в записках Шиденхофена⁶, который писал, что 25 мая 1777 года в доме торговца тканями Гуссетти состоялась дневная репетиция, «где разучивали музыку Моцарта, которую он хотел вечером преподнести своей сестре. Она состояла из симфонии, скрипичного концерта, исполненного молодым Моцартом, концерта для флейты, который играл контрабасист Кастель»⁷.



Л.К де Кормонтель. Моцарт-отец со своими детьми

Несмотря на довольно высокий уровень владения скрипкой, Моцарт явно недолго любил этот инструмент, тяготясь своими обязанностями концертмейстера. В своем письме из Парижа от 11 сентября 1778 года он писал: «Только об одном прошу для себя в Зальцбурге: чтобы мне не пришлось больше играть на скрипке, как обычно — я не хочу больше выступать в качестве скрипача; я хочу дирижировать за клавиром — аккомпанировать ариям...»⁸.

По возвращении из Парижа домой Моцарт-скрипач прекратил участвовать в каких-либо публичных концертах. Его отец, сожалея об этом, писал: «Но играть на скрипке, например, во время начальной симфонии, ты мог бы в качестве любителя, как и сам архиепископ⁹, а теперь и все другие кавалеры, которые не сочтут за бесчестье играть вместе с тобой»¹⁰.

* Сорокина Ольга Васильевна — аспирантка Российской Академии музыки имени Гнесиных (e-mail: cogitatio@bk.ru).

После переезда в Вену Моцарт с головой погружается в композицию, которая, вкупе с частными уроками и концертными выступлениями на клавире, отнимала все время. В этот период его отец с горечью писал: «Мне ясно, что скрипка висит на звезде»¹¹.

Гораздо больше энтузиазма у Вольфганга в венские годы вызывает квартетное музицирование, в котором он с увлечением участвует в качестве альтиста. Так, в 1785 году состоялась встреча Моцарта и Й. Гайдна, на которой последний прослушал посвященные ему квартеты. Моцарт играл в них партию альтя, а его отец — партию первой скрипки¹². После этого Гайдн сказал Леопольду знаменитую фразу: «Клянусь Богом, как честный человек, Ваш сын — величайший композитор, из тех, кого я знаю лично или по имени, у него есть вкус и сверх того, глубочайшие познания в искусстве композиции»¹³. О квартетных вечерах у певицы Нэнси Стораче, участником которых был Моцарт, оставил свои воспоминания тенор М. Келли: «...хоть ни один из них не выделялся в своем владении инструментом, но все же добрая толика искусства была им свойственна, и она будет признана, если я назову их имена: Гайдн (первая скрипка), барон Диттерсдорф (вторая скрипка), Ваньхаль (виолончель) и Моцарт (тенор)»¹⁴.

Несмотря на довольно непродолжительный интерес Моцарта к скрипке, его творчество стало существенным вкладом в мировую скрипичную литературу¹⁵. Центральное место в нем занимают пять концертов (B-dur KV 207, D-dur KV 211, G-dur KV 216, D-dur KV 218, A-dur KV 219), а также произведения, так или иначе связанные с концертным жанром. Это части для солирующей скрипки из серенад (G-dur KV 63, D-dur KV 185/167a, D-dur KV 203/189b, D-dur KV 204/213a, D-dur KV 250/248b), два произведения в жанре концертной симфонии (Concertone C-dur KV 190 (166b; 186E) для двух скрипок, гобоя и виолончели; и Sinfonia concertante Es-dur KV 364/320d для скрипки и альтя¹⁶), а также отдельные части к концертам (Adagio E-dur KV 261, Рондо B-dur KV 269/261a, Рондо C-dur KV 373). Следует отметить, что скрипичный концерт KV 207 стал первым самостоятельным творением композитора в данном жанре, что само по себе является показательным моментом¹⁷. Именно в нем сложились основные композиционные принципы, которые легли в основу последующих концертов (в том числе и для других инструментов). Кроме того, Моцарт внес существенный вклад в развитие камерной сонаты для скрипки и фортепиано, которая в его творчестве впервые поднялась на уровень ансамбля двух равноправных инструментов¹⁸, а также создал два дуэта для скрипки и альтя (G-dur KV 423 и B-dur KV 424).

В наши дни скрипичные концерты Моцарта пользуются неизменной популярностью как у исполнителей, так и среди педагогов и слушателей. Новые акценты, важные для их понимания и трактовки, может внести попытка воссоздать исполнительский «идеал

Моцарта-скрипача по его собственным высказываниям и другим свидетельствам.

Первое и основное, что отличало моцартовское исполнение от не менее продвинутых в техническом отношении современников, — это красота тона. Композитор и сам пишет о том, как тепло принимали его игру на скрипке:

«Они все разинули рты. Играл так, будто бы я величайший скрипач во всей Европе»¹⁹; «Все шло как по маслу, все хвалили красивый чистый звук»²⁰.

Об этом же упоминал Леопольд Моцарт, пытаясь привлечь внимание сына к занятиям на инструменте: «Ты сам не подозреваешь, как ты хорошо играешь на скрипке; стоит тебе самому себя оценить по достоинству, стоит тебе вложить в свою игру отделку, сердечность и дух, право, ты был бы первым скрипачом в Европе»²¹.

Из современных ему скрипачей Моцарт отмечал эти качества у Регины Стриназаки²², подчеркивая, что она «очень хорошая скрипачка. В ее игре очень много вкуса и чувствительности»²³. Композитор посвятил ей сонату B-dur KV 454, исполненную ими совместно на концерте 29 апреля 1784 года. До сих пор это произведение считается одним из наиболее вдохновенных творений Моцарта в жанре скрипичной сонаты.

Немаловажную роль для композитора играли также естественность и непринужденность исполнения. Таким идеалом стал для него скрипач И. Францль²⁴, которого Моцарт слышал в Мюнхене в ноябре 1777 года: «Я имел наслаждение слышать г-на Францля..., его исполнение скрипичного концерта. <...> Он играет виртуозно, но никто не догадывается, что это виртуозно, кажется, будто и ты можешь сразу так повторить. И это правда. У него к тому же очень красивый круглый звук; не пропадает ни единая нота, все слышно; все маркировано. У него прекрасное стаккато на один смычок, что вверх, что вниз; и такой двойной трели, как у него, я еще никогда не слышал»²⁵.

Позднее, осенью 1778 года, Моцарт писал о своем намерении создать концерт для клавира и скрипки с тем, чтобы исполнить его с Францлем на одной из академий музыкантов-любителей, которые устраивались в Мангейме в подражание парижским²⁶. Однако, академия не состоялась, и концерт остался незавершенным (KV Anh. 56)²⁷.

Францль стал для Моцарта тем, кто сумел достичь гармоничного сочетания технического совершенства и тонкого чувства музыки. Именно это было для композитора важнейшим критерием идеального исполнения. Впрочем, ни Стриназаки, ни Францль не исполняли скрипичные концерты Моцарта, во всяком случае, в переписке об этом не существует никаких упоминаний. Кто же их играл? Не считая его собственно исполнения, в письмах упомянуты два скрипача. Первый — зальцбургский скрипач-любитель Франц Ксавер Кольб, администратор в ведомстве земельного

управления и в представительстве рыцарского ордена Рупрехта (*Ruperti-Ritterorden*): «В прошлую пятницу господин Кольб давал большой концерт приезжим купцам <...>. Он сыграл на скрипке твой концерт, Ночную музыку <...>»²⁸.

Шиденхофен писал еще об одной академии в доме Моцартов, состоявшейся 15 мая 1777 года, в которой принимал участие Кольб: «Г-н Кольб играл скрипичный концерт бегло и хорошим, плотным звуком, только временами немного фальшивил»²⁹.

Судя по этим высказываниям, Кольб действительно был неплохим скрипачом, обладал хорошей для любителя техникой и играл приятным звуком. То есть в целом он удовлетворял требованиям композитора, предъявляемым к исполнителям его концертов.

Еще одним скрипачом, исполнявшим концерты Моцарта, был Антонио Брунетти, концертмейстер зальцбургской придворной капеллы. Для него композитор написал в 1775–1776 годах новое финальное рондо (*B-dur* KV 269/261a) для концерта KV 207, а также *Adagio E-dur* для концерта KV 219 и рондо *C-dur* KV 373, исполненное в качестве самостоятельной пьесы в Вене 8 апреля 1781 года. Моцарт довольно высоко ценил исполнительские качества Брунетти. Так, сравнивая его с другим знакомым скрипачом Паулем Ротфишером (концертмейстером мангеймского оркестра), композитор писал: «Как дирижер он [Ротфишер. — О. С.] лучше, чем Брунетти, но соло играет хуже; у него больше исполнительского мастерства, и есть своя манера игры, она немного напоминает старую манеру Тартини, он хорошо играет, но вкус у Брунетти получше»³⁰.

Помимо «чувства» и «вкуса», присущих всем вышеперечисленным скрипачам, еще одной неотъемлемой частью хорошего исполнения, по мнению Моцарта, было качество звучания. Положительную оценку получает «красивый чистый» (о себе) или «красивый круглый» (о Францле) звук. О гобоисте Ф. Рамме³¹ композитор писал: «...играет он очень хорошо, и звук получается красивый и нежный»³².

В свою очередь Леопольд Моцарт высказывал убеждение, что звук инструмента должен уподобляться человеческому голосу: «Всякий разумеющий пение понимает, что должно стараться о сохранении равного звука, ибо кому понравилось, если бы певец производил глубокий или высокий голос то горлом, то в нос, то сквозь зубы совсем ненатурально. Равенство звука должно [необходимо. — О. С.] также на скрипке при слабости и крепости [*piano* и *forte* — О. С.] не на одной только струне, но на всех, и с такою соразмерностью наблюдать, чтобы одна струна другую не заглушала»³³.

Следующим критерием, который, по мнению Моцарта, свидетельствует об уровне исполнителя, является владение темпом, умение, с одной стороны, оставаться в рамках выбранного движения и, с другой сто-

роны, тонко пользоваться приемом *rubato*, не нарушая при этом композиционной целостности. В его письмах мы неоднократно сталкиваемся с высказываниями, касающимися темпа:

«У нее никогда не появится то самое необходимое и трудное, что является главным в музыке, а именно — темп, потому что она с детства не приучена к этому»³⁴ — писал Моцарт об игре дочери известного фортепианного и органного мастера Йоганна Андреаса Штайна.

«Что я всегда попадаю точно в такт. Это их всегда удивляет. Темп *rubato* в адажио, когда левая рука все равно идет в своем темпе, они вообще понять не могут. У них левая рука идет за правой»³⁵.

«Теперь у нее есть вкус, трели, темп и самая лучшая аппликатура, чего не было прежде»³⁶ — писал композитор о результате своих занятий с Розой Каннабах, дочерью известного мангеймского музыканта Кристиана Каннабаха.

Следует отметить, что во времена Моцарта существовал совершенно иной подход к темпам и их обозначениям. Если в наше время мы привыкли ассоциировать тот или иной темп с конкретной скоростью исполнения, то в XVIII веке (задолго до изобретения И.Н. Мельцелем метронома) он трактовался скорее как средство выражения того или иного аффекта. Это особенно наглядно видно на примере расшифровки темпов, данной Леопольдом Моцартом в его «Скрипичной школе»:

«*Molto allegro*. Медленнее, нежели *Allegro assai*; однако скорее, нежели *Allegro*, коим хотя веселое, однако не опрометчивое темпо означается. <...>

Allegretto несколько медленнее, нежели *Allegro* имеет обыкновенно нечто приятное, учтливое и шутовское, много сходствует с *Andante* и потому производи [исполняя. — О. С.] его искусно, весело и шутовски, что, как в этом, так и в других темпах, через слово *Gusto* ясно познается.

Moderato — умеренно, учтливо, ни очень скоро, ни очень медленно... и т. п.»³⁷.

Как видно из приведенного фрагмента, автор, расшифровывая то или иное темповое обозначение, сопровождал его дополнительным указанием характера и настроения, которые должен передать исполнитель. В связи с этим напрашивается вывод, что и его сын, проставляя те или иные темпы, прежде всего имел в виду определенный характер, а не скорость как самоцель. Сходную идею высказывает Л.В. Кириллина: «Аффект, характер, жанр музыки был важнее, чем ее абстрактная соразмерность биению пульса»³⁸.

Это подтверждают и процессы, происходящие в вокальной музыке в XVIII столетии: «Особую разновидность арий составляют те, что имеют в названиях темповое обозначение: *allegro*, *cantabile*, *patetica*, *presta*»³⁹. При этом исследователи того времени, опи-

сывая их, брали за основу характер звучания и манеру исполнения, а не скорость движения как таковую. Например, Дж. Браун, описывая арию *cantabile*, говорит, что она позволяет певцу «наилучшим образом продемонстрировать свой высокий уровень и силу, основное чувство нежность»⁴⁰.

Иными словами, приступая к интерпретации музыки XVIII века (в данном случае Моцарта), следует в первую очередь помнить об аффекте, преобладающем в ней. Сам композитор считал, что скорость никогда не должна превалировать в исполнении: «Вообще, играть вещь быстро намного легче, чем медленно, — писал он отцу. — Можно пропускать в пассаже некоторые ноты, и никто этого и не заметит. Но

хорошо ли это? При большой скорости можно менять правую и левую руку, так что этого никто не увидит и не услышит, но хорошо ли это? В чем состоит искусство чтения с листа (*Prima vista*)? Вот в чем: играть пьесе в правильном темпе, как должно. Все ноты, форшлаги и etc. С подобающим выражением и *gusto*, как написано, чтобы казалось, что тот, кто играет, сам ее и сочинил»⁴¹.

«Играть так, как будто сам ее сочинил» — основной принцип, который, по-видимому, должен и сегодня служить для исполнителя главным ориентиром при интерпретации музыки Моцарта. Приблизиться к нему помогает тщательное изучение исполнительской культуры его времени.

Примечания

¹ Письмо от 9 октября 1777 г. См.: Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe / Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg; gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch. Kassel, 1962–1975. Bd. 2.; 1962. — S. 34–35 (далее — BriefeGA).

² 27 ноября 1769 года Вольфганг был назначен на пост концертмейстера зальцбургского придворного оркестра, который занимал вплоть до 1781 года, когда окончательно перебрался в Вену.

³ Письмо от 12 августа 1773 года (BriefeGA, I. S. 486).

⁴ Письмо из Вены от 11 апреля 1781 года. См.: Моцарт В.А. Полное собрание писем. — М.: Международные отношения, 2006. — С. 243.

⁵ EisenDok. S. 25.

⁶ Шиденхофен ауф Штумм унд Трибенбах, Иоганн Баптист Йозеф Йоахим Фердинанд фон (1747–1823) — зальцбургский чиновник.

⁷ Цит. по: EisenDok. S. 144.

⁸ BriefeGA, II. S. 473.

⁹ Иероним Коллоредо часто участвовал в концертах своего оркестра в качестве скрипача-любителя. Следуя его примеру многие зальцбургские аристократы занимались любительским музицированием. См. об этом: Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. — М.: Классика-XXI, 2008. — С. 145–146.

¹⁰ Письмо от 24 сентября 1778 года (BriefeGA, II. S. 485).

¹¹ Цит. по: Ямпольский И.М. Концерты Моцарта для скрипки с оркестром. — М.: Музгиз, 1961. — С. 8.

¹² Речь идет о второй встрече, состоявшейся 12 февраля 1785 года. Ранее (15 января того же года) Гайдн прослушал в доме Моцарта первые три из шести квартетов, посвященных ему Вольфгангом.

¹³ Письмо от 16 февраля 1785 года (BriefeGA. III. S. 373).

¹⁴ DeutschDok. S. 455–456.

¹⁵ После клавира скрипка являлась единственным инструментом, занимавшим композитора больше трети его жизни.

¹⁶ Кроме того, сохранились фрагменты двух незаконченных произведений данного жанра: Концерта D-dur для клавира и скрипки Anh. 56 (315f) и Sinfonia concertante A-dur Anh. 104 (320e) для скрипки, альты и виолончели.

¹⁷ Долгое время этот концерт относили к 1775 году вследствие неразборчивой датировки на рукописи. Однако последние исследования бумаги и почерка показали, что он был создан гораздо раньше — весной 1773 года и, следовательно, предшествовал KV 175 — первому самостоятельному опусу в жанре фортепианного концерта. См.: Mahling Ch.-H. Vorwort // NMA V. Wg. 14. Bd. 1. S. XI.

¹⁸ О камерных сонатах Моцарта см.: Есаков В.В. Сонаты для клавира и скрипки В.А. Моцарта. Особенности жанра и исполнительской интерпретации. — М.: Классика-XXI, 2008.

¹⁹ Письмо отцу от 6 октября 1777 года (BriefeGA, II. S. 41).

²⁰ Письмо от 23–25 октября 1777 года. См.: Моцарт В.А. Полное собрание писем. — М., 2006. — С. 73.

²¹ Цит. по: Ямпольский И.М. Концерты Моцарта для скрипки с оркестром. — М.: Музгиз, 1961. — С. 7.

²² Стриназакки, Регина (1764–1823) — известная итальянская скрипачка.

²³ Письмо от 24 апреля 1784 года. — Там же. С. 402.

²⁴ Францль (Френцль) Игнац (1736–1811) — скрипач, концертмейстер мангеймского оркестра, директор придворного театра в Мангейме.

²⁵ Письмо от 22 ноября 1777 года — Там же. — С. 90.

²⁶ Письмо от 12 ноября 1778 года. — Там же. — С. 180.

²⁷ Имеется в виду концерт KV Anh. 56, от которого сохранился лишь фрагмент.

²⁸ Письмо Леопольда Моцарта сыну от 29 сентября 1777 года (BriefeGA, II. S. 18).

²⁹ DeutschDok. S. 144–145.

³⁰ Письмо от 27 августа 1778 года. См.: Моцарт В. А. Полное собрание писем. — М., 2006. — С. 165.

³¹ Рамм Фридрих (1744–1808) — известный гобоист, с 14 лет служил в мангеймской придворной капелле. В 1778 году вместе с капеллой переехал в Мюнхен.

³² Письмо из Мангейма от 4 ноября 1777 года. — Там же. — С. 78.

³³ Моцарт Л. Основательное скрипичное училище. — СПб.: При императорской Академии наук, 1804. — С. 74.

³⁴ Письмо от 23–25 октября 1777 года. См.: Моцарт В.А. Полное собрание писем. — М., 2006. — С. 74.

³⁵ Там же. — С. 75.

³⁶ Там же. — С. 126 (письмо от 24 марта 1778 года)

³⁷ Моцарт Л. Основательное скрипичное училище. — СПб.: При Императорской Академии Наук, 1804. — С. 31–32.

³⁸ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Часть II. — М., 2007.

³⁹ Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазо. — М.: Классика-XXI, 2004. — С. 453.

⁴⁰ Цит. по: Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазо. — М.: Классика-XXI, 2004. — С. 452.

⁴¹ Письмо от 17 января 1778 года (BriefeGA, II. S. 228).

Опера И.А. Хиллера «Охота» глазами ее современника

29 января 1770 года в Веймаре состоялась премьера оперы «Охота», написанной композитором Иоганном Адамом Хиллером (1728–1804) на либретто Кристиана Феликса Вейсе. Четыре года спустя вышла в свет работа «О немецкой комической опере с приложением дружеского письма о музыкальной поэзии»¹, в которой ее автор – композитор и литератор Иоганн Фридрих Рейхардт (1752–1814)² достаточно подробно проанализировал эту оперу.

Работа Рейхардта, на наш взгляд, заслуживает особого внимания, поскольку предоставляет уникальную возможность взглянуть на один из первых немецких зингшпилей³ глазами современника. И не просто современника, а близкого друга композитора и, как утверждается в некоторых источниках, его ученика. Во всяком случае, именно сценические произведения Хиллера подтолкнули Рейхардта к созданию его первых сочинений в этом жанре.

Импульсом к написанию работы «О немецкой комической опере» стало, с одной стороны, желание Рейхардта познакомить любителей музыки с Хиллером, «славным человеком» (96), которого еще не очень хорошо знают и «нарочно недооценивают» (там же). С другой стороны, стремление автора «показать невежественным композиторам дорогу, по которой они должны идти» (97). Рейхардт советует им внимательно рассмотреть это сочинение и лучшее взять за образец для собственных композиций. К анализу оперы он подходит как критик, отмечая и неудачные места в опере и «красоты и тонкости, которые указывают на самое тщательное продумывание, самое настоящее чутье и самый тонкий вкус» композитора (25). Рейхардт считает оперу «Охота» «превосходнейшим произведением Хиллера» (22) и останавливается именно на ней, потому что, по его словам, «в ней господин Хиллер имел возможность показать себя с различных сторон: величие и крестьянская простота, нежное и комическое в этой оперетте⁴ удачно выражены» (там же).

Прежде чем обратиться к аналитическим выводам Рейхардта, нам показалось важным изложить содержание оперы. При этом будут указаны вокальные номера и во многих случаях кратко сформулирована их суть. Это позволит понять, как распределяется текстовый материал между вокальными номерами и разговорными диалогами, несут ли вокальные номера какую-либо смысловую нагрузку.

1 акт. Сельская местность. На заднем плане крестьянская хижина.



Иоганн Адам Хиллер

1 сцена. Роза, дочь деревенского судьи Михеля, сидит за прялкой. Пока нет ее матери Марты, она, бросив работу, бежит собирать цветы для своего возлюбленного Тёффеля и поет о нем песню⁵ (№ 1). Приходит Марта. Заметив, что Роза снова думает о Тёффеле, она советует ей его забыть. С той поры как Кристель, брат Розы, потерял свою невесту Анхен, Михель не соглашается на свадьбу Розы и Тёффеля. В своей арии (№ 2) Роза рассказывает одну забавную историю (№ 2): увидев однажды Тёффеля, который рубил лес и при этом насвистывал, она решила над ним подшутить и стала кидаться в него яблоками; раскричавшийся Тёффель никак не мог ее обнаружить, пока Роза не засмеялась; он поймал ее и поцеловал; она страшно ругалась, но при этом не сердилась на него.

2 сцена. Приходит расстроенный Михель и говорит, что у Кристеля, который отправился в город искать правосудия у короля, желая выручить свою невесту Анхен, ничего не выйдет, так как король будет здесь на охоте. По распоряжению главного лесничего, Михель должен вместе с другими крестьянами сгонять дичь для королевской охоты и стеречь ее от браконье-

* Паникова Елена Сергеевна – аспирантка Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (e-mail: panikova_elena@mail.ru).

ров. Сожалея об отсутствии Кристеля, который ему в этом деле обычно здорово помогал, он решает взять с собой Тёффеля.

3 сцена. Тёффель, направляясь к Михелю, весело напевает (№ 3, песня): ему достаточно любви Розы, а вот богатство доставляет лишь хлопоты: если бы у него были все мешки наполнены золотом, было много серебра как сена, он бы не работал, пил бы каждый день пиво и вино, заедал бы жарким, но все это не принесло бы ему здоровья.

Тёффель соглашается помочь Михелю на охоте. Разговор переходит на Анхен. Тёффель склонен думать, что она добровольно сбежала с графом. На месте Кристеля он бы не пошел в город за девушкой и не стал преклонять колени из-за нее перед королем. Роза, возмущенная несправедливым подозрением, заступает за Анхен: если бы граф захотел забрать Розу, она ответила бы ему, что она не овца, которую можно просто так увести (№ 4, песня Розы). Однако Тёффель непреклонен: он не верит девушкам, так как юные господа могут быстро вскружить им голову (№ 5, ария Тёффеля).

Все готовятся к охоте, а Михель особенно тщательно. По его словам, даже в солнечную погоду нужно брать с собой плащ и не обращать внимания на тех глупцов, которые будут кричать вслед: «этот парень — чудак» (№ 6, песня Михеля). Михель уходит.

4 сцена. Марта собирается пойти в дом и хочет взять с собой Розу. Однако та просит дать побыть ей немного с Тёффелем. Марта, не очень-то им доверяя, после небольшого спора (№ 7, терцет) оставляет их вдвоем.

5 сцена. Роза возвращается к разговору об Анхен. Ей непонятна твердая уверенность Тёффеля в том, что та сама сбежала с графом. И тут он рассказывает ей историю, приключившуюся, когда он служил у одного барона: Тёффелю симпатизировала девушка, на которую положил глаз юнкер Фриц; однажды он их увидел на лугу; вначале юнкер делал ей комплименты, а потом и вовсе поцеловал ее, при этом она не сопротивлялась. В своей песне Тёффель передает беседу, изображая голос девушки фальцетом (№ 8). Однако Розу эта история не убеждает. Она уверена, что Анхен дала бы отпор так же, как она сама когда-то охотнику Габелю: на его самовольный поцелуй она ответила звонкой пощечиной (№ 9, песня Розы). Когда мать зовет Розу, она бросает в лицо Тёффеля букет цветов и убегает.

6 сцена. В сторону Тёффеля направляется одетая по-городскому барышня, в которой он узнает Анхен и решает пока спрятаться.

7 сцена. Анхен счастлива — она вернулась в свою родную деревню! Но ее терзают сомнения. Поверят ли в ее невиновность? Остался ли ей верен Кристель? (№ 10, песня Анхен). Выходит Тёффель. Анхен рассказывает ему историю своего похищения: ее схватил граф фон Шметтерлинг, привез в город и все время держал вза-

перти, но она нашла в себе силы и мужество сбежать от него. Тёффель не верит в честность и невиновность Анхен, осыпает ее насмешками и зло издевается над ней. Не надеясь на дружелюбное отношение с его стороны, Анхен просит Тёффеля лишь передать Кристелю письмо и никому не говорить о ее возвращении.

8 сцена. Когда Анхен уходит, Тёффель поет песню о том, как умело женщины пользуются своим положением: когда нужно — плачут, когда нужно — смеются (№ 11, Тёффеля). Он уверен, если Анхен прослезится, Кристель ей все простит.

9–11 сцены. Приходит Михель с толпой крестьян и сообщает, что король уже здесь и сразу же уходит. После небольшого разговора между Тёффелем и крестьянами об их правителе, на сцене появляются Михель, Марта и Роза. Роза выказывает желание увидеть короля и получает разрешение от отца посмотреть на него издали. Затем следует квартет, в котором Михель, Марта, Тёффель и Роза прощаются друг с другом (№ 12). Первый акт пьесы завершает хор крестьян-охотников (№ 13).

2 акт. Лес.

1 сцена. Тёффель бегает туда и сюда, стучит и кричит (№ 14, ария Тёффеля) — гонит зверя. Вдруг на него падает желудь. Это опять Роза над ним подшучивает. Тёффель бранит ее за то, что она вопреки повелению отца пришла в лес: не хочет же она быть «затравленной галантным охотником»? (W64).

Поскольку люди видели Тёффеля с одной городской барышней, Роза стала допытываться у него, не Анхен ли это была. Но он не желает ей ничего говорить. Тогда Роза делает вид, будто она плачет, сомневаясь в его любви к ней, а Тёффель начинает совершенно искренне всхлипывать вместе с ней. Но тут Роза вдруг начинает смеяться и он понимает, что она снова его одурачила (№ 15, ария Розы). Тёффель рассказывает Розе все, что он знает об Анхен и показывает письмо, адресованное Кристелю. Роза вырывает его из рук Тёффеля. Свистят. Это Михель, по уговору с которым Тёффель должен тотчас же поспешить к нему. Он быстро говорит Розе, где она может найти Анхен и убегает.

2 и 3 сцены. Только Роза собирается уйти, как появляется Анхен, которая как раз ее искала. Они искренне радуются встрече. Анхен, опечаленная известием, что Кристеля нет в деревне, задается вопросом: любит ли он ее по-прежнему? (№ 16, ария Анхен). Роза говорит Анхен, что во всей деревне лишь она и ее мать верят в ее невиновность. Анхен беспокоит одно: поверит ли ей Кристель? Все-таки она пробыла у графа четыре недели! Теперь Анхен убеждена: при дворе все люди злы, коварны и испорчены (№ 17, ариетта Анхен). Она рассказывает Розе о своих злоключениях. В то время как она белила полотно, к ней подбежала какая-то девушка с просьбой помочь ее отцу, с которым случилась в лесу беда. Анхен бросилась за девуш-

кой в кусты. Но едва успела сделать несколько шагов, как ее схватили два всадника и силой увезли в замок, где отвели ей прекрасную комнату. Граф всеми средствами пытался добиться ее благосклонности. Рассерженный ее упорством, он запер Анхен. Но ей удалось выпрыгнуть через окно и убежать от него (№18, песня Анхен). Роза советует Анхен все это рассказать Кристелю, который наверняка снова полюбит Анхен так же сильно, как любил прежде. Роза поет о Тёффеле: несмотря на то, что она постоянно подшучивает, смеется над ним и обезьянничает, он все равно ее любит (№ 19, ария Розы).

Вдруг Роза и Анхен слышат шум. Роза идет разузнать, не подслушивает ли их кто? Возвратившись, она с радостью сообщает, что это в сторону их деревни идет Кристель. Анхен, не желая пока показываться ему на глаза, просит Розу во время разговора со своим братом выразить недоверие по поводу ее невиновности, чтобы увидеть его реакцию и понять, любит ли он ее еще или нет. Анхен прячется в кустах. Роза окликает Кристеля.

4 и 5 сцены. Кристель опечален тщетностью всех усилий. Анхен ему неверна! Она для него потеряна! (№ 20, ария Кристеля). Он рассказывает Розе обо всем, что произошло с ним в городе. Он нашел замок, куда увезли его невесту, но граф повелел уйти ему из города, пригрозив избить до смерти или бросить в тюрьму. Когда же Кристель пошел искать правосудия у короля, его прогнала охрана. Вдруг Кристель получил письмо от Анхен с признанием, что она больше его не любит. После этого рассказа он поет песню о своей прекрасной возлюбленной (№ 21). Теперь он хотел бы совсем ее забыть. Однако Кристеля приводит в волнение сообщение Розы, что Анхен здесь и у нее есть письмо для него. Отняв письмо у сестры, Кристель его читает. В нем Анхен пишет о том, что ее вынудили написать то письмо, признается в любви Кристелю и говорит о своем бегстве из замка графа. Когда Роза выражает сомнение в невиновности Анхен, чтобы испытать Кристеля, он ничего не желает об этом слышать, так как он уверен в преданности своей невесты. И тут ему на шею бросается счастливая Анхен (№ 22, ариетта Анхен). Радость Кристеля немного омрачается сомнениями в невиновности Анхен (№ 23, ариетта Кристеля), которой полностью верит Роза (№ 24, песня Розы). Наконец, все сомнения рассеиваются, и они радуются воссоединению после долгих недель страданий и разлуки (№ 25, терцет).

6 сцена. После ухода Розы, поспешившей домой, Анхен рассказывает Кристелю о графе, который вначале золотом и драгоценностями, потом угрозами, пытался добиться ее любви (№ 26, песня Анхен). В итоге он посадил ее под замок, приставив к ней «злую надзирательницу и безбожного камердинера» (W113).

Между тем, вдали гремит гром и начинает постепенно темнеть. Счастливые влюбленные поют дуэт

Die Jagd.

Eine

komische Oper,
in drey Aufzügen.

Leipzig,
in der Dyckischen Buchhandlung.
1770.

Титульный лист либретто оперы «Охота»

под шум дождя и завывания бури (№ 27). Тем временем, слышны голоса, собачий лай и ржание лошадей. Анхен вспоминает о том, что сегодня в лесу охотится король и его двор, а значит, вероятно, там будет и граф фон Шметтерлинг. Опасаясь его гнева, Кристель и Анхен убегают. Гроза продолжается (№ 28, «музыка грозы»).

7 и 8 сцены. Вот уже два часа заблудившийся король бродит по темному лесу, корит себя за свое желание поохотиться и поет арию о том, что никто не свободен от человеческих слабостей (№ 29). Решив немного отдохнуть, он садится под дерево. Вдруг раздастся выстрел, и появляются два браконьера, подстрелившие косулю. Король, завидев их, восклицает: «Браконьеры!». Услышав голос, они в испуге убегают.

9 сцена. Появляется Михель, который принимает короля за браконьера. Не он ли только что стрелял? Желая позабавиться, король решает сохранить инкогнито, представляется одним из королевской свиты и просит о ночлеге. Михель берет его с собой и рассказывает ему о своей семье — о расторопной жене Марте и о юной благовоспитанной дочери Розе, которой король тотчас заинтересовался (№ 30, песня Короля). Король и Михель сразу же почувствовали симпатию друг к другу (№ 31, дуэт).

3 акт. В крестьянском доме.

1 и 2 сцены. Марта накрывает на стол, а Роза сидит за прялкой и напевает (№ 32, песня Розы). Постепенно она начинает клевать носом, а к концу песни совсем засыпает. Марта ее будит и, чтобы Роза снова не уснула, рассказывает страшную историю о том, как Михель в день похорон своего отца видел его дух (№ 33, песня Марты). Стучат в дверь. К удивлению и радости Марты, является Кристель.

3 сцена. И почти следом за ним — Михель с королем. Семья судьи встречает гостя приветливо и радушно. Пока Роза идет за пивом для него, король поет арию фривольного содержания о некой Филис (№ 34, ария Короля).

4–6 сцены. Пока все заняты своими делами, Михель наказывает Розе немного развлечь их гостя. Не отвечая на ухаживания короля, Роза дает ему понять, что у них в деревне не принято свободно вести себя с девушками. Она рассказывает королю о друге, с которым они хотят пожениться. Однако он не богат, и поэтому ее отец против их свадьбы.

7–10 сцены. Во время ужина по очереди поют песни Кристель (№ 35), Роза (№ 36) и Михель (№ 37). Крестьянская семья обсуждает придворную жизнь и тепло отзывается о своем правителе. Хвалебные тосты в его честь настолько трогают короля, что он с трудом скрывает слезы радости (№ 38, ария Короля). Раздается стук в дверь. Это Анхен. Она рассказывает о графе фон Шметтерлинге, который силой ее похитил. Приходит Тёффель и сообщает, что поймал еще двух браконьеров, выдающих себя за придворных. Михель просит короля взглянуть на них и сказать, правда ли это? Он соглашается, но, решив сначала посмотреть на них издали, отходит в сторонку.

11–14 сцены. Вводят графа фон Шметтерлинга и господина фон Тройверта. При виде графа Анхен в испуге прячется. Кристель узнает в нем похитителя своей невесты.

И тут выступает король. Только сейчас семья Михеля узнает, кого же она приютила. Все падают ниц. Король выясняет подробности похищения Анхен, и после подтверждения графом невиновности Анхен, он прогоняет его. Король дарит по две тысячи талеров каждой паре влюбленных, чтобы они скорее могли пожениться. Когда он уходит спать, семья Михеля и остальные крестьяне остаются праздновать счастливый вечер (№ 39, квартет Розы, Анхен, Кристеля и Тёффеля). В заключительном дивертисменте крестьяне восхваляют короля и прославляют его доброту (№ 40)⁶.

Из содержания оперы видно, что автор довольно гибко и естественно вплетает в прозаический текст вокальные номера, которые занимают примерно пятую часть пьесы и при этом весьма разнообразны. Среди них есть такие, которые представляют собой рассказ (№ 2, 9, 18⁷, 26, 33) или пересказ диалога (№ 8); такие,

в которых характеризуются другие персонажи (№ 1, 19, 21) или затрагиваются общечеловеческие темы (№ 11 — о женском коварстве, № 29 — о человеческих слабостях) и социальные (№ 17 — о придворных и жителях города). В некоторых вокальных номерах герои пьесы излагают свои убеждения, взгляды на вопросы морали (№ 3–6) или просто выражают свои чувства (№ 10, 16, 20, 22, 23, 38, 39). К последним можно условно отнести и арию Розы (№ 15), представляющую своеобразную пародию на них же. Все эти номера имеют непосредственное отношение к сюжету пьесы. Наряду с ними нужно отметить еще номера ситуативного характера — застольные песни (№ 34, 37).

Рейхардт довольно высоко оценивает либретто Вейсе, но при этом все же иногда указывает на некоторые недостатки. Большею частью они касаются характера текста, как в разговорных диалогах, так и в вокальных номерах. По мнению критика, текст «низкого» содержания совершенно не подходит для музыкального воплощения, но может быть помещен в разговорные диалоги. К примеру, слова «если б каждый день у меня были пиво и вино, также не меньше жаркого» из песни Тёффеля (№ 3) Рейхардт находит «слишком грубыми» для пения, но при этом допускает их местоположение в разговорных диалогах (40). Он упрекает Вейсе в том, что тот написал песню для Михеля (№ 6) с совершенно нелепым содержанием (46). Также «слишком низким» (53) он посчитал текст хора, завершающего первое действие, где имитируются звучание охотничьего рога («tatrah!»), ржание лошадей («hinni!»), лай собак («hauhau!»), оружейные выстрелы («piff, puff, raff, puff») и крики охотников («hußah!»). Композитор, по мнению Рейхардта, не должен слепо следовать за драматургом, сочиняя к таким текстам музыку: «то, что господин Хиллер сочинил музыку на эти слова и не пропустил их, это я могу гораздо меньше простить... пропевать такие слова — безвкусно» (46).

Тем не менее Рейхардт весьма лестно отзывается о самой музыке оперы, отмечая, что «господин Хиллер в точности изображения... характеров превосходит всех композиторов других национальностей, сочиняющих комические оперы... В этом жанре он, что Хассе в серьезной опере... Он изучал каждый характер со всеми его тончайшими нюансами. И когда он его схватывал, то уже не упускал его из виду ни на мгновение. Очень редко я находил в его операх промахи в изображении характеров: возможно, для них он имеет оправдание, которое не нахожу я» (11–12). Судя по анализу оперы, Рейхардт ценил Хиллера за то, что он выбирал средства музыкального выражения состояния и чувства героя в определенный момент действия, ориентируясь, прежде всего, на его характер.

Всего в опере семь главных действующих лиц: Король (баритон), Михель (тенор), Марта (меццо-сопрано), Кристель (тенор), Роза (сопрано), Тёффель (бас), Анхен (сопрано). При этом Михель и Марта представлены не слишком ярко и потому не случайно в анализе Рейхардта их музыкальные характеристики почти не затрагиваются.

При рассмотрении характеров основных персонажей, пожалуй, лучше всего начать с самого действенного, а именно **Розы**. «Чертенок» (W37), «девушка настроения» (W67), «обезьянка» (W67), – так ее называет Тёффель. Роза упряма, любит поспорить, ей нравится подтрунивать над своими родителями, а также заигрывать со своим женихом Тёффелем и передразнивать его. Ее шутки носят грубоватый характер: она кидает в жениха яблоками или желудями, дает ему просто так пощечину, бросает в лицо букет цветов. Довольно непосредственна она и в общении с королем, решительно отвергая все его попытки флиртовать с ней, но, в то же время, немного смущается, проявляя «крестьянскую стыдливость» (W165), когда король спрашивает ее о женихе.

«Бойкое пение, но больше всего инструментальное сопровождение» (движение шестнадцатыми в быстром темпе, 33) обнаруживает веселый и живой характер героини (№ 1, № 24). В одной из арий Роза подражает свисту Тёффеля (деталь, привнесенная композитором!)⁸, что хорошо подчеркивает ее склонность к озорству (№ 2). Даже когда Роза произносит обращенные к Тёффелю слова: «Ну, держись! Я думала, ты ветреник» («Halt! dacht ich, loser Vogel du!»), звучащие как угроза (пятикратное повторение одного звука на слогах «lo-ser-Vö-gel-du»), хорошо видны «ее плутовские намерения» кидаться в него яблоками (слова смягчают легкое сопровождение, 36). В этом же номере Рейхардта озадачил не очень соответствующий нраву героини уход в минорную тональность (g-moll), когда она смеется: «я не могу понять, как это могло прийти в голову Розы смеяться в минорной тональности на протяжении десяти тактов» (38). «Дерзость и до некоторой степени упрямство» (40) в арии, где Роза поет о том, что она твердо отказалась бы пойти с графом (№ 4), ее решительное «нет» подчеркивается октавным скачком (g¹–g²), а последующие слова «я не овца» («ich bin kein Schaf!») – упругим четырехзвучным мотивом со сменой гармонии на каждом звуке. Ироничность, свойственная Розе, особенно удачно передана на словах: «идите Вы своей дорогой» («gehen Sie nur Ihrer Strasse», трижды звучат!), где в первый и во второй раз начальные слова («идите Вы своей») быстро пробегаются шестнадцатыми, а последнее («дорогой») распевается (да еще подчеркивается трелью) и звучит как насмешка над высоким господином.

Роза не относится к тем героиням, которые будут страдать и печалиться. Однако автор все же дает ей проявить эти чувства в подходящей для нее манере. В

одной арии, где Роза доводит до слез своими жалобами Тёффеля, она притворяется, будто плачет (№ 15). Ее рыдания и любовные переживания переданы преувеличенно. Слова Розы «Мой Тёффель – мой Тёффель – он – любит меня – любит меня – больше не! – хи-хи – хи-хи – хи-хи – хи-хи!» Хиллер отделяет друг от друга паузами, заполненными жалобным звучанием в оркестре и всхлипываниями актрисы (этого требует Вейсе в либретто!). По мнению Рейхардта, актриса в данном случае может себя избавить от этой «обязанности», поскольку всхлипывания очень ярко переданы в музыке (ум. 5, м. 2, нисходящие мотивы). «Вся музыка плачет вместе с ней» (56–57). В итоге, Роза добивается своего – Тёффель начинает тоже плакать. «Как можно тут не заплакать?», – вопрошает Рейхардт (56).

Тёффель, который, по словам Михеля, является в деревне самым умным после него и Кристеля, внешне «строен как молодая березка», «у него полное круглое лицо», «большие глаза», «он сам смуглый», «черные волосы», «он любит работу и любит петь», – именно таким его представляет Роза в своей песне (W2). При этом она считает, что они очень подходят друг другу, так как оба расторопны. В то же время Роза часто награждает его такими нелестными определениями как «плут» (W62), «озорник» (W70), «олух, тупица, дурень» (W71), «ворчун» (W88), «бедняга» (W89)⁹. Тёффель прямолинеен и категоричен в своих высказываниях, может грубо разговаривать, но при этом он добродушен, наивен, имеет «честное» и «сострадательное сердце» (W80, W82).

Такие черты характера возлюбленного Розы, как вспыльчивость и горячность проявились в его арии, где герой с абсолютной убежденностью поет о том, что ни одна девушка не заслуживает доверия, так как любой юный господин сможет быстро вскружить ей голову. Чтобы соответствовать этому характеру, Хиллер сочиняет quasi-серьезную арию, где «серьезность» снижается за счет некоторых музыкальных приемов, к числу которых Рейхардт относит «забавно звучащий» оркестр во время пауз в партии певца (45). Одновременно с несколько преувеличенным рвением, с которым Тёффель высказывает Розе свое мнение, музыка передает и его «тревогу» (42) за свою возлюбленную (короткие фразы, повторы слов, захлебывающаяся скороговорка восьмьюми).

Второй акт «начинается с арии Тёффеля, которая совершенно соответствует его характеру» (54). Негодование по поводу ненужной травли бедных животных выражается через «короткую декламацию», а вот воспоминание Тёффеля о его «крепком желудке», который ему нравится наполнять, – через распевание слов.

Анхен – «дочь умершего арендатора, славная девушка» (W16), «ей всегда было радостнее у своей крестной, уже почившей благородной дамы. Там девочка

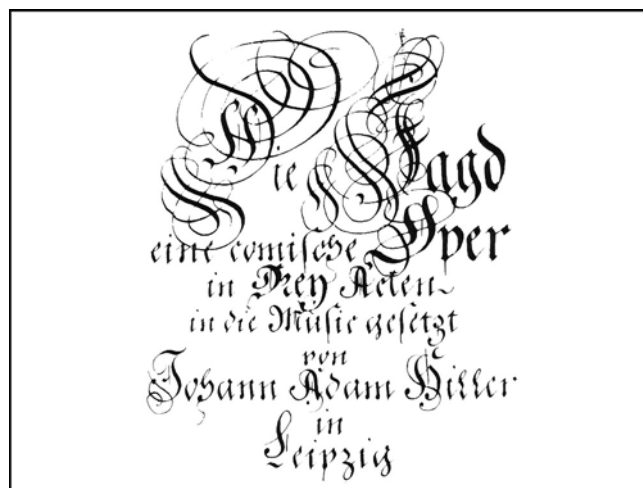
стала настолько галантной и аристократичной, что ни один крестьянин ей не подойдет» (там же), она «говорит как по книге» (W42). Однако Анхен не прельщаются роскошь и богатство городской жизни. Она верно хранит любовь к Кристелю. Несмотря на внешне мягкий и деликатный характер, она все же проявила смелость и храбрость, когда сбежала от графа: «невиновность придала мужество и силы», — говорит она сама (W41).

Мягкость и кротость Анхен раскрываются в песне, где она приветствует родную деревню. Свою радость от возвращения домой она выражает спокойно и тихо, что совершенно соответствует ее характеру (№ 10). Рейхардт отмечает великолепное «невзрачное» восклицание героини «хорошо, хорошо мне» (после остановки на *es* идет нисходящее движение по аккордовым звукам, завершающееся «реверансной» каденцией) и «невзрачную» концовку песни. При повторе последней строки мелодия остается в том же регистре и к тому же в ней добавляется долго тянущийся звук — почти 2 такта.

По мнению Рейхардта, вложить в уста Анхен «веселую арию, где она должна была бы петь много быстрых нот, совсем не соответствовало бы ее характеру. Ее радость должна быть такой, чтобы она едва могла бы петь от радости» (70). В ариетте, где это чувство захватывает героиню при виде ее возлюбленного Кристеля, она поет короткими фразами (№ 22).

Как раз Анхен очень подходит **Кристель**. «Только не смешивайте Кристеля с крестьянами: если бы он был одет в одежду благородного, он смог бы сойти за горожанина» (W17), «ему достаточно только прикрепить мешочек для волос и немного припудриться», «и шпагу прикрепить, и надеть шляпу с галунами» (там же). Кристель целых четыре года проучился в городской латинской школе, он «читает по-латыни, умеет считать и писать» (W44), «разговаривает лучше учителя» (W8).

Кристель исполняет очень нежную и чувствительную арию, в которой он оплакивает утрату своей любимой Анхен (№ 20). Вначале сильно выраженная глубокая печаль героя («моя Анхен была лишь для меня рождена на этом свете! Однако теперь Анхен больше не моя, она для меня потеряна!») передается затрудненным восхождением мелодии, которому препятствуют повторы звуков, устремление вниз внутри секвенционных звеньев. Как замечает Рейхардт, слова «певец извлекает из глубины души» (65) и «будто хочет исчерпать все свои силы». На следующих словах («удовольствие или роскошь, принуждение или тирания, хитрость или легкомыслие делают Анхен неверной») в музыкальном выражении просвечивают досада, смешанная с болью, что Рейхардт считает совершенно правильным: «есть композиторы, которые бы к словам удовольствие или роскошь сочинили бы радостную и блестящую музыку, не думая при этом о том, что это удовольствие, эта роскошь... являются причиной его [Кристеля] страданий и что напоминание о



Титульный лист партитуры оперы «Охота»

них должно еще к тому же вызывать у него негодование» (65–66). Еще более выразительно переданы слова в репризе («Да, Анхен была рождена для меня: и ах! Она потеряна!»), где Кристель «едва может петь от боли» (68–69): мелодия прерывается и допеваётся в оркестре; в ней короткие мелодические фразы («и ах!»); *ad libitum* без сопровождения герой, «рыдая», пропевает слова «она потеряна» и, наконец, «сквозь слезы Кристель... с большей силой повторяет дважды эти слова», после чего «музыка постепенно затихает в жалобном звучании» (69).

Мягкая, деликатная мелодия с закругленными фразами характеризует ласкового и трогательного Кристеля в песне (№ 21), где он с нежностью вспоминает свою прекрасную возлюбленную («уста подобны цветущей розе, щеки будто персики, кротка как овечка, прилежна как пчелка, чиста как снег, нежна как голубь»).

«Память о прежней любви, неуверенность в верности своей подруги, желание найти еще верной» (71), — все чувства, которые испытывает Кристель при встрече с Анхен, выражены очень хорошо в его ариетте (№ 23). Нежное пение («хотя ты была хорошим дитя, ты любила меня, я тебя: все же и лучшие девушки становятся очень часто непостоянными») сменяется уверенным, пылким декламационным пропеванием последующих слов («красивая одежда, лстивое слово может легко ее сердце развратить»). Рейхардт отмечает, что на последней строке делается акцент, и она звучит «будто предостережение» (72). Заключительные слова («если ты одна из них, то отпусти меня, позволь мне уйти и умереть») передают горечь и печаль. Особенно сильно сердечное желание героя выражено, по мнению Рейхардта, через повторение слов («если ты одна из них, то отпусти меня») четвертой выше.

Рейхардт, называя либретто «самой интереснейшей оперой господина Вейсе» (24), считает, что таковой она является, в первую очередь благодаря персонажу

Генриха Четвертого. Заметим, что сам драматург опускает какие-либо намеки на исторические личности. Но использованный им источник, французская трехактная комедия в прозе «Выезд на охоту короля Генриха IV» Шарля Колле¹⁰, дал повод Рейхардту говорить все же о конкретном человеке, а не об абстрактной личности. В произведении Вейсе Генрих предстает как «великий и любезный человек, с которым, пожалуй, не нужно сравнивать никого из живущих до него королей и которому не равняется никто среди всех, кто жил после него и еще живет» (24).

Король, еще до того как сам появляется на страницах пьесы, характеризуется как человек с высокими моральными качествами. «Он выслушивает всех без исключения» (W44), «человек с добрым сердцем» (W50), «самый благочестивый, самый добрый господин во всем мире, он совершенно не может допускать никакой несправедливости ни от великих ни от малых» (W82). Король действительно предстает в пьесе идеальным монархом, добрым и справедливым. Он не высокомерен, с простыми людьми ведет себя свободно и раскрепощено, милостив и щедр.

Этот персонаж, как замечает Рейхардт, является «для композитора поводом иногда покидать низкие слои общества и тем самым показывать себя с различных сторон» (25). Настоящее внутреннее величие господствует в первой и последней его ариях (№ 29 и № 38). Главной чертой первой арии является краткость, которая, как считает Рейхардт, еще более подчеркивает «величие» этого персонажа, хотя «отличительным признаком знатных людей» (79) в опере являются большие арии. Собственно к таковым уже относится последняя ария короля, которая, с одной стороны, «была бы достойна Грауна» (91), с другой стороны, она, будучи очень органично вписанной в рамки комической оперы, все же не является такой, какой должна быть ария в серьезной опере. «Король, который ведет себя здесь иначе, чем при дворе, который окружен совсем другими людьми, нежели обычно и теперь сменил свой трон на крестьянскую хижину, должен здесь в пении как раз меньше проявлять самый серьезный характер, нежели он это делает в речи. Хотя королевское должно также просвечивать в наивеличайшем покровительственном отношении. Все это соблюдал господин Хиллер самым тщательным образом» (91–92). Доминирующий в вокальной партии серьезный характер сглаживается грациозностью и веселостью, сосредоточенных в оживленных речитативах (видимо, поводом к этому послужили начальные слова арии: «какая радость для короля на любви воздвигнуть свой трон»). Эта ария является «образцом серьезной арии в комической опере» (93).

Давая петь королю простую песню (№ 30), композитор не забывает о его высоком положении и сочиняет ее в характере полонеза (alla Polacca). Только однажды Рейхардт находит «промах в изображении ха-

рактера» (88), в предпоследней арии короля (№ 34), где благородный персонаж охарактеризован «комической... и более того... грубо-комической» музыкой (там же). Также Рейхардт был немного озадачен дуэтом короля и Михеля (№ 31): «Я знаю, что на месте Хиллера я бы не стал его писать. О соблюдении характеров тут совсем не думают: король поет как крестьянин, а крестьянин как король» (81).

Рейхардт в целом не одобряет использование оркестровых средств для изображения того, о чем поется. «Для комической оперы это, пожалуй, допустимо, но при этом никогда не нужно забывать о том, что это подходит только лишь для этого вида произведений; в противном случае, оно для музыки является слишком низким» (63). Спокойно относясь к изображению в арии Розы (№ 19) Тёффеля-ворчуна «ворчанием в басах» (63), Рейхардт считает совершенно недопустимым передачу в оркестре в арии Короля «сверкания бутылки» (87). То, что Хиллер не стал изображать в музыке полеты привидений, шум домовых, крик ведьм (песня Розы, № 32), по мнению критика, говорит только о наличии у него «вкуса». Телеман и Маттезон, по его словам, непременно воспользовались бы случаем подключить «все музыкальные и немзыкальные инструменты» и «для пушного эффекта» поместили бы это в пассионы (82). Любопытным номером с точки зрения использования оркестра где тот выполняет изобразительную и выразительную функцию, является дуэт Анхен и Кристеля (№ 27). С одной стороны, он изображает грозу, с другой — передает чувства Анхен: сначала ее страх, что Кристель не поверит в ее верность и в конце полную уверенность в том, что он больше не сомневается в своей возлюбленной. Неспokoйное мелодическое движение в басу (оркестровое вступление и начальная реплика Анхен: «Видишь, как те облака плывут? Гром гремит. Бежим!») создает «тонкую иллюзию... надвигающейся грозы» и одновременно передает волнение, тревогу, «чувство страха, которое возникает в человеческой душе при разгуле стихии» (76). Перед последней репликой героев («можно и бушевать и греметь и сверкать! Счастливая любовь нас защитит!») звучит речитатив «успокаивающего и призывающего к стойкости» характера (77). Эту музыку можно связать с Анхен, которая, наконец, перестала бояться грозы, и главное, обрела уверенность в том, что Кристель отверг все сомнения. Решительный характер последней реплики подчеркивают столпообразные тремолирующие аккорды в сопровождении.

Всего опера содержит четыре оркестровых номера — увертюру, два антракта и «Музыку грозы» во втором акте. Наибольший интерес из них представляют увертюра и «Музыка грозы».

«Музыка грозы» — это единственный в хиллеровских зингшпилях образец изобразительной инструментальной музыки и вместе с тем — один из лучших

номеров оперы «Охота». Он тематически связан с предшествующим ему дуэтом Анхен и Кристеля (№ 27)¹¹. Этот небольшой номер, который исполняется при пустой сцене и поднятом занавесе, дает наглядное представление о надвигающейся, бушующей и наконец успокаивающейся грозе. Хиллер использует здесь все имеющиеся в его арсенале: валторны, гобои, флейты, фаготы, две партии скрипок, альты, басы, литавры, а также находящийся за сценой механизм для воссоздания шума дождя. На премьере оперы этот номер произвел настолько сильное впечатление, что дамы очень серьезно говорили, что «становится прохладно» и при этом повязывали платки¹².

Мысль Рейхардта о том, что увертюра написана «в манере увертюры Хассе и Грауна» (32) скорее связана с формообразующими принципами. Действительно, такая увертюра относится к типу неаполитанской оперной симфонии, которая была очень распространена в XVIII веке и нередко применялась И.А. Хассе, учеником основателя неаполитанской оперной школы А. Скарлатти. Увертюра состоит из трех разделов с темповым соотношением быстро – медленно – быстро, где крайние части написаны в одной тональности A-dur, а средняя часть – в тональности субдоминанты (D-dur). В увертюрах Хиллера видно, как композитор «заранее самым тщательным образом продумывает характер всего произведения» (9). В частности, увертюра к опере «Охота» «настраивает слушателя на приятный лад» (26). Начальная восьмитактовая тема «показывает, что это сельское, веселое сочинение», в среднем разделе «настолько приятное и нежное пение, что это с чистой совестью могла бы петь Анхен» (29), а тема третьей части представляет собой «музыку охоты» (31).

Как справедливо замечает Рейхардт, Хиллер придал комической опере «облик, который она отныне носит. Он знал французские и итальянские оперы. Он брал из них то, что ему нравилось, и отвергал то, что находил неподобающим. У него получилась такая модель, которая соответствует природе и нашему языку». При этом он «отвергал длинные пространственные арии, ибо он знал, что они не подходят для изображения комического... Также в речи: если кто-нибудь начнет растягивать смешную мысль и выражать ее многословно, то она потеряет свою суть. Все плохие рассказчики служат этому примером» (7–8). Склонность к написанию таких арий итальянскими композиторами Рейхардт объясняет не только желанием певцов, «которые развлекают своим пением за счет природы и поэзии» (8), показать все возможности своего голоса, но и качеством самой поэзии итальянских комических опер, которая «настолько отвратительна, что лучше ее не понимать» (там же).

Однако композитор не отказывался от арий, оставляя их «в качестве отличительного признака благород-

ных персонажей, когда те встречаются в обществе простых людей»¹³. Но даже в этом случае он «воздерживался от излишнего распевания слов» (8)¹⁴. Последнее Рейхардт вообще считает совершенно неестественным¹⁵ приемом исполнения в противовес к «естественному» («природному», близкому к природе) – «короткой декламации» (62), которая характерна для жанра песни.

Хиллер сочиняет арии в своей собственной форме, которая, по предположению Рейхардта, родилась из французского рондо, но сама по себе таковым не является. Это, как определяет Рейхардт, «ария с da capo». «Настоящим примером того, какими должны быть все Da Capo» (68), он считает арию Кристеля (№ 20), написанной в трехчастной форме, где реприза сокращена и сочинена на минимальное количество текста, в который внесены повторы слов.

В комических операх Хиллера «песни не такие затянутые и длинные как большинство итальянских, не такие обедненные и монотонные, как многие французские. Следовательно, – отмечал Рейхардт, – они далеки, с одной стороны, от неестественного пения и, с другой стороны, от чересчур естественного пения, под которым я подразумеваю однообразную декламацию» (10).

Хиллер вообще не стремился переполнять зингшпили строфическими песнями, даже если к написанию таковой подталкивал сам текст. В его зингшпилях количество таких песен по отношению к общему числу сольных номеров обычно даже меньше половины¹⁶. Например, в опере «Охота» их тринадцать при тридцати одном сольном номере. Композитор гордился тем, что во всех своих зингшпилях он использовал исключительно собственные песни. Многие из них приобрели огромную популярность благодаря простым построению и легко запоминающимся мелодиям.

Опера «Охота» имела самый большой успех из всех зингшпилей Хиллера. Особенно полюбилась публике песня Анхен (№ 18)¹⁷: «немецкий народ решил, что она является полностью такой песней, какими должны быть песни такого рода... каждый человек любого сословия поет и играет ее и насвистывает ее ... и отстукивает ее» (61). На тему этой песни К.Г. Нефе, ученик Хиллера и учитель Бетховена, сочинил вариации. По словам Рейхардта, когда он слышал некоторые песни Хиллера, к нему приходила следующая мысль: «Лучше бы я сочинил небольшую песню вместо той тысячи композиций, вышедших из моей головы или из-под моего пера! Ибо, что может быть приятнее, чем осознание того, что приносишь радость всему народу!» (61)¹⁸.

Быстрой популярности оперы поспособствовал вышедший из печати после премьеры клавир (1771 год), переизданный затем еще два раза (1772, 1776)¹⁹. После Веймара опера была почти сразу поставлена в Лейпциге и Берлине (за 1771 год сыграна 40 раз). В Гамбурге были напечатаны некоторые песни из оперы. В 1770–1780-е годы опера показывалась в разных

городах: Бреслау, Гамбург, Бонн, Рига, Берлин и т. д. В XIX столетии она также ставилась многократно. Упомянем только о нескольких ее представлениях. В 1813 году она прозвучала на берлинской придворной сцене, 28 января 1826 года — в Лейпциге, где постанов-

ка была приурочена к столетнему юбилею со дня рождения Вейсе. В 1830 году «Охоту» Хиллера переработал А. Лорцинг (1801—1851)²⁰, и в этом обновленном виде она была исполнена 20 ноября 1830 года в Ознабрюке, а 1850 году — в Берлине.

Примечания

¹ Reichardt J.F. Über die Deutsche comische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie, Hamburg 1774 (München, 1974). При дальнейших ссылках на эту работу будут указываться в скобках только номера страниц. Ссылки на либретто будут оформляться следующим образом: W [номер страницы].

² И.Ф. Рейхардт был одним из наиболее значительных немецких музыкантов последней четверти XVIII — начала XIX века, который долгое время занимал пост прусского придворного капельмейстера (с 1776 по 1794 и с 1797 по 1806 гг.) и оставил весьма внушительное творческое наследие (ок. 30 музыкально-сценических произведений, более 1000 песен, 6 симфоний, 14 фортепианных концертов, камерные ансамбли, фортепианные сонаты и др.). Вместе с тем, он явился первым музыкантом, получившим всеобщее европейское признание в области музыкальной журналистики (его первой публикацией подобного рода стала именно работа «О немецкой комической опере»).

³ Самые первые немецкие зингшпили связаны с именами Коха, Вейсе, Штандфуса и Хиллера. В 1750 году актер, драматург и переводчик Готфрид Генрих Кох организовал в Лейпциге труппу актеров. Около 1752 года он обратился к Вейсе, который был заядлым театралом и занимался переводами иностранных пьес, с просьбой перевести популярную в Англии балладную оперу Чарльза Коффи и Джона Моттли «Быть беде!» (1731). Немецкий вариант Вейсе с музыкой скрипача коховской труппы И.К. Штандфуса был поставлен на сцене 6 октября 1752 года. С этой датой обычно связывают возникновение первого немецкого зингшпиля. Несмотря на то, что критики низко оценивали музыку, считая ее обедненной, плоской и заурядной, опера все же имела успех у публики. После поездки во Францию (1759—1760) Вейсе переработал либретто, взяв на этот раз за образец французскую комическую оперу Мишеля Жана Седена «Настоящий черт» (1756), первоосновой которой также послужило сочинение Коффи. Музыку к нему по заказу Коха сочинил Хиллер, и 28 мая 1766 года состоялась премьера комической оперы «Чёрт на свободе» Вейсе-Хиллера, которая положила начало тесному сотрудничеству композитора и драматурга, создавшим совместно около двенадцати сценических произведений (в том числе восемь комических опер). В 1768 году Кох был вынужден оставить Лейпциг, переехав в Веймар, где его покровительницей стала герцогиня Анна Амалия. Именно ей была посвящена «Охота» Хиллера — Вейсе (ей же адресован и Пролог, которым открывается либретто).

⁴ В данном случае Рейхардт применил один из синонимов оригинального жанрового наименования «Охоты», которая и в опубликованном либретто (1770 г.), и в рукописной партитуре, а также в первых изданиях клавиров (1771, 1772, 1776 гг.) обозначена как «комическая опера» (eine komische Oper).

⁵ Названия номеров даны по клавиру издания 1890 года.

⁶ Обращение к жанру дивертисмента в данном случае обусловлено приверженностью драматурга к французским традициям. Здесь поочередно поют персонажи: каждый свою строфу (Михель, Марта, Кристель, Анхен, Тёффель, Роза). Между этими строфами расположен хоровой рефрен, который на представлениях публика могла петь вместе с исполнителями. Весьма примечателен текст в партии Розы перед последним хоровым рефреном, в котором содержится прямое обращение к публике: «понравился ли Вам правитель». Такие «обращения» характерны и для других либретто Вейсе. Оперу «Охота» драматург предлагает завершить крестьянским танцем.

⁷ Это единственный номер, который Вейсе обозначает как романс, указывая этим на повествовательный характер текста. Во времена Гёте жанр романса был родственен балладе. Поэтический

текст этого номера занимает 6 восьмистрочных строф.

⁸ Подобные «подражания уместны и допустимы лишь в комической музыке», — пишет Рейхардт (36).

⁹ В связи с этим добавим, что само имя этого персонажа (Töffel) в переводе с немецкого языка означает «простофиля», «растяпа». Такими же «говорящими» именами обладают похититель Анхен граф фон Шметтерлинг (Schmetterling — «мотылек», «ветреник») и верный слуга, хороший друг короля фон Тройверт (слово Treuwerth, вероятно, образовано от двух слов: treu — «верный», «преданный» и wert — «дорогой»). Среди имен крестьян встречаются такие, как Тёльпель (Tölpel — «увальня», «рохля»), Каспер (Kasper — «дурак», «дурень»), Муфф (Muff — «ворчун», «брюзга»).

¹⁰ Первоосновой этого сочинения является «драматическая сказка» английского автора Роберта Додсли «Король и мельник из Мэнсфилда» (Лондон, 1737). В 1756 она была переведена на французский поэтом Клодом Пьером Патю. Затем драматург Седен, основываясь на этом переводе, в 1762 году сочинил либретто комедии в трех актах «Король и фермер», которая была поставлена в том же году с музыкой Монсиньи. Вдохновленный седеновской комедией, Шарль Колле написал свою комедию в прозе «Выезд на охоту короля Генриха IV». Вейсе же лишь частично использовал текст первоисточника. Он переработал второй акт во второе и третье действие своего сочинения, заимствовав почти в дословном переводе некоторые крестьянские сцены.

¹¹ Прямые связи между отдельными номерами в зингшпилях Хиллера обычно не встречаются. Но, например, во французской комической опере это было весьма распространено (например, в опере Монсиньи «Король и фермер», написанной, как уже отмечалось на тот же сюжет).

¹² См. об этом: *Calmus G. Die ersten deutschen Singspiele von Standfuss und Hiller.* — Leipzig, 1908. — S. 80.

¹³ Любопытно, что Хиллер пишет для Розы — персонажа из низкого сословия Розы, да еще и веселого нрава — «настоящую обстоятельную арию, с ее Da Capo и всеми остальными атрибутами» (№ 2), которую Рейхардт находит «очень подходящей этой комической опере» (36).

¹⁴ И это в первую очередь связано с исполнителями его опер. Хиллер, как точно подмечает Рейхардт, «никогда не забывал того, что он пишет не для певцов, а для актеров» (14).

¹⁵ Тем более, что и немецкий язык, по мнению Рейхардта, для распевания слов не очень подходит.

¹⁶ Об этом см.: *Kawada Kyoko. Studien zu den Singspielen von Johann Adam Hiller (1728—1804).* Diss. Marburg, 1969. — S. 127.

¹⁷ Кроме того, немалой популярностью пользовались также песня Анхен из первого действия (№ 10, «любимая ария всех тех, кто знаком с этой опереттой», 49), песня из второго действия (№ 26), песня Тёффеля из первого действия (№ 3).

¹⁸ Эта мечта Рейхардта осуществилась, когда он написал песню «Фиалка» на текст Гёте, имевшую не меньший успех.

¹⁹ Марен Голтц утверждает даже, что Хиллер стал первым композитором, публиковавшим клавиры своих произведений (см. об этом: *Goltz M. «Comische Oper» und «deutsches Singspiel».* Christian Felix Weißes Zusammenarbeit mit Johann Adam Hiller // Johann Adam Hiller. Kapellmeister und Kantor, Komponist und Kritiker. Beiträge zur Musikgeschichte Leipzigs / Hrsg. von Claudius Böhm. — Altenburg: Kamprad, 2005. — S. 60.

²⁰ Он немного изменил текст Вейсе, сочинил новую увертюру и 2 антракта, внес некоторые корректировки в мелодику и гармонию музыки Хиллера и сделал новую инструментовку, в частности, добавив в оркестр добавил кларнеты и трубы.



Музыкальный мир колокола: открытие XVII столетия

Колокол до сих пор остается одним из самых загадочных инструментов. Вслушиваясь в его звон, мы соприкасаемся с законами гармонии, предстающей перед нами не только в качестве специальной музыкальной дисциплины. В звуках колокола словно открывается некая высшая Гармония – философское понятие, которое вбирает в себя основы миропорядка. Каждая эпоха несет в себе собственное понимание этой категории, выражающейся через проявление гармонии в природе, культуре, искусстве. Соответственно, и внутренняя гармония колокола оценивается и понимается по-разному: уникальный музыкальный мир этого инструмента, словно таинственный кристалл, открывается перед слушателями своими разнообразными гранями. После своего создания колокол начинает звучать, и его звон, объединяя в себе множество тонов, словно являет собой эту высшую Гармонию. «Хорошие колокола, в самом деле, больше, чем только звучащие тела. Это облагороженные существа, выросшие из возвышенных мыслей и гармоничных чувств. И мне очень приятно находить с помощью их вдохновенных звуков путь к таинствам Создателя, человека и природы», – отмечает наш современник, известный бельгийский карильонер Йо Хаазен¹.

«Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango» («Живых призываю, мертвых оплакиваю, молнии ломаю») – гласила надпись на древнем колоколе из швейцарского города Шафгаузена, отлитом в 1486 году (позднее эти строки стали широко известны в качестве эпитафии к знаменитой поэме Ф. Шиллера «Песнь о колоколе»). В странах Европы использование колоколов имеет древнюю историю. В старину все католические храмы имели, по крайней мере, два колокола. Один висел высоко в проеме между ризницей и Святилищем. Для того чтобы позвонить в него, алтарник должен был привести в действие длинную приводную тягу. Звон этого колокола призывал прихожан встать перед началом мессы. Другой находился на ступеньках алтаря, обычно – не один, а с несколькими ручными колокольцами. Алтарники звонили в них, когда наступали самые торжественные моменты мессы: священник простирал свои руки над хлебом и вином, поднимал Святые Дары после слов благодарения (анафоры) и причащался. Эти колокольца называли священными. Также колокола располагались на башнях и их звон созывал прихожан в храм на церемонию венчания или погребения.

Кельтские монахи-миссионеры пользовались кованым колоколом, называемым «клока», как сигналом, талисма-

ном и оружием. По преданию он помогал собирать людей, отпугивал злых духов и напасти. Люди давали перед ним клятву и брали его с собой в бой как чудодейственное средство. При Карле Великом использование колоколов распространилось по всей Европе. Все более совершенные звоны украшали традиционные торжества, различные праздники, рядовые мессы, похороны и т. п.

С развитием колоколотейного мастерства на храмовых колокольнях размещались уже целые наборы колоколов, на которых можно было исполнить небольшие мелодии. Это искусство в особенности было распространено в Нидерландах и Фландрии, где уже в начале XVI века такие колокольные инструменты – карильоны были оснащены специальной клавиатурой с рукоятками и механической трансмиссией, что обеспечивало возможность исполнения достаточно сложных пьес. К концу того же столетия, с увеличением общей численности колоколов, в конструкцию карильона добавляется ножная клавиатура; диатонический звукоряд обогащается хроматическими полутонами. В то же время общая настройка этого инструмента остается весьма неудовлетворительной. В книге известного голландского исследователя колоколов А. Лера приведено несколько фактов, свидетельствующих о том, что такое положение вещей не удовлетворяло взыскательных слушателей. К примеру, известны следующие факты: «В 1608 году карильонер Андрес де Прис был приглашен муниципалитетом Иепера для создания на городской колокольне инструмента, способного производить гармоничное звучание, а также настроить колокола по отношению друг к другу.. В 1636 году о карильоне, расположенном на колокольне Халлеторен в Брюгге одни говорили, как о весьма плохо настроенном, другие, менее чувствительные к тонкостям настройки, рассматривали его как удовлетворительный»².

Насколько серьезно необходимо было отнестись к требованию гармоничного звучания колоколов, можно лишь догадываться, исходя из того факта, что время, в котором звучали подобные замечания, может быть названо «Золотым веком» нидерландского искусства. Нидерланды славились своими профессиональными музыкантами, замечательными органистами, помимо церковной службы проводившими и светские концерты³. Если городу требовался новый карильонер, проводился конкурс, на котором несколько претендентов на эту должность демонстрировали перед взыскательными слушателями свое мастерство⁴.

* Гусева Анна Николаевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Проблемной научно-исследовательской лаборатории РАМ имени Гнесиных (e-mail: serg19932@yandex.ru).

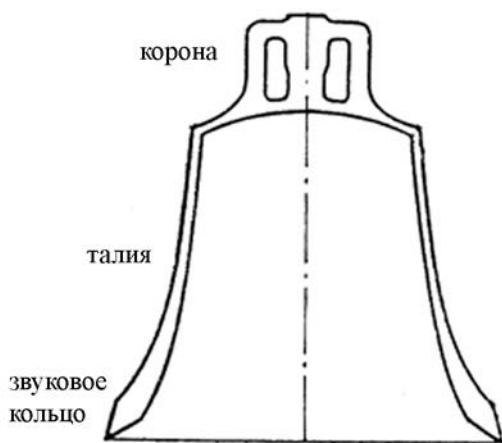


Рис. 1 Колокол с обозначением его частей

Именно в это время в европейской музыкальной теории возникает интерес к естественным физико-акустическим основам музыки. Их исследуют Р. Декарт, М. Мерсенн; изучая вопросы, касающиеся консонансов и диссонансов. Мерсенн приходит к открытию обертонов. В его труде «L'Harmonie universelle» (1636) значительный раздел посвящен колоколам⁵. Звук колокола начинает восприниматься как состоящий из ряда отдельных тонов. Изучением этой проблемы серьезно занимался весьма известный музыкант и композитор, карильонер города Утрехта Якоб Ван Эйк (ок. 1590–1657). Именно этот человек впервые проанализировал частичные тоны, составляющие звук колокола. Для демонстрации своих опытов он пользовался не только колоколами, но и стеклянными бокалами, которые резонировали различными тонами, которые поочередно высвистывал карильонер. Затем желающие могли подняться на Утрехтскую колокольню, где те же опыты проводились уже с участием колоколов⁶. Один из свидетелей этих опытов, нидерландский математик К. Хьюгинс, писал музыканту и исследователю Й.А. Бану: «Это продемонстрировал благородный и слепой Ван Эйк, мой родственник и человек с головокружительным слухом и суждением... И он смог извлечь столько обертонов, сколько можно высвистеть. Мы также пытались повторить опыт, однако успех был достигнут с большим трудом только после неоднократных попыток»⁷.

Еще один современник Ван Эйка, известный голландский философ и ученый Исаак Бекман (1588–1637), издававший журнал, в котором освещались все наиболее важные научные открытия того времени, сообщал:

«Господин Ван Эйк, слепой звонарь из Утрехта, знаменитый в своем деле, написал мне 24 сентября 1633 года, что колокола всегда звенят на две октавы ниже ударного тона⁸; другими словами, ударный тон наиболее высокий среди остальных, часто не настроенных по отношению к нему, и это большая удача, если эти добавочные звуки настроены; однако он утверждает, что им открыто искусство грамотной отливки колоколов, ко-

торое, очевидно, заключается в правильности их формы.

Он также говорит, что может воспроизвести каждый из вышеупомянутых тонов отдельно друг от друга, не касаясь при этом колокола и не ударяя его чем-либо. Помимо этого он утверждает, что минорная терция, находящаяся ниже ударного тона, всегда главенствует, как звучащая на дуодециму выше ударного. И никто из людей не знает, по какой причине возникает этот резонанс; это известно только Господу.

Вышеупомянутый Ван Эйк считает, что колокола не могут звучать ut mi sol, но – re fa la...»⁹.

Вполне очевидно, что «находки» Якоба Ван Эйка имели для своего времени исключительное значение. Он не только явственно различал частичные тоны колокола, но и сделал эскиз формы, которая, по его мнению, должна быть свойственна музыкально настроенному колоколу, то есть колоколу, частичные тоны которого соотносятся между собой подобно обертонам струны или органной трубы. Основой такой настройки Ван Эйк считал три частичных тона, которые между собой соотносятся как октавные обертоны. Самый нижний тон колокола можно услышать около звукового кольца, его октавный обертон – у нижней части талии, и двойную октаву – в верхней части талии (см. рис. 1). Неблагозвучные колокола получаются из-за неправильного построения их геометрического профиля. Правильный, благозвучный аккорд, образуемый частичными тонами колокола, должен быть следующим: До–до–ми–бемоль–соль–до. Необходимой точности настройки тонов можно достигнуть изменением самой модели колокола. Фактически, тем самым была предложена совершенно новая теоретическая гипотеза:



Колокол из состава карильона, отлитый в 1655 году Франкосом и Питером Хемони



Братья Питер и Франкос Хемони вместе с Якобом Ван Эйком. Настройка колоколов. Рисунок из старинной книги

впервые в истории искусства литья колоколов установлена прямая зависимость между взаимоотношениями частичных тонов, определяющими звон, и колокольным профилем.

Теоретические разработки Ван Эйка получили свое практическое воплощение в работах колоколотейщиков из города Зутфена, братьев Франкоса (ок. 1609–1667) и Питера (1619–1680) Хемони. Свой первый карильон они отлили в 1645 году. В этой работе активно участвовал и Якоб Ван Эйк. Это был хорошо настроенный карильон с прекрасным тембром, диапазон которого достигал две хроматические октавы. В чем же отличительные черты литейного искусства братьев Хемони? Совместно братья отлили 14 карильонов для разных нидерландских городов¹⁰. Колокола, входящие в состав этих колокольных инструментов, отличались своей настроенностью. Превзойти ее не удалось никому из мастеров той эпохи. По-видимому, причина кроется именно во внимании к точному звучанию наиболее слышимых частичных тонов колокола; в результате сам звон представляет собой неделимый звук определенной высоты. Это открытие Ван Эйка требовало самого точного воспроизведения всех геометрических особенностей формы отливаемого колокола. Поскольку технологии литейного производства не позволяли абсолютно совершенного выполнения этого условия, братья применили метод, при котором колокол отливался с более толстыми стенками, чем необходимо. После отливки колокол помещали на токарный станок, где проис-

ходило стачивание стенок в разных местах (главным образом – изнутри)¹¹. Настройка колокола, таким образом, сводится к утончению внутренней стенки колокола в строго определенных местах. Причем для того, чтобы настроить один из тонов, следует сточить слой металла не в одном, а в нескольких местах поверхности колокольной стенки. В то же время при стачивании металла в одном месте одновременно оказываются задействованными сразу несколько тонов. В каких местах это происходит и какой слой металла должен быть снят – в этом и состоял секрет колокольного мастерства братьев Хемони. Сохранилось несколько писем Франсуа Хемони, в которых он приоткрывает завесу над тайнами своего мастерства. Одно из них, адресованное ученому иезуиту Афанасию Кирхеру, приведено в исследовании А. Лера: «В ответ на Ваш запрос о более детальном описании взаимоотношений колоколов, советую Вам следующее. Соотношение диаметра колокола и высоты как 15:12 является старой традицией, которой придерживаются в данном регионе. Кто-то сделает это соотношение как 14:11. Однако следует иметь в виду, что толщина стенок колокола должна с этим согласовываться, поскольку одна связь зависит от другой и из желаемой взаимосвязи между диаметром, высотой и толщиной возникает приятно звучащий резонанс, присущий хорошим колоколам. Поэтому чистота и девственная природа металла недостаточна сама по себе, хотя и является весьма необходимой. Как я уже писал ранее, хороший колокол должен иметь такие пропорции, чтобы можно было явственно

Specificatio Ves Annus Electorisburgi...
 Gute Metall. Die Kunst der Arbeit...
 Die Kunst der Arbeit...
 Die Kunst der Arbeit...

Flug		
1	Г	1000 ft
2	Х	5600
3	Е	4200
4	Ф	3300
5	Х	2900
6	Г	2500
7	Х	2100
8	А	1700
9	В	1500
10	С	1200
11	Г	1000
12	Д	800
13	Е	600
14	Ф	520
15	Г	410
16	Д	360
17	Е	296
18	Ф	270
19	Г	220
20	Д	190
21	Е	160
22	Ф	135
23	Г	120
24	Д	110
25	Е	90
26	Ф	80
27	Г	70
28	Д	66
29	Е	60
30	Ф	56
31	Г	50
32	Д	46

Summe — 41473 ft.

f. H. H. H.

Расчет карильона, составленный Франкосом Хемони

Колокол	Год отливки	Частичные тоны				
		первый	второй	третий	четвертый	пятый
1	1660	F#3 -23	F#4 -19	A4 -10	C#5 -27	F#5 -20
2	1660	F3 -36	F4 -36	G# -25	C5 -36	F5 -40
3	1660	D#3 -22	D#4 -24	F#4	A#4 -40	D#5 -34
4	1660	C#3 -26	C#4 -21	E4 -9	G#4 -24	C#5 -27
5	1663	C#3 -32	C# -23	E4 -19	G# -27	C# -42
6	1675-1676	F#2 -37	F#3 -14	A3 -16	C#4 +8	F#4 -26
7	1675-1676	A2 +8	A3 -16	C4 +16	E4 -19	A4 -14
8	1675-1676	C#3 -39	C# 4 -26	E 4 -19	G#4 -31	C#5 -28

Таблица 1. Музыкальная структура колоколов, отлитых братьями Ф. и П. Хемони

ощущать в его звоне три октавы, две квинты и мажорную и минорную терции. <...> Кроме того, все колокола должны быть в безупречной гармонии между собой. Многие затратили массу усилий, чтобы добиться этого, однако их усилия были напрасны. <...>

Карильоны должны быть повсюду во Фландрии, Брабанте, Голландии и т.д. Но до сих пор я не видел или слышал один-единственный, который бы меня удовлетворил. Все их колокола несоразмерны как сами по себе, так и между собой, поэтому у них такая неприятная гармония. Время от времени мне удавалось найти один хороший экземпляр среди остальных колоколов, но чем это может помочь, если он не будет созвучен с другими? К тому же, поскольку невозможно при отливке определить точную и абсолютную пропорцию для всех частей, у ме-

ня привычка, при отливке, работать над ними с настроенным резцом для понижения тона, по моему усмотрению, пока они не будут иметь желаемую пропорцию»¹².

Музыкальные характеристики сохранившихся до наших дней колоколов братьев Хемони говорят сами за себя: см. данные в Таблице 1¹³.

Так случилось, что после смерти прославленных мастеров секрет настройки колоколов оказался утраченным. Два столетия никто из литейщиков не мог добиться такого качества звучания, которым отличались карильоны Хемони. И только в конце XIX века А. Симпсон в Англии вновь открыл искусство настройки¹⁴. И сегодня Колокола братьев Хемони продолжают оставаться эталоном для мастеров-колоколотейщиков, изготавливающих карильоны на различных заводах Европы.

Примечания

¹ Хаазен Й. Тайны колоколов // Музыка колоколов / Сост. А.Б. Никаноров. – СПб., 1999. – С. 117.

² Цит. по: *Lehr A.* The art of the carillon in the low countries. Tiel, 1991. – P. 121.

³ См.: Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. – М., 2008. – С. 205.

⁴ Вся важность такого музыкального состязания для жителей города хорошо передают страницы романа Ж. Роденбаха «Le Carillone», процитированные Н.И. Оловянишниковым в книге «История колоколов и колоколотейное искусство» (М., 1912).

⁵ В Седьмой книге «Об ударных инструментах» колокол назван самым совершенным из инструментов этой группы; при этом М. Мерсенн пытается объяснить «... все составные части колокола; какие следует соблюдать пропорции между ними для получения наиболее привлекательных тонов...» (Цит. по: *Глядешкина З.И.* Гармония мира как принцип музыки согласно «L'Harmonie universelle» (1636) Марена Мерсенна. – М., 2008. – С. 270).

⁶ Якоба Ван Эйка в чем-то можно сравнить с замечательным русским звонарем К.К. Сараджевым, известным нам по книге А.И. Цветаевой и Н.К. Сараджева «Мастер волшебного звона» (М.: Музыка, 1988).

⁷ Цит. по: *Lehr A.* The art of the carillon in the low countries. Tiel, 1991. – P. 123.

⁸ Ударный тон – наиболее яркий сразу после удара. Как правило, именно по этому тону определяется высота звука колокола.

⁹ Цит. по: *Hibbert W.* The Quantification of Strike Pitch and Pitch Shifts of Church Bells: Thesis. – Milton Keynes (UK): Open Univ., 2008. – P. 259.

¹⁰ К сожалению, многие из этих колоколов погибли во время Второй мировой войны.

¹¹ Вплоть до сегодняшнего дня этот метод применяется на всех предприятиях, изготавливающих колокола для карильонов.

¹² Цит. по: *Lehr A.* The art of the carillon in the low countries. Tiel, 1991. – P. 131.

¹³ Данная таблица составлена нами на основе материалов, представленных в исследовании Энгельберта Ван Хьювена (см.: *Heuven E.W. Van.* Acoustical Measurements on Church Bells and Carillons. – Amsterdam, 1949). Нотные обозначения приведены с уточнением в центах.

¹⁴ См.: *Simpson A.B.* On bell tones // The Pall Mall Magazine. Vol. VII (1895). – P. 183–194.





Ладовая теория Боэция. Опыт реконструкции

Учение о ладах (тонах, тропях) А. М. Т. С. Боэций излагает в нескольких главах четвертой книги своего трактата о музыке¹. В IV.15 он пишет²:

Двухоктавная [система] мыслится от прослабаномена до неты высших (со всеми звукоступенями, расположенными внутри)³. Если такие полные системы поднять повыше или опустить пониже в соответствии с вышеозначенными видами октавного консонанса, получатся семь ладов, имена которых таковы: гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский. Порядок же следования их таков. Возьмем в диатоническом роде звукоряд от прослабаномена до неты высших,— и пусть это будет гиподорийский лад. Если возвысить прослабаномен на целый тон и гипату низших подтянуть вверх на тот же тон, и все другие ступени взять тоном выше, то весь звукоряд станет выше, чем до того, как было предпринято целотоновое повышение. В итоге вся эта повышенная система и будет гипофригийским ладом. Если в гипофригийском ладу звуки снова испытают повышение на тон, возникнет звуковысотная слаженность гиполидийского лада. А если повысить гиполидийский на полутон, получится дорийский лад. Дальнейшие [лады] сходным образом продвигаются вверх и повышаются⁴.

Если толковать этот пассаж буквально, то есть полностью игнорируя контекст античной теории гармонии вообще и боэциевой в частности, можно подумать, что речь идет о неких тональностях на манер классической мажорно-минорной системы (C-dur, D-dur, E-dur). Удивительно, но именно «тональности» у Боэция и нашел отечественный его исследователь (и переводчик) Е.В. Герцман. Ключевой для понимания учения о ладах Боэция мне представляется начальная фраза из той же 15-й главы IV книги, которая в оригинале выглядит так:

Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant⁵.

Эту ключевую фразу Е.В. Герцман перевел так:

Из видов октавы возникают консонансы, называемые тональностями, которых именуют [также] тропами и тонами⁶.

Из такого перевода с неизбежностью вычитывается, что консонансы называются тональностями, а эти консонансы именуют еще и тропами и тонами. Но этого просто нет у Боэция! Относительное местоимение мужского рода (и множественного числа) *qui* никак, ни по каким правилам грамматики не согласуется с консонансами (*consonantiae*), ведь по латыни *consonantia* — существительное женского рода; в анализируемой фразе оно стоит в родительном падеже и является частью стандартного (в том числе и для Боэция) оборота *species consonantiae* («вид консонанса»). *Qui* может относиться только к *modi* (существительному муж. р. мн.ч. *modus*), других вариантов нет. Учитывая эти школьные очевидности, я предложил бы такой перевод:

Из видов октавного консонанса как раз и возникают так называемые лады, которые также именуют тропами или тонами.

Для Боэция настолько важно указать на выведение ладов (*toni, modi, tropi*) из видов (*species*; то же, что у греков названо εἶδη или σχήματα), что он повторяет эту мысль *трижды*. Кроме только что рассмотренной фразы Боэций напоминает об этой связи еще раз, в той же 15-й главе:

Если эти системы целиком поднять повыше или опустить пониже в соответствии с вышеозначенными видами октавного консонанса (*secundum supradictas diapason consonantiae species*), получатся семь ладов.

И еще раз о том же, в IV.16:

...мы сказали, что упомянутые лады воплощаются в видах октавного консонанса (*hos modos diximus in speciebus diapason consonantiae repperiri*).

Проблема в том, что между этой критической для понимания ладовой теории Боэция *посылкой* (тоны

* Лебедев Сергей Николаевич — кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (e-mail: olorulus@mail.ru).

образуются из видов октавного консонанса) и *результатом* (списком тонов, реферируемых через интервальные сдвиги Полной системы) нет необходимой связки. Нет расписанной подробно логики *выведения ладов из видов октавного консонанса*. Можно только гадать о причинах: либо этот фрагмент учения утрачен, либо Боэций намеренно пропустил объяснение в своем квадривиальном учебнике ввиду сложности предмета, либо (во что я верю меньше всего) молодой автор Боэций сам не до конца понял эту логику.

В любом случае, восстановить ее мне представляется делом необходимым. Иначе придется объяснить несколько в высшей степени странных обстоятельств: (1) Зачем давать разные этнонимы для *одних и тех же* звукорядов Полной системы? Если в понятие этоса включался и *лад* (а не только ритм, инструментарий, стих, хореография и т.д. и т.п.), то как можно было отличить этос одного *лада* от другого, при том что они совершенно идентичны? (2) Как греки могли отличить нетранспонированный (базовый, у Боэция только диатонический) звукоряд от транспонированного при отсутствии эталона абсолютной высоты? И наконец, (3) если в греко-римской античности была «тональность», то почему в теории нет *никаких следов* описания логических значений тональных ступеней, т.е. (в позднейшей лексике) тональных *функций*, хотя бы тоники — важнейшей и самой очевидной из всех?

Чтобы реконструировать ладовое учение Боэция, попробуем отыскать его прототип. Прямых и последовательных ссылок на какого-либо *одного* предшественника в оригинале трактата нет. Никомас (по крайней мере, в объеме тех текстов, что до нас дошли) отпадает сразу. Логично предположить в качестве прототипа *Птолема*, автора *единственного* сохранившегося от античности *целостного* ладового учения. В том, что Боэций знал «Гармонику» Птолема, нет никаких сомнений — изложению его учения посвящена отдельная (не полностью сохранившаяся) Пятая книга «Музыки» Боэция. Однако, предположение Птолема как вдохновителя ладовой теории Боэция наталкивается на некоторые, ясно наблюдаемые несоответствия между двумя учениями, а именно:

1) У Боэция тоны представлены только в *диатоническом* роде, что естественно для начала VI века, когда прочие роды греческого мелоса были уже явным анахронизмом, а учение Птолема (жившего во II веке) универсально и годится для любого рода.

2) В иллюстрации тонов Боэций нотирует и «вставной» тетрахорд (тетрахорд соединенных), которого в Полной системе Птолема нет. Как известно, Птолемей исключил тетрахорд соединенных, считая его данью древней традиции, «застывшей» метаболей (древнегреческой «модуляцией»).

3) Боэций совмещает учение о ладах с нотацией, чего у Птолема нет. Обсуждение вопросов музыкальной нотации со времен Аристоксена вообще счита-

лось делом «низким» и недостойным гармоника — включать такие вопросы в учебники начали, по-видимому, только византийцы.

4) К семи ладам Боэций добавил еще один, восьмой, «гипермиксолидийский», который дублирует гиподорийский в верхнюю октаву. Парадоксально, но именно в этой связи в его трактате незадачливо проходит ссылка на Птолема⁷. Незадача состоит в том, что у Птолема нет гипермиксолидийского лада, да и вообще появление такого лада в рамках восхитительно стройной и законченной птолемеевой концепции невозможно. Птолемей эксплицитно исключал любые дубликаты интервальных структур, отсюда и возникли его *семь неповторяющихся* ладовых звукорядов.




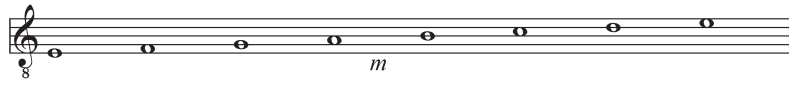

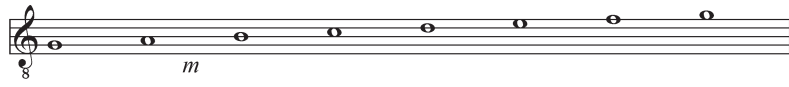

Подытоживая, я бы предположил, что анонимный источник, которым воспользовался Боэций в части ладового учения, взял за основу учение о тонах Птолема, но, так сказать, «современил» его, сократил «сложности» (отчего образовалась логическая лакуна), да еще добавил от себя гипермиксолидийский лад.

Рассмотрим теперь, как выводит тоны из видов Боэций. Обсуждение видов дано двояко, в 14-й главе V книги; эта глава прямо названа «О видах консонансов» («De consonantiarum speciebus»). *Второй* распорядок (*secundus ordo*, *восходящие* звукоряды) традиционный, он в точности тот же, что приводится, например, у Клеонида и Птолема, правда, этнонимов (наряду с номерами) Боэциевы виды не содержат. *Первый* распорядок (*primus ordo*) содержит те же интервальные структуры, что и второй, но здесь они представлены как *нисходящие* звукоряды и пронумерованы «зеркально». Нумерация видов, положенная в основу первого распорядка Боэция, непохожа ни на одну из известных нам по античным источникам (см. схему на следующей странице).

В учении о видах Боэций применяет оригинальный ряд букв (принцип похожий на птолемеев, но не идентичный ему) для обозначения ступеней Полной системы. Выраженный в этих буквах первый вид октавы зафиксирован как OG, что соответствует интервалу между нетой высших (сокращенно — NH) и месой (M). Второй вид обозначен Боэцием как XF, что соответствует интервалу между паранетой высших (pNH) и лиханой средних (LM) и т.д. Таким образом, тот вид, что по традиции (у Птолема, Клеонида и др.) назван «первым», содержит разделительный тон (*diatexis*) *вверху*. «Первый» вид октавы по Боэцию, наоборот, содержит разделительный тон *внизу*. «Второй» традиционный вид октавы имеет разделительный тон ступенью ниже. У Боэция соответственно «второй» — тот, у которого разделительный тон ступенью *выше* первого и т.д.

Смысл перенумерации видов октавы («первый распорядок») у Боэция становится ясен, когда дело дохо-

Традиционные виды октавы (по Клеониду, Птолемию и др.)

	первый (или миксолидийский)
	второй (или лидийский)
	третий (или фригийский)
	четвертый (или дорийский)
	пятый (или гиполидийский)
	шестой (или гипофригийский)
	седьмой (или гиподорийский, или локрийский)

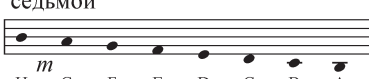


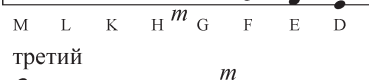


Виды октавы по Бозцию

ВТОРОЙ РАСПОРЯДОК (традиционный)

Примечание. Буквой *t* показан разъединительный тон (diazеuxis) Полной системы

первый	
второй	
третий	
четвертый	
пятый	
шестой	
седьмой	

ПЕРВЫЙ РАСПОРЯДОК (оригинальный Бозциев)

седьмой	
шестой	
пятый	
четвертый	
третий	
второй	
первый	

Ступени Полной системы (буквенные обозначения Бозция)

дит до тонов. Критически важен порядок следования тонов (modorum ordo): *первым* назван гиподорийский, *вторым* (на расстоянии тона вверх) гипофригийский, *третьим* (также на тон вверх) гиполидийский, *четвер-*

тым (на полутон вверх)⁸ дорийский. После этой констатации в трактате сразу следует таблица тонов, которую я приведу здесь вместе с последующим чрезвычайно лапидарным описанием:

в различных родах мелоса меняются (в кинуменах тетрахордов), меняется и высотное положение ступеней «по функции». Например, интервал между гипатой средних и лиханой низших в диатонике целый тон, в хроматике — полуторатон, в энгармонике — дитон. В пределах рода относительные значения звукоступеней жесткие и неизменные (подобно тому как у Гвидо жестко и неизменно, положим, соотношение функций *mi* и *fa* в пределах структуры гексахорда).

Связь между местами голоса и звукорядными функциями осуществляется в системе ладов («тонов», греч. τόνοι). «В ладах, можно сказать, функции начинают звучать, а места голоса получают, наконец, высотную определенность»¹².

«Центральной тетической» (или «центральной характерной») октавой¹³, на которую проецируются все виды октавы, Птолемей установил октаву от гипаты средних до неты отделенных. Точкой отсчета является по традиции меса. По отношению к ней обычно и рассчитываются все прочие музыкальные интервалы и числовые отношения. Если говорится, что фригийский тон *выше* дорийского на тон, то подразумевается, что *меса* фригийского на тон *выше меса* дорийского.

Зная расстояния, на котором друг от друга должны находиться лады, мы легко выстроим их динамические меса. При этом сдвиге естественно сдвигаются и все остальные ступени. Например, известно, что фригийский тон лежит целым тоном выше дорийского. Это значит, что динамическая меса фригийского тона попадет на тетическую парамесу. Другой пример: гиполидийский лад лежит полутон (лиммой) ниже дорийского. Следовательно, динамическая меса гиполидийского лада попадет на тетическую лихану средних, и так далее.

Хотя нумерация видов и порядок следования тонов у Боэция иные, нежели у Птолемея, методика выведения тонов из видов и соответственно получаемый результат *идентичны* птолемеевым. Дорийская октава от гипаты средних (НМ) до триты отделенных (ND), в границы которой укладываются все тоны Боэция, представляет собой не что иное, как образцовую «тетическую» октаву Птолемея. Только в ней тетические функции совпадают с динамическими (интервальными, звукорядными) функциями. В остальных же ладах меса (как и все другие звукорядные функции) смещены:

...лучше всего делать такие выводы¹⁴, рассматривая центральную ступень (*media*), то есть меса. Из двух звукорядов в объеме двухоктавного консонанса тот звукоряд в целом будет ниже, чья меса ниже. Ибо если сравнивать каждую ступень [одного звукоряда] с каждой ступенью другого по отдельности, одна оказывается ниже другой. Таким образом, если одна центральная ступень выше или ниже другой на целый тон, то и все остальные ступени (*nervi*) в одном и том же роде, сравниваемые друг за другом, окажутся целым тоном выше или ниже¹⁵.

В заключение приведу в схематическом виде реконструкцию ладов Боэция, как я себе ее представляю (см. на следующей странице). На схеме как можно более наглядно показаны, с одной стороны, преемственность теории Боэция с теорией Птолемея, с другой, — самобытность и своеобразие учения о ладах «последнего римлянина».

Примечания

¹ В истории музыкальной науки известный как «Музыка» (*Musica*), или «*Institutiones musicae*» («Наставления в музыке», «Основы музыки»). Написан ок. 500 г.

² Здесь и далее, если не оговорено иное, перевод с латинского и греческого мой.

³ Чтобы читателю легче было следить за мыслью Боэция, я прилагаю схему Полной системы со всеми названиями ступеней и ключ к их аббревиатурам (см. последнюю страницу статьи).

⁴ *Bis diapason autem [constitutio] a proslambanomeno in neten hyperboleon cum his, quae in medio sunt interpositae, consideratur. Has igitur constitutiones si quis totas faciat acutiores, vel in gravius totas remittat secundum supradictas diapason consonantiae species, efficiet modos. VII., quorum nomina sunt haec: hypodorius, hypophrygius, hypolydius, dorius, phrygius, lydius, mixolydius. Horum vero sic ordo procedit. Sit in diatonico genere vocum ordo dispositus a proslambanomeno in neten hyperboleon atque hic sit hypodorius modus. Si quis igitur proslambanomenon in acumen intendat tono hypatenque hypaton eodem tono adtenuet ceterasque omnes tono faciat acutiores, acutior totus ordo proveniet, quam fuit priusquam toni susciperet intentionem. Erit igitur tota constitutio acutior effecta hypophrygius modus. Quod si in hypophrygio toni rursus intentionem voces acceperint, hypolydii modulatio nascetur. At si hypolydium quis semitonio intendat, dorium faciet. Et in aliis quidem similis est in acumen intentionemque processus <...>*

⁵ Boet. Mus. IV.15.

⁶ Герцман Е.В. Музыкальная боэциана. — СПб., 1995, с. 405; этот же текст Е.В.Герцман перепечатывает и спустя 15 лет, в обновленном издании своей книги о Боэции (СПб., 2010, с. 428).

⁷ «Остается еще [вид октавы] НР, который добавляется, чтобы заполнить звукоряд целиком. Вот откуда взялся восьмой лад, который сверху добавил Птолемей» (Boet. Mus. IV.17).

⁸ Забавно, что Боэций, столько страниц посвятивший мучительной для пифагорейца проблеме полутона, в этом изложении как будто забывает о том, что тон не делится на равные части, и не уточняет, *какой именно* полутон имеется в виду. Только из дальнейшей схемы становится очевидно, что расстояние между гиполидийским и дорийским равно *лимме*.

⁹ *Sed quoniam hos modos diximus in speciebus diapason consonantiae reperiri, age eosdem in diatonico tantum genere describamus, ut, qui eorum ordo sit, sub aspectum cadens intellegentiam non moretur.* (Boet. Mus. IV.16).

¹⁰ Имею в виду всем известные гвидоновы *ut, re, mi, fa, sol, la*. Ю.Н.Холопов называет звукорядные (раз и навсегда данные, *статические*) функции «модальными», что создает некоторую путаницу, так как модальными ученый называет и функции высшего порядка, *динамически* выявляющиеся в процессе живого развертывания лада в модальной музыке (такие как, например, финалис и реперкусса в григорианской монодии).

¹¹ О модальных функциях дасийного звукоряда см.: *Лебедев С.Н.* Об одном свойстве дасийной нотации // *Arg notandi*. Нотация в меняющемся мире. — М., 1997, с. 13–17.

¹² Цит. по: *Цыпин В.Г.* Учение о ладах. Комментарий к главам II.3–II.16 «Гармоники» Птолемея. — М., 2009 (рукопись).

¹³ «Central octave of the thetic series» (*Barker A.* Greek musical writings: II. Harmonic and acoustic theory.— Cambridge, 1989, p.336, fn. 78); «central characteristic octave» (*Mathiesen T.* Apollo's lyre. Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages. — Lincoln, London, 1999, p.464).

¹⁴ О высотном взаимоотношении отдельных тонов (ладов).

¹⁵ Boet. Mus. IV.16.

ВЫВЕДЕНИЕ ТОНОВ (ЛАДОВ) ИЗ ВИДОВ ОКТАВЫ (ПЕРВЫЙ РАСПОРЯДОК) ПО БОЭЦИУ

образцовая (дорийская) октава

Тетические ступени ПС → **HM** **рНМ** **LM** **M** **рМ** **TD** **рND** **ND**

Динамические ступени ПС (станд. имена) → Pros

Ступени ПС (номенклатура Боэция) → *n*

7-й вид октавы

6-й вид октавы

5-й вид октавы

4-й вид октавы

3-й вид октавы

2-й вид октавы

1-й вид октавы

Примечания

M (в кружке) = меса по функции
M (в квадрате) = меса по положению

ПС = Полная система
n = полутон (лимма)
m = целый тон

Расшифровку сокращенных стандартных имен для ступеней ПС (Pros, НН, рНН и т.д.) см. в приложении к статье.

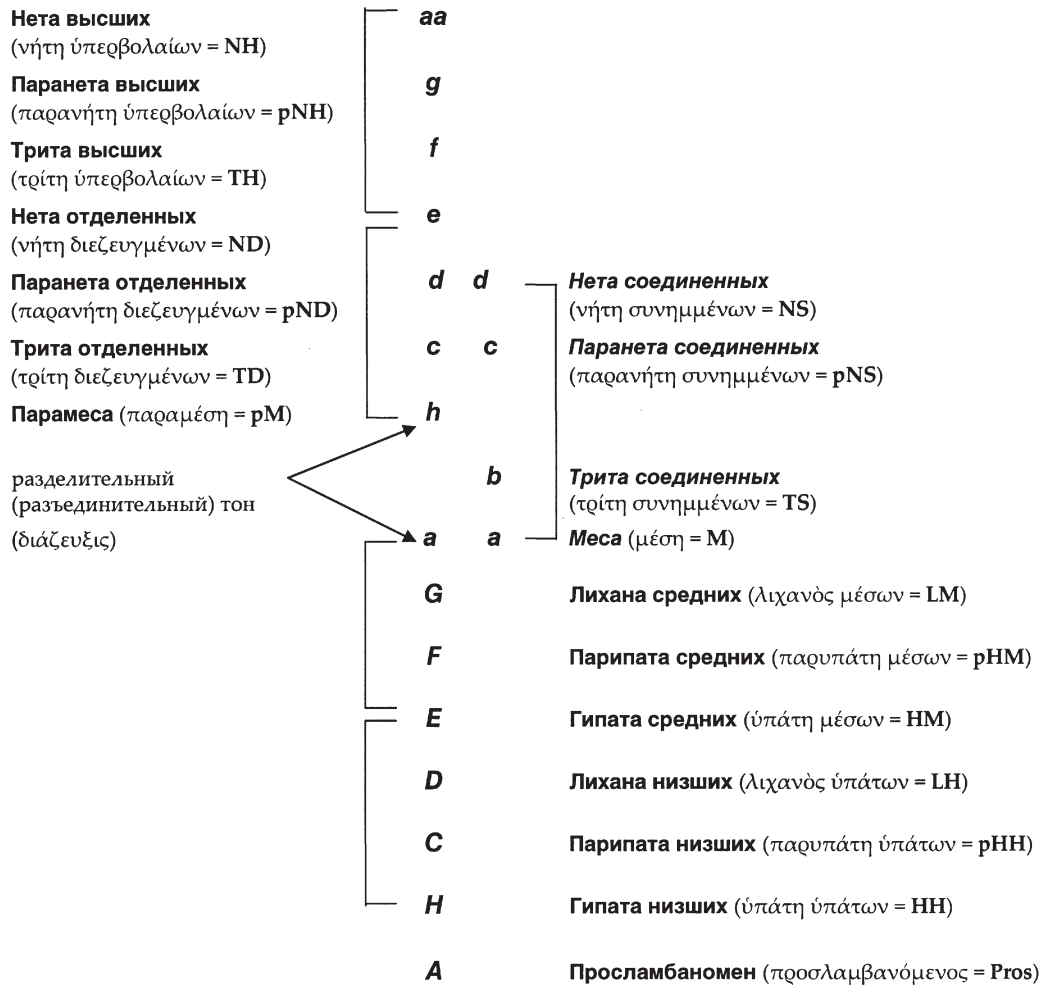
Гипермиксолидийский лад (октавой выше лидийского) на схеме не показан

Динамические ступени ПС (станд. имена)
 Ступени ПС (номенклатура Боэция)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Полная система (σύστημα τέλειον) древних греков

Примечание. Высотная локализация системы (меса = *a*) показана только в диатоническом роде и носит условный характер



ΕΡΤΑ



Российское отделение Европейской Ассоциации

педагогов фортепиано «ЭПТА»

объявляет о подписке на журнал

ФОРТЕПИАНО

на второе полугодие 2010 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»



Бетховен без ретуши

В ноябре 2009 года научно-издательский центр «Московская консерватория» выпустил в свет новую монографию Л.В. Кириллиной «Бетховен. Жизнь и творчество»¹. На русском языке это первое столь обширное и фундаментальное исследование — два тома общим объемом свыше 1100 страниц. Казалось бы, состояние отечественного музыковедения сегодня по многим причинам вряд ли благоприятствует появлению таких масштабных трудов. Тем более удивительно, что книга Л.В. Кириллиной, которая только по заключенному в ней объему материалов вполне могла бы быть результатом работы целого авторского коллектива, написана без какой-либо финансовой поддержки со стороны государства, без научных стажировок в зарубежных институтах, архивах и библиотеках, и уже только в этом смысле представляет собой явление выдающееся. При этом в ряду трудов самого автора о западноевропейской музыке XVIII века и собственно о Бетховене² монография выглядит более чем закономерной и составляет итог почти 30-летних исследований.

Наше время не слишком располагает к изучению бетховенского творчества. Приходится констатировать, что эту тему сегодня вряд ли можно считать модной или даже попросту востребованной. Американский музыковед А.П. Браун заметил, что в 1980 году в статье из музыкальной энциклопедии *The New Grove Dictionary* Бетховен был назван «наиболее высокочтимым композитором в истории западноевропейской музыки». Уже десятилетие спустя такая оценка кажется ученому более подходящей «не тевтонскому Голиафу—Бетховену, а Давиду—Моцарту». Именно в это десятилетие, по его мнению, произошел существенный сдвиг во вкусах всей западноевропейской слушательской аудитории и в музыковедческих оценках³. Действительно, времена преимущественного внимания к Бетховену остались в прошлом.

Впрочем, у нас в России ситуация складывалась весьма парадоксальная. Это замечает и сама Л.В. Кириллина, ссылаясь на свой примечательный с этой точки зрения разговор с Натаном Львовичем Фишманом, самым авторитетным советским исследователем бетховенского наследия. На вопрос, почему он в свое время не написал собственную монографию о Бетховене, ученый ответил, что его никогда не привлекала такая задача, так как на 60 процентов подобные книги состоят из банальностей, а на 40 — из идеологии. Именно таким положением дел Л.В. Кириллина объясняет особенности отечественной бетховенистики прошлого века: крупные специалисты занимались публикацией эскизов, сбором документальных материалов, теоретическим осмыслением бетховенской музыки, в то время как жанр биографии предполагал превращение образа Бетховена в род политического

«плаката», словно иллюстрирующего набор дежурных революционных лозунгов из классиков марксизма.

Сегодня давление идеологических нормативов практически исчезло. Вместе с ним исчез и политический заказ на изготовление подобного рода «воодушевляющих» монографий. Зато появилась возможность терпеливо и скрупулезно воссоздать объективный, полноценный образ великого композитора, показать его не в «черно-белом» варианте, старательно ретушированном и подправленном, но в полной гамме разнообразных оттенков, создать биографическую монографию с опорой на спокойное и непредвзятое исследование документальных источников, придирчивое их рассмотрение и критический анализ, а не на привычные лозунги о «нечеловеческой» революционной героике и бунтарстве.

Именно такую монографию удалось написать Л.В. Кириллиной. В ней слой за слоем снимаются напластования и мифы, созданные или растиражированные усилиями советской музыкальной публицистики и педагогики. Наподобие легендарной фразы «от мрака к свету, через борьбу — к победе», которую традиционно считают бетховенской. Оказывается, она композитору не принадлежит. Л.В. Кириллина находит автора знаменитого девиза — это известный немецкий музыковед А.Б. Маркс, а в русском переводе фраза получила распространение в формулировке А.Н. Серова. Бетховену, как пишет Л.В. Кириллина, принадлежит внешне похожее, но по сути совершенно иное высказывание: «через страдание — к радости» (т. 1, с. 10). И таких открытий читателя поджидает немало. Например, детальный анализ истории создания и посвящения «Героической симфонии» Наполеону Бонапарту и связанных с этим сочинением легенд и гипотез. Недвусмысленной и при этом взвешенной оценке подвергаются также мифы, порожденные новым временем. Такие, в частности, как «эдипов комплекс», навязанный Бетховену М. Соломоном в его монографии (1977) и вызванный тем, что композитор якобы являлся внебрачным сыном



¹ Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: В 2-х томах. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009.

² Бетховен и теория музыки его времени // Музыка барокко и классицизма. Сб. статей / ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 84. — М., 1986; Бетховен и теория музыки XVIII — начала XIX в.: Дисс. ... канд. иск. — М., 1990; Бетховен и «Религия искусства» // *Laudamus*. — М., 1992; Бетховен как учитель композиции // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории истории, методологии. Вып. 2. — М., 1994; Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX в.: Самосознание эпохи и музыкальная практика: Дисс. ... докт. иск. — М., 1996; Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. Ч. I — III. — М., 1996—2007; Загадки Торжественной мессы // Музыкальная академия. — 2000. — № 1 и др.

³ Brown A.P. "Amadeus" and Mozart: Setting the Record Straight // *The American Scholar*. Vol. 61 (1992).

прусского короля Фридриха Вильгельма II и всю жизнь был поглощен поиском своего «идеального отца». Перипетии частной жизни композитора предстают в ясном свете, снабженные многочисленными деталями и пояснениями, так что лишаются привычной одномерности, столь частой при заведомо предвзятых оценках или просто беглых обзорах. Лица и события, окружающие главного героя, приобретают плоть и живой характер: плутоватый Шиндлер, мечтающий приобщиться к славе своего патрона, племянник Карл, изнемогающий под грузом надежд своего волевого и беспоконного дяди. Очень остро передано ощущение одиночества и неприкаянности у Бетховена в поздние годы, его тоска по теплу семейной жизни.

Впрочем, деконструкция разного рода мифов не является, как нам кажется, главной целью автора. Скорее, это сопутствующий результат той картины, которую создает биография. Личность Бетховена и его наследие представлено в ней в самых разнообразных контекстах — в отношении к идейным течениям и историческим событиям (йозефинизм и французская революция), важнейшим музыкально-стилевым направлениям своего времени; в связи с культурой Бонна и Вены, с его учителями, друзьями, великими современниками (Гайдн, Сальери, Гёте, Моцарт, Альбрехтсбергер и др.). В планомерном разворачивании биографического повествования на первый план выходит то рассказ о сочинениях Бетховена (а в книге рассмотрены практически все его значимые опусы), то рассказ о жизни композитора, то теорети-

ческие экскурсы (о «деформации формы», об особенностях полифонии, о кризисе классической гармонии, о времени и ритме), то эстетико-стилевая проблематика. В этом «полноводном» и многонаселенном разнообразными героями повествовании привлекает не только исчерпывающая аргументация и все время ощущаемая обширнейшая документальная база, но и объективный и при этом искренний тон, создающий у читателя эффект присутствия в бетховенском времени. Так возникает, наверное, самое главное в этой книге: новый образ Бетховена — композитора стоящего на переломе эпох.

Побочный эффект от работы Л.В. Кириллиной — обратная сторона ее размерности и основательности. Книга эта рассчитана на медленное и вдумчивое чтение. Обилие материала роднит ее с энциклопедией: в нее полезно заглядывать, уточняя отдельные вопросы и сверяя нужные факты. В идеале она должна быть в доступе в любой музыкальной библиотеке, стоять на полке у педагога, ведущего курс истории зарубежной музыки, у музыканта, имеющего обширный бетховенский репертуар, у любителя и ценителя бетховенского творчества. И тут приходится сильно сожалеть, что тираж книги мизерный — всего лишь 500 экземпляров. Остается лишь надеяться, что в очень недалеком будущем последует ее второе издание.

И.П. Сусидко,
*доктор искусствоведения,
профессор РАМ им. Гнесиных*

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Научные статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», должны иметь непосредственное отношение к музыкальной культуре прошлого (от Средневековья до середины XIX столетия). При этом приоритет имеют статьи о профессиональной музыке европейской традиции (в том числе русской музыки), созданной не позднее 150 лет назад. Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес журнала (stmus@mail.ru) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе. Объем статьи — от 12 до 18 тысяч знаков (с учетом пробелов и текста библиографических ссылок) при 2–5 иллюстрациях и/или нотных примерах. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения. Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе Word (формат doc или rtf) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12 либо 14 при одинарном либо полуторном интервале). Иллюстрации (в том числе нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff или jpg с разрешением не менее 300 dpi (при ширине изображения, как правило, не менее 8 см). Оформление библиографических ссылок должно соответствовать нормам ГОСТ Р 7.0.5. — 2008.

Авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон и e-mail, место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации, а также перевод на английский язык названия статьи и краткие (в среднем по 500–600 знаков) аннотации предложенной статьи на русском и английском языках.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и в срок до 45 дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки либо отклонении по тем или иным причинам. Окончательное решение о публикации статей принимается на основании результатов их обязательного научного рецензирования высококвалифицированными специалистами. Текст статьи в процессе подготовки ее к печати проходит тщательное научное и литературное редактирование. При этом содержательная правка, как правило, согласовывается с автором.

Автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья. Плата с аспирантов за публикацию их статей не взимается.

Передача статьи для публикации в журнале «Старинная музыка» означает, что автор безвозмездно передает издателю журнала право использования данного произведения науки на территории Российской Федерации и всех зарубежных государств всеми способами, предусмотренными статьей 1270 Гражданского кодекса Российской Федерации, и на весь предусмотренный действующим законодательством срок действия авторского права, без сохранения за автором права выдачи лицензии другим лицам (исключительная лицензия).

CONTENTS

- T. Gordon. About Some Enigmas of the Renaissance Art, or “Visibiliū invisibilitas”* 2
In this article so-called “madrigal mass” is considered. It is represented as a “symbiosis” of the spiritual and the secular aspects in the Renaissance art. The phenomenon of a mass on a madrigal source is examined on an example from the works of G. P. da Palestrina (the composer’s mass “Vestiva i colli” written on his own madrigal of the same name).
Keywords: mass, madrigal, Renaissance music, Palestrina.
- M. Lopatin. L’homme armé and the Liturgical Practice of the Middle Ages* 8
The image of the Armed Man (“L’homme armé”), that was very popular in the musical culture of the late Middle Ages, permeates also the liturgical practice of the time. The article, based on documental evidence of Giovanni Rucellai, Pierre Ameil, Agostino Patrizi, and papal breve “Solent Romani Pontifices”, examines the possible context of the rich tradition of “L’homme armé” Masses.
Keywords: L’homme armé, mass, liturgical practice
- A. Nedospasova. Il Seicento di Cristina. Queen Christina of Sweeden* 14
The article is about Queen Christina of Sweeden (1626–1689) and her role in development of the music culture in Sweeden and in Rome where she lived after 1655. This is the first publication in Russian about musicians and repertoire of Swedish Court Chapel in 17th century.
Keywords: Christina of Sweeden, Swedish Court Chapel, baroque music.
- L. Shabalina. Musical Life in Eighteenth-Century Europe in Demidov’s Letters and Diaries* 17
A lot of facts and information about musical life in Europe during the 1750s from recently published letters and diaries of the Demidovs.
Keywords: Demidovs, eighteenth-century music, opera theatres, public concerts.
- O. Sorokina. Mozart and a Violin* 22
Mozart’s Violin Compositions and His Portrait as a Violinist. Problem of interpretation of Mozart’s Works for Violin.
Keywords: Mozart; Violine; Classical Music.
- E. Panikova. J.A. Hiller’s Opera “Die Jagd” through the Eyes of Its Contemporary* 26
Early German Singspiel Die Jagd (The Hunting) by J.A. Hiller. Its Synopsis and Criticism of the opera in J.F. Reichardt’s article published in 1774.
Keywords: J.A. Hiller; J.F. Reichardt; Singspiel; Die Jagd.
- A. Guseva. The Music World of the Bell: the 17th Century Discovery* 35
A bell is an instrument with unique inner harmony. In the 17th century, Jacob van Eyck, a Dutch musician, composer and carillonneur introduced the key-tones of the harmonic bell: octave, minor, third and fifth. Such bells were cast by the Dutch founders, brothers Frans and Pieter Hemony. The precise bell tuning was done by grinding off a ready-made bell – that was the main craftsmanship secret of brothers Hemony. Playing on the carillon made by well-known masters, one may perform different musical opuses.
Keywords: bell; carillon; tuning; harmony; Hemony brothers.
- S. Lebedev. Boethius’ Modal Theory. A Reconstruction* 39
Mode in Antiquity is one of the most complex and much discussed subjects in the history of Western music theory. The author of the article offers a reconstruction of the modal theory of Boethius based on his famous "Fundamentals of Music" treatise (ca. 500).
Keywords: Boethius; Ptolemy; mode: music theory.
- I. Susidko. Beethoven without Retouching* 46
“Beethoven. His Life and Works” by L. Kirillina. The book review.



EARLY MUSIC

В издательстве *Oxford University Press* вышел очередной номер журнала *Early Music* (Vol. 38, № 1). В нем 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 данного номера.

Editorial (p. 1–2);

MUSIC OF THE MIDDLE AGES

Alexandra Buckle. 'Fit for a king': music and iconography in Richard Beauchamp's chantry chapel (p. 3–20);

Elizabeth Eva Leach. Guillaume de Machaut, royal almoner: Honte, paour (B25) and Donnez, signeurs (B26) in context (p. 21–42);

Mary Wolinski and Barbara Hagg. Two 13th-century hockets on Manere recovered (p. 43–58)

ASPECTS OF THE FRENCH BAROQUE

Stuart Cheney. Early autograph manuscripts of Marin Marais (p. 59–72);

Michele Cabrini. Upstaging the voice: diegetic sound and instrumental interventions in the French Baroque cantata (p. 73–90);

Olivia Bloechl. War, peace and the ballet in *Le Soir* (p. 91–100);

Donna M. Di Grazia. New perspectives on Thomas Myriell's *Tristitiae remedium* and Add. Ms.29427 (p. 101–112);

Robert Kintzel. '... so beautiful that I was almost beside myself': Vivaldi and the Basel collegium Musicum (p. 113–118).

BOOK REVIEWS (p. 119–134); **MUSIC REVIEWS** (p. 135–140); **RECORDING REVIEWS** (p. 141–164); **REPORT** (p. 165–166); **CORRESPONDENCE** (p. 167–172); **ABSTRACTS** (p. 173–176); **ADVERTISERS' INDEX** (p. 177–178).

Уважаемые читатели журнала
«Старинная музыка»!

По всем вопросам, связанным с доставкой журналов по подписке, оформленной в отделениях связи по Объединенному каталогу «Пресса России», следует обращаться в агентство «АРЗИ» по тел.: (495) 680–8987 и (495) 680–9401.