



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 3 (73) 2016

Ежеквартальный
музыковедческий
журнал

Учредитель
Литературное агентство
«ПРЕСТ»

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

Главный редактор
Ю. С. Бочаров

Издается при участии НИЦ
Методологии исторического
музыкознания Московской
консерватории

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

✉ 125009, Москва,
ул. Б. Никитская, д. 11–13

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

Подписано в печать 23.09.2016.
Формат 60×84 1/8. Печ. л. – 4,0.
Уч.-изд. л. – 4,5. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

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

© «Старинная музыка», 2016

16+

СОДЕРЖАНИЕ

Из истории музыкального исполнительства

В. Березин (Москва). Двадцать четыре скрипки короля –
«нет ничего более восхитительного или величественного!» 1

Портрет на фоне эпохи

А. Дворницкая (Москва). Аббат Фоглер и мангеймская
музыкальная традиция 14

Музыка и театр

И. Сусидко (Москва). «Милосердие Тита» К. В. Глюка (1752):
в преддверии венских триумфов 20

Н. Пилипенко (Москва). Судьба оперного наследия
Франца Шуберта 26

Аннотации и ключевые слова научных статей 32

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

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

☎ (495) 469-12-05,
(499) 966-59-89

На 1-й странице обложки – *портрет Георга Йозефа Фоглера
работы Августа Фридриха Эленхайнца (1790)*



Валерий БЕРЕЗИН*
(Москва)

Двадцать четыре скрипки короля — «нет ничего более восхитительного или величественного!»

Оркестр Двадцать четыре скрипки короля нечасто упоминается в наших книгах и учебниках, хотя всколыхнувшийся интерес к старинной музыке вновь привлек к нему некоторое внимание. Правда, бытующая информация о нем скромна и приблизительна, порою курьезна, как, например, в учебнике «История скрипичного искусства» [4, с. 123–124]. Иногда его называют первым «настоящим» европейским оркестром, что сомнительно. Или лучшим оркестром раннего барокко, что не исключено, но никак не проверяется. Наконец, его деятельность обычно связывается с правлением Людовика XIV, что большей частью правда.

Нельзя сказать, что нынешним историкам о Двадцати четырех скрипках известно все, но все же довольно много. Конечно, изрядное число подробностей остается за пределами повествования, поскольку речь идет не просто о явлении культуры, но об иной, малознакомой цивилизационной модели. Однако любопытные найдут немало разъяснений в указанных здесь источниках, большей частью вполне доступных. И, воодушевившись, пойдут дальше...

Происхождение

В XVII веке при французском Дворе было двадцать два департамента, обслуживавших короля и все придворные нужды. Музыканты приписаны были к трем: церковной Капелле, Большой конюшне и Апартаментам короля. К последнему относилась Камерная музыка короля, к которой и принадлежал интересующий нас оркестр.

Название «Двадцать четыре скрипки короля» — это, скорее, почтительное упоминание о нем в писаниях некоторых современников. В документах Двора его именуют просто *Двадцать четыре* (les Vingt-quatre), а чаще — *банда Двадцати четырех* (la bande de Vingt-quatre), позднее (после создания



Королевский скрипач
(гравюра Никола Арно, 1688)

Малых скрипок, или Скрипок кабинета) — *Большая банда* (la Grande Bande). Слово *bande* — старинное, имеющее во французском языке много значений. Одно из них — «компания (товарищество) из нескольких человек», как указывает Словарь Пьера Ришле 1680 года [22, б/п], или, по

* Березин Валерий Владимирович — доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

† *Bande. Plusieurs personnes de compagnie.*
† *Bande joyeuse. Plusieurs personnes qui se réjouissent ensemble.*
La grande bande des 24 violons. Ce sont les violons de la chambre du Roi.

Фрагмент статьи “Bande” из словаря П. Ришле (1680)

BANDE, signifie encore, une troupe de plusieurs personnes associées ensemble pour un même dessein. La grande bande des violons se dit des 24. violons du Roy.

Фрагмент статьи “Bande” из словаря А. Фюретьера (1690)

определению Словаря Антуана Фюретьера 1690 года, «группа из нескольких человек, объединившихся с единым намерением» [15, б/п]. Как и сейчас, слово *bande* имело и негативную коннотацию: «шайка», «банда», «ватага». Но в отношении королевских скрипачей утвердился фразеологизм, зафиксированный в словарях как значимый культурный феномен: «*Большая банда 24 скрипок. Это скрипки камерной музыки короля*» (П. Ришле), «*Большой бандой скрипок именуются 24 скрипки Короля*» (А. Фюретьер).

Такое уточнение полезно для понимания исторических текстов, — и еще того, что при королевском дворе долго-долго ничего не менялось, называли «банда», так и останется по всем документам, — но нисколько не мешает называть королевскую банду оркестром, поскольку в современном смысле это именно оркестр.

Заметим попутно, что в остальных случаях оркестры и инструментальные ансамбли во Франции XVII — начала XVIII века называли симфонией, инструменталистов — симфонистами¹. Существовало, конечно, и слово «оркестр», но им в то время

называли «*только место, где располагается симфония*» [15, б/п].

К созданию *Двадцати четырех* Людовик XIV отношения не имел, поскольку скрипичный оркестр появился при Дворе задолго до его рождения. Сведений об этом немного, как и ясности о том, что за скрипачи его составляли на рубеже XVI–XVII веков. В документах и счетах Королевского Дома сохранились обрывочные сведения об участии скрипичного оркестра в свадебных торжествах Генриха IV (1600) и Людовика XIII (1615), в концерте в День святого Людовика (1627) и музицировании придворных музыкантов в числе *Тридцати двух скрипок города Парижа* (1620)². Бранли и куранты королевы, танцы Людовика XIII и, конечно, балеты сохранились в Собрании Филидора³, где, к сожалению, нет указаний на исполнителей. Поэтому, коль скоро оркестр скрипачей играл для короля уже в конце XVI века (более ранних сведений нет), это могли быть либо городские музыканты Братства св. Юлиана⁴, либо ансамбль *Скрипки, гобои, корнеты и сакбуты* из двенадцати человек, издавна состоявший в штате Большой конюшни⁵.

¹ Певцов же и певиц — музыкантами и музыкантками (musiciens et musiciennes).

² Оркестр *Тридцать две скрипки города Парижа* собирался в 1620 году по некоему торжественному поводу. Вероятно, им было самое значительное событие того года — «смешная история», как назвали победу Людовика XIII над скромным войском его матери Марии Медичи (7 августа) и подписание Анжерского договора об окончании войны между матерью и сыном (10 августа).

³ Собрание Филидора (Collection Philidor) — важнейший источник музыкальных рукописей Франции конца XVI — начала XVIII вв. Содержит французскую и отчасти итальянскую музыку, собранную и скопированную хранителем Королевской (Людовика XIV) музыкальной библиотеки Андре Даниканом Филидором-старшим и его помощниками.

⁴ Братство св. Юлиана — профессиональная корпорация музыкантов, охватывавшая своей юрисдикцией весь центральный регион Франции. См.: 1, с. 77–145.

⁵ Этот ансамбль постоянно фигурирует в счетах Королевского Дома. С документами и гипотезами о скрипках Большой конюшни можно ознакомиться в книге Анри Прюньера [21], которая имеется в фондах Библиотеки иностранной литературы в Москве.

Городские скрипачи подрабатывали при Дворе достаточно регулярно. Это побуждало вносить в нотариальные контракты, заключаемые партнерами по совместной игре, специальный пункт о приоритете работы у короля перед иными занятиями: «Если кто-то из товарищества призван играть на скрипке или гобое у короля, он не должен в этот день участвовать в общей игре и не несет обязательств перед сообществом» [6, с. 14].

В пользу же названного ансамбля Большой конюшни (в документах это все та же *bande*) могут свидетельствовать два обстоятельства: во-первых, эти музыканты всегда были под рукой и подчинялись начальнику департамента; во-вторых, их обязанности, как увидим далее, были ровно те же, что впоследствии у Двадцати четырех скрипок. Каждый играл на духовом инструменте и на скрипке [1, с. 321] и вовсе не ежедневно, а «по старому обычаю, <...> в первый день года при пробуждении



Король Франции Людовик XIII (портрет работы Филиппа де Шампenea). Именно в период его правления (в 1618 году) был утвержден состав придворного оркестра из 24 ординарных (штатных) скрипачей

короля, а также в первый день мая и в день святого Людовика. Они должны участвовать также в больших дивертисментах и некоторых больших церемониалах» [14, с. 321]. Книги штатов за 1686-й и последующие годы указывают: «Все они получают ливреи, чтобы участвовать в балах, балетах, комедиях, играть в апартаментах короля и прочих местах, где в них будет нужда» [14, с. 167]. А в 1722-м, уточняется: «Эти двенадцать играют вместе на скрипках, когда потребуется, и на гобоях, сакбутах и корнетах, когда им прикажут» [14, с. 321].

Книги королевских штатов, на которые мы ссылаемся, выходили с 1644 по 1789 год и содержали информацию о придворных службах и тысячах служащих — с указанием их имен, обязанностей и жалованья¹. Читателя не должен смущать временной разрыв между событиями, отмеченными на рубеже XVI—XVII веков, и более поздними книгами штатов: французский Двор был необычайно консервативен, и уклад его менялся крайне медленно. А обычаи соблюдались в мельчайших деталях.

Неизвестно, постоянные ли дополнения существующего коллектива городскими скрипачами привели к учреждению нового, более высокого уровня и статуса, либо оркестр был полностью сформирован заново. По косвенным источникам можно проследить, что при Генрихе IV и Марии Медичи состав скрипичного оркестра непостоянен, но постепенно увеличивается. В 1609 году — 22 человека, в 1610-м — 23, в 1614-м — 24. И уже юный Людовик XIII в 1618 году утвердил оркестр из 24 ординарных (то есть штатных) скрипачей, но теперь уже не в Большой конюшне, а в ведомстве Камерной музыки, в котором ранее числились несколько певцов и 4-5 инструменталистов. И именно при Людовике XIII оркестр обрел известность и славу.

Внимание монарха к музыке (и особенно к балету) притягивало к нему хороших музыкантов, — многие и танцевали с ним на одной сцене, ведь именно скрипачи в то время были лучшими танцовщиками и учителями танцев. Свидетельств о музыкальных увлечениях Людовика XIII немало, как, например, такое: «Когда возвращались пораньше, шли к королеве <...> Тогда взяли за правило три раза в неделю устраивать музыкальные развлечения, где играли музыканты Камерной музыки короля. Причем это были в основном его собственные сочинения» [17, с. 40]. Как известно, король сам

¹ Подробнее см.: 1, с. 17–18.



*Вид на замок Фонтенбло — загородную резиденцию французских королей.
Их возвращение из Фонтенбло в столицу обычно отмечалось
выступлением Двадцати четырех скрипок*

придумал либретто, танцы и музыку к знаменитому «Мерлезонскому балету», исполненному в 1635 году в Шантильи и Руайомоне. Кто, кроме *Двадцати четырех*, мог аккомпанировать танцорам? И действительно, сохранился счет на изготовление костюмов, предназначенных двадцати четырем скрипачам, которые и играли, и танцевали.

В знаменитой «Всеобщей гармонии», напечатанной на следующий год, в разделе о скрипке Марен Мерсенн пишет: *«Кто услышал Двадцать четыре скрипки короля, признает, что не слыхивал ничего более восхитительного или величественного; оттого понятно, что этот инструмент наиболее хорош для танцев, и его используют в балетах и всяких иных местах»* [18, с. 184–185].

И все же сведений о раннем периоде *Двадцати четырех* мало, и донныне никому не удалось воссоздать сколько-нибудь полную картину их существования.

Период же Людовика XIV (1643–1715) документирован куда как полнее, к тому же вся Европа стремилась подражать обычаям его двора, — пото-

му, кажется, и утвердилось мнение о *Двадцати четырех* как знаменитом оркестре Короля-Солнца.

Работа и зарплата

В отличие от музыкантов Капеллы, певцов и клавесинистов Камерной музыки и многих других придворных, служивших по кварталам или семействам, оркестр Двадцать четыре скрипки числился на службе весь год.

Сохранившиеся с XVII и до середины XVIII века документы свидетельствуют, что должностные обязанности его музыкантов были совсем невелики. *«Этот скрипичный оркестр, — читаем мы в Книге штатов за 1708 год, — приходит играть на обедах короля в основном три или четыре дня в году, а также при возвращении из Фонтенбло и других больших выездах. Дни, когда они обычно играют, это первый день года, первый день мая и праздник Его Величества [день святого Людовика. — В.Б.]»* [14, с. 278]. За эту приятную необременительную работу они получали оклад 365 ливров в год. Правда,

великодушные монарха не знает границ, он любит своих музыкантов, а потому «в каждый из этих дней король выдает им от щедрости своей 50 или 52 эю» [там же]¹.

К тому же бюрократия Двора работала как механизм башенных часов: тяжело, но правильно. Когда в 1657-м скрипачи почему-то не были заняты в последнем квартале, у них немедленно вычли незаработанную сумму, выплатив лишь по 273 ливра 10 соль² [14, с. 95].

Как ни смотри — жалование скрипачей *Двадцати четырех* было небольшим. Меньше платили только музыкантам Большой конюшни (от 150 до 300 ливров в год), за исключением трубачей, сопровождавших королевскую карету (им выдавали по 1200 ливров, а когда и больше, — но это же почти символ государства!)

Однако в книгах королевских штатов (за 1663 и другие годы) встречается важное уточнение: «*Они [скрипачи] служат, когда король прикажет, когда танцуют балет и т. д.*». И вот это «*когда король прикажет*» существенно меняет картину, хотя все равно их занятость не кажется слишком обременительной. В какие-то годы работали больше, в какие-то меньше, — увлечения короля и Двора менялись, менялись и обстоятельства службы.

Музыканты принадлежали к королевской свите и не могли отказаться от сопровождения короля. А Двор часто переезжал из одного дворца в другой, проживая в разных резиденциях когда неделю, когда месяц-два. Путешествуя с сувереном, они получали особое вознаграждение за каждый день: «*Ежели их призывают ко двору для дополнительной службы, им выдают по 40 соль в день каждому и предоставляют место в карете*» [14, с. 103].

О дополнительной службе сохранилось немало свидетельств, ведь и торжественных случаев было предостаточно. 15 июня 1645 года «*Ла Газетт*»³ сообщала, что в праздник Тела Господня в Палей-Рояль «*...музыка Капеллы исполняла мотет в сопровождении Двадцати четырех скрипок короля*»⁴ [13, с. 185]. 5 ноября 1645-го на бракосочетании польского короля «*...между большим буфетом с серебряной посудой и стеной сделано было возвышение,*

на котором Двадцать четыре скрипки короля играли в течение обеда» [там же]. 5 сентября 1649 юный король посетил ратушу, где в его честь был устроен бал: «*...Рядом с камином, за высоким королевским балдахином, на возвышении, нисходящем ступенями вниз, располагались Двадцать четыре скрипки <...>. Сам король начал бранль с Мадемуазель...*» [там же, с. 191]. 31 января 1651 года «*Ла Газетт*», описывая бракосочетание принцессы Аделаиды Савойской с принцем Баварским в Турине, упомянула, что «*...во время обеда звучала музыка Двадцати четырех скрипок*» [там же, с. 193].

2 апреля 1650-го маршал Шомберг принял послов Швейцарского союза, и «*во время приема звучала наиприятнейшая музыка труб и Двадцати четырех скрипок короля*» [13, с. 192]. А 2 мая 1651 года все та же «*Ла Газетт*» извещала: после поездки в Бургундию король вернулся в Париж и остановился в Пале-Кардиналь, где «*...на ступенях его встречали королевские гобоисты <...>, а трубачи, располагавшиеся впереди процессии Его Величества, играли вместе с Двадцатью четырьмя скрипками, и все вместе создавало наиприятнейшую музыку*» [там же].

Маркиз де Сурш 16 октября 1682 года записал в своем дневнике: «*[В Версале] давали комедии три раза в неделю и балы каждую субботу. В три прочих дня все благородные господа и дамы двора собирались в шесть часов вечера в Больших апартаментах короля <...> и все, кто приходил, вольны были развлекаться, как им заблагорассудится. Здесь были певцы, которые пели время от времени, а также скрипки и гобой⁵, под музыку которых все желающие могли танцевать*» [23; цит. по: 9, с. 181].

«*В начале апартаментов⁶ певцы Камерной музыки Его Величества исполняют речитативы и арии из некоторых опер без театральных костюмов; иногда также устраивают танцы, в которых участвует мадам дофина*», — уточняет Книга штатов за 1687 год [14, с. 172].

Но и дивертисменты, пасторали, балеты, оперы — все это тоже устраивалось департаментом Камерной музыки. Счета Королевского Дома зафиксировали расходы на переезды скрипачей, костюмы,

¹ Указанная сумма, равная 150 или 156 ливрам, выдавалась на всех музыкантов оркестра.

² Соль (позднее — су) — денежная единица Франции, равная 1/20 ливра (франка).

³ «*La Gazette*» — еженедельная газета, основанная придворным врачом Теофрастом Ренодо при поддержке кардинала Ришелье для сообщения о новостях Двора, зарубежной и внутренней политике. Выходила по субботам на 4-х полосах.

⁴ Хотя в Капелле был свой оркестр (причем с более солидным жалованьем).

⁵ Речь идет о Двадцати четырех скрипках и Двенадцати Больших гобоях Большой конюшни.

⁶ Апартамент (appartement) — здесь: вечерние развлечения, включавшие концертные номера, бильярд, карточную игру, танцы, легкое угощение.

повседневные нужды и, конечно, за выступления: «Господам Боди-отцу, Франкеру-старшему, Брюне, Лаланду-отцу, Леклерку, Гуни, Ребелю <...>, всем скрипачам Камерной музыки короля за участие в десяти представлениях балета [«Карденио». – В.Б.], из расчета 10 ливров каждому за представление...» [8, с. 314].

14 сентября 1714 года маркиз Данжо отметил в дневнике: «Фонтенбло: вечером будут играть комедию «Несносные». Ее исполнят музыканты короля, которые всегда разыгрывают комедии. Это никогда не поручается комедиантам» [9, с. 376].

Подобные упоминания складываются год за годом в пестрый ряд событий, однако по ним же ясно видно, что служба скрипачей не была регулярной. И все же она приносила в итоге кругленькую сумму годовых.

Но этим приятности службы скрипачей не ограничивались. В числе немногих королевских артистов им полагалось и натуральное содержание: «Они получают хлеб, вино и мясо на шесть больших праздников года и потому являются сотрапезниками [Королевского Дома], и еще хлеб и вино в день святого Людовика и в день святого Мартина» [14, с. 278]. Старинное словечко *commenseaux* («сотрапезники») означало привилегию действующим королевским офицерам столоваться и получать продукты питания при Дворе.

Впрочем, конкретные сведения о продовольствии относятся лишь к 1732 году, то есть уже к эпохе Людовика XV. Однако вряд ли с прошлых времен что-то существенно изменилось. Двадцать четыре скрипача Камерной музыки в первый день года и первый день мая получали (помимо денежного вознаграждения): 4 дюжины хлебов, 4 сетье столового вина¹, четверть телянка на 12 фунтов, четверть барана на 10 фунтов, 4 каплуна, 4 головы дичи, 6 фунтов сала.

На Пасху, Троицу, День всех святых и Рождество: 4 дюжины хлебов, 4 сетье столового вина, 12 фунтов телятины, 10 фунтов баранины, 4 каплуна, 4 головы дичи, 5 фунтов сала.

На дни святого Людовика и святого Мартина: 2 дюжины хлебов и 3 сетье вина [8, с. 444–445].

Кажется, положение наших скрипачей было двусмысленным. С одной стороны, они королевские служащие, офицеры свиты, купившие должность и пользующиеся привилегиями придворных. С другой – вчерашние менестрье, игравшие на вечеринках и свадьбах горожан, на ярмарках и пуб-



Королевский праздник в Версале (фрагмент гравюры, 1669).
На переднем плане – группа королевских скрипачей

личных увеселениях. Разумеется, они не слишком важные особы, и потомственные дворяне вряд ли водят с ними дружбу. Но зато — постоянно встречаются с королем, общаются с ним в самых приятных обстоятельствах, многих он знает поименно... Влияло ли это на их положение? Предоставим читателю обратиться к собственному опыту.

Эти особенные французские скрипки

Особенности скрипок французского двора заслуживают нашего внимания, поскольку и сами инструменты, и их применение — характерная деталь французской инструментальной культуры, распространявшейся и на соседние страны.

Двадцать четыре скрипки делились на пять партий, как и всякий другой духовой или струнный французский консорт того времени. Словарь Фю-

¹ 1 сетье = 24 парижским пинтам (1 пинта = 0,93 л).

ретьера разъясняет: «Скрипки включают бас, от-контр, тай и дессю, к коим можно прибавить пятую партию. Каждая партия содержит четыре квинты, которые [в целом] поднимаются до большой септ-децимы (*dix-septième*). Скрипка наиболее пригодна для танцев, и, играя вместе с другими инструментами, исполняет дессю¹. Это слово происходит от испанского *violone*, и [или] *viola de viola*, и [или] *viele de vihuela*. <...> Словом *violons* называют также играющих на этом инструменте, которые обычно являются и учителями танцев...» [15, б/п]².

Перечисленные названия обозначают инструменты разного размера. Однако далее, избегая непривычных для нашей терминологии слов, используем условно понятия нашего времени, определив типы скрипок следующим образом: *dessus* (дессю) – дискант; *haute-contre* (от-контр) – альт; *taille* (тай) – тенор, *quinte* (квинта) – баритон, оставив бас на положенном месте.

Размеры инструментов XVII века установить не просто, поскольку сохранившиеся в музеях немногочисленные французские скрипки того времени, как правило, переделаны в конце следующего столетия в соответствии с изменившимися требованиями и не всегда могут быть атрибутированы. Поэтому сведения о них фрагментарны. Одна из скрипок французского мастера Дюифопрукара (XVI в.) имела размер корпуса 350 мм в длину – то есть практически современный [16, с. 4]. Размеры средних инструментов, приведенные Б. Барде в «Словаре французской музыки XVII – XVIII веков», составляют 375 мм – корпус альты, 450 мм – тенора, 525 мм – баритона [5, с. 726]. По Мерсенну, различия в этом случае составляли полфута. Существовали ли «канонические» размеры? Вряд ли.

Настройка дисканта – современная: $g-d^1-a^1-e^2$, практический диапазон d^1-d^3 . Средние инструменты имели настройку современного альты: $c-g-d^1-a^1$.

Басовые скрипки – наиболее загадочный тип, поскольку сведения о них минимальны. Однако «французский вкус» распространялся в XVII столетии на немецкие земли и Англию, привлекая исполнителей модными инструментами, что позволяет искать их не только во Франции. В Англии

король Карл II Стюарт завел при дворе свои Двадцать четыре скрипки, для которых, в частности, писал Генри Пёрселл, назначенный композитором оркестра в 1677 году.

И вот, вполне обоснованно, английский исследователь Питер Тревелиан представил сведения о басовых скрипках мастера Бейкера (ок. 1645–1685) – наиболее ранних сохранившихся образцах, предположительно аналогичных французским. Одна из них, датированная 1672 годом, имеет размер корпуса 712 мм; вторая, 1682 года, – 613 мм [24, с. 65–76]. Настройка первой, считающаяся типичной: $B_1-F-c-g$. Вторая скрипка более загадочна. «Хотя есть искушение считать, что это низкий альт, – отмечает Тревелиан, – большинство сохранившихся деталей (шейка и головка – не оригинальные) указывает на то, что это инструмент из семейства скрипок. В настоящее время у нас нет возможностей узнать, каким он был в оригинале, но сейчас на нем 5 струн, настроенных $C-G-d-a-e^1$ », [24, с. 70].

Верхняя (дискантовая) скрипичная партия записывалась в ключе «соль» на первой линейке, реже – на второй. Средние партии – в ключах «до» на первой, второй и третьей линейках соответственно. Бас – в ключе «фа» либо «до» на четвертой линейке.

В целом же французские скрипки XVII века заключают в конструкции и размерах более вопросов, чем ответов. И авторитетная «Всеобщая гармония» Мерсенна не содержит интересующих нас разъяснений, хотя нельзя обойти молчанием некоторые наблюдения ее педантичного и внимательного автора.

Для баритоновой скрипки, называемой «квинта» («*quinte*», «*quinte de violon*»), Мерсенн использует также наименование «пятая партия» или просто «пятая» (*la Cinquiesme partie*, *la Cinquiesme*)³; аналогичное название имеет партия в «Фантазии» Анри Ле Жёна, приводимой Мерсенном. Почему – поясним далее.

Читатель найдет в этом труде прекрасное изображение трех скрипок: «карманной», применяемой учителями танцев (*poche*)⁴, басовой (*basse*) и дискантовой (*dessus*). Относительно прочих автор пишет: «Альтовая, теноровая и баритоновая

¹ Здесь: верхний голос или мелодию.

² См. статью «Violon».

³ Хотя в партитурах это обычно именно четвертая, а не пятая партия, исключая случаи со вторым дискантом или вторым сопрано, когда дессю делились на низкие и высокие – *haut-dessus* и *bas-dessus*. Мерсенн упоминает еще *haute-contre* – *taille*, то есть, вероятно, высокий тенор, отмечая, что это наименование используют лишь скрипачи Двадцати четырех.

⁴ Но не *pochette* – название, утвердившееся позднее.

совершенно похожи на дискантовую <...>; нужно лишь заметить, что другие инструменты больше чем дискант. Например, альт больше на полфута, и т. д.¹ Что касается баса, четыре колка которого отмечены четырьмя цифрами, то он изображен столь ясно, что нет нужды останавливаться на описаниях...» [18, с. 184–185].

Интересны рассуждения о пятиструнных скрипках, которым Мерсенн посвятил отдельную главу (Proposition III) «Всеобщей гармонии» с подзаголовком «Установить, следует ли добавлять к скрипкам пятую струну для прекрасного благозвучия, и в чем состоит улучшение доброго звукоизвлечения». Поясняя смысл такого нововведения, ученый пускается в пространные рассуждения: «Можно было бы показать скрипки с пятью струнами, которые, возможно, вытеснят обычные скрипки с четырьмя струнами, подобно тому, как был забыт ребек, имевший всего три струны и диапазон дуодецимы и когда придумали скрипку, которая охватывала секстдециму (*seziesme*). И оттого, что скрипка представляется наилучшим и самым совершенным из всех прочих инструментов, как благодаря разнообразию диминуций, синкоп, связанной игре и гибкости, так и по возможности доселе неведомых украшений разной музыки, было бы кстати добавить к ней пятую струну, чтобы ее диапазона было довольно для игры во всех ладах...». Однако, рассудив со всех сторон о преимуществах, Мерсенн приходит к разумному выводу: «...Чем более оценивают свойства всякого инструмента, тем более видны разнообразные его возможности с меньшим числом струн, и ежели струны кроме квинты и второй почти не потребны для дессю, то в пятой струне нет нужды, и можно даже вполне хорошо без нее играть» [18, с. 182–183].

Пятиструнные скрипки неведомы исследователям, кроме басовых, принадлежность которых к интересующей нас эпохе также ни в одном случае окончательно не выяснена.

Что же вызывает особое благорасположение автора к выразительности скрипки? Конечно, ее универсальность, понимаемая столь своеобразно, что нельзя не привести ряд его любопытных суждений по этому поводу.

«Итак, если мы предпочтем избавиться от названий, коими древние называли лады, таких, как дорийский, фригийский, лидийский, ионийский и прочие, и заменить их более понятными, чем те, которыми пользовались греки, можно назвать тоном или ладом скрипки веселый и радостный, равно как лад

виолы и лиры — грустный и томный; лад лютни — благоразумный и скромный; лад трубы — отважный и воинственный, и также у всех прочих инструментов, в соответствии с их особенностями.

Еще следует заметить, что скрипка способна к музыке всякого рода и вида, и можно играть на ней энгармонизмы, всякого рода диатонику и также хроматизмы, оттого что не имеет она никаких ладов, и что возможны для нее все мыслимые интервалы, исполнимые на грифе, который подобен первовеществу, способному принимать любые формы и воплощения, не имея ни единого места, на котором не извлекался бы особый звук. И потому следует заключить, что она содержит бесконечное число разных звуков, подобно тому, как струна — прямая линия содержит бесконечное число точек, и, следовательно, ее можно назвать Всеобщей гармонией» [18, с. 180–181].

Однако XVII столетие не было еще веком метафор, и восхищение инструментом Мерсенн выражал более в наблюдениях практических, хотя и не без пафоса: «...Итак, скрипка потому превосходит прочие инструменты, что может не только петь голосами многих животных земных и небесных, но и подражать, подделываться под всевозможные инструменты, будь то человеческие голоса, орган, виела, корнамуза, фифр и прочие, так что способна и к грусти подобно лютне, и к воодушевлению подобно трубе, и владеющие ею в совершенстве могут играть на ней все, что только заблагорассудится...» [18, с. 183].

К сказанному добавим, что французские музыканты предпочитали итальянские скрипки. В упомянутом выше нотариальном контракте есть характерная для эпохи фраза: «Все члены товарищества обязуются иметь инструменты из Кремонь» [6, с. 14]. В Париже, конечно, работали свои мастера [см. 2, с. 19–26], но итальянские, вероятно, были лучше. А кроме того, итальянцы делали инструменты специально для французов в соответствии с их вкусами и традициями. Парижские мастера не выдерживали этой конкуренции, а когда — ко второй половине XVIII века — их становится много, они не брезгают изготовлением подделок, ставя на свои изделия известные итальянские клейма.

Состав оркестра

Как соотносились группы и каким был баланс оркестра? Поименный состав с указанием инструментов приводится в книгах штатов, однако лишь

¹ Точные размеры, однако, не приведены.

ближе к концу XVII столетия. Как и в небольших оркестриках городских скрипачей, в Двадцати четырех главные голоса — дисканты и басы. Их число обычно почти одинаково. Приведем список из Книги штатов за 1692 год, он и далее будет полезен:

- репетитор — Дюмануар;
- дискантовые скрипки (дессю) — Шевалье, Балю, Жубер, Боннефон, Боди, Шоель;
- альтовые скрипки (от-контр) — Этьен, Бернар, Камиль, Варен;
- теноровые скрипки (тай) — Пезан, Обер, Боссар, Лемерсье;
- баритоновые скрипки (квинты) — Шодрон, Калите де ла Шапель и его сын Жак по праву преемственности;
- басовые скрипки — Сенайе, Рефье, Мальнури, Дематен, Муайен, Руле, Ла Фосс, Дюшен [14, с. 190].

То есть группы распределены по 6–4–4–2–8 музыкантов на партию. Число басовых скрипок, превышающих количество дессю, определенно отражает акустические вкусы того времени (при том, что в Двадцати четырех не было группы *continuo*).

Соотношение инструментов не было постоянным и периодически менялось. Так, на 1702 год исполнители распределялись по 9–3–4–2–6 на партию, а на 1722-й состав указан и вовсе без баритоновых скрипок в количестве 11–3–2–8 [14, с. 263–264, 316]. Однако оркестр не всегда играл полным составом. Иногда в выступлениях участвовали десять человек, двенадцать, восемнадцать. Конечно, документы Королевского Дома редко отражают такую безделицу, как распределение партий музыкантов. Однако сохранившиеся сведения о группах городских скрипачей показывают возможные неполные составы. Например, трио — дискант, бас и тенор, квартет — дискант, альт, тенор и бас, квинтет — два дисканта, альт, тенор, бас, секстет — два дисканта, альт, тенор, два баса, и т. д. [6, с. 82–94]. Очевидно, что баритоновые скрипки наименее востребованы, и без них можно было обойтись. Здесь и разъясняется замечание Фюретьера о том, что к четырем «...можно прибавить пятую партию». Можно, но необязательно. В 1718-м она исчезнет и из Двадцати четырех, еще раньше — из оркестра Королевской Академии музыки, а потом и вовсе забудется, сохранившись лишь курьезом в музыковедческих трудах. (Интересно, что С. Броссар в своем «Музыкальном словаре» называет ее виолончелью: «Violoncello. C'est proprement

nôtre Quinte de Violon, ou une Petite Basse de Violon, à cinq ou six Cordes» — «Виолончель. Это, собственно говоря, наша квинтовая скрипка или малый скрипичный бас с пятью или шестью струнами» [11, с. 247]. Почему — оставим разбираться любопытному читателю.

Партии средних голосов некоторые современники называли неловкими, фальшивыми, неуклюжими. Полные партитуры для эпохи редки, это единичные «парадные» экземпляры, подарки высоким особам. Обычно в партитурах записывали или печатали лишь два инструментальных голоса — мелодию и бас. Прочие же голоса представлены большей частью в оркестровых партиях, если таковые сохранились. Неоднократно цитировалось замечание Мерсенна о том, что средние голоса играют в унисон, — такой способ оркестровки сохраняется и позднее, вплоть до начала XVIII столетия. Но применялся, конечно, и другой, когда у альтовых, теноровых и баритоновых скрипок были собственные индивидуальные партии. Хотя, судя по всему, в большинстве случаев авторы фиксировали их небрежно или просто не очень грамотно (ведь кто только не писал для Двадцати четырех!), к тому же нельзя исключить, что они порою изготавливались переписчиками или даже импровизировались. Одна из причин очевидна: особым достоинством придворных сочинителей считалось умение работать быстро, особенно по просьбе короля. Как тут прорабатывать детали?

В книге «Знаменитые люди Франции нынешнего века» (1696) вполне авторитетный автор Шарль Перро писал о Жане Батисте Люлли: «Король приказал ему заняться скрипками, потому что он владел этим инструментом как никто другой. Его Величество даже создал для него новый оркестр, называемый Мальми скрипками, который под его руководством вскоре сравнялся и даже превзошел оркестр Двадцать четыре скрипки, самый знаменитый в Европе. Действительно, этот оркестр играл преимущественно пьесы Люлли, совершенно отличающиеся от всех, слышанных ранее. Раньше в таких пьесах уделяли внимание лишь верхнему голосу, играющему мелодию. Бас и средние партии исполняли несложный аккомпанемент или неловкий контрапункт, который музыканты зачастую подбирали по слуху, и это считалось очень удобным для подобных сочинений. Но Люлли заставил звучать все партии почти с той же приятностью, что и верхняя, он ввел в свои пьесы восхитительные фуги и другие элементы, до той поры почти неизвестные знатокам» [19; цит. по: 6, с. 261–262].

Присоединялись ли к Двадцати четырем скрипкам другие инструменталисты? Конечно — и в балетах, и в операх, и в разных «больших церемониях» («grandes cérémonies»), о чем свидетельствует, к примеру, Книга штатов за 1663 год: «С ними в некоторых церемониях и празднествах — коронациях, въездах в города, свадьбах и прочих торжествах и увеселениях — участвует другой оркестр скрипок Большой конюшни, гобои, фифры и проч.» [14, с. 103]. Но это уже тема другого сюжета.

Офицеры со скрипкой

И вот пришло время познакомиться поближе с нашими героями, двадцатью четырьмя музыкантами оркестра. «Многочисленные контракты о совместной работе, найденные в нотариальных архивах, приводят имена мастеров — игроков на инструментах, которые мы позднее найдем в штатах Королевского Дома», — отмечает Марсель Бенуа [7, с. 201]. То есть в оркестр поступали парижские скрипачи, принадлежавшие к профессиональной корпорации — Братству св. Юлиана, прошедшие полный курс обучения, сдавшие экзамен и получившие свидетельство мастера, а вместе с ним — право играть в городе и при Дворе и учить танцам. Но были и другие, поступившие ко Двору, но не принадлежавшие к братству (вероятно, учившиеся в других городах или у отцов и не получившие патента). Главы корпорации отчасти шли им навстречу. Уже при Генрихе IV королевские музыканты могли вступить в корпорацию по упрощенному обычаю. Но при этом их права работать за пределами Двора были ограничены — в частности, они не имели права учить танцам. В период правления «короля и главы менетрье и всех игроков на инструментах высоких и низких Французского королевства» Франсуа Ришома (1614–1625) скрипачи из Двадцати четырех Рикье, Озье, Имбер и Констоле нарушили запрет и к тому же настаивали на своей правоте. Тогда король братства направил запрос в Шатле¹, и королевский прокурор решением от 7 августа 1619 года запретил придворным скрипачам преподавать танцы, предписав им исполнять свои обязанности исключительно при Дворе. Скрипачи сочли предписание неубедительным и принесли кассационную жалобу в парламент². Однако последовавшее решение вновь было не в их

пользу: 7 марта 1620 года парламент подтвердил прежний вердикт [10, с. 543].

По уставу 1659 года скрипачам Камерной музыки разрешено было выдавать патент мастера без прослушивания. Следовало только предъявить королевскую грамоту придворного и заплатить в корпорацию 50 ливров [см. 1, с. 112–114]. Лишались ли они прибыльного ремесла учителей танцев? Формально — да, фактически — нет. То было время грандиозного конфликта городских скрипачей и новорожденной Академии танца [см. 1, с. 138–145].

И еще одно ограничение сопутствовало придворным музыкантам, установленное королем в патенте Люлли на создание Королевской Академии музыки от 13 марта 1672 года: «Мы разрешаем ему показывать на публике все пьесы, им сочиненные, даже если они были сыграны перед нами, однако он не может использовать для исполнения этих пьес музыкантов, получающих жалование от нас» [1, с. 365].

Скрипачи Двадцати четырех, как и большинство придворных, покупали свою должность в собственность, то есть были королевскими офицерами (officiers, от office — «должность»). Приобретение государственных должностей с правом их передачи по наследству после смерти владельца установлено было еще в 1559 году, а в 1569-м Карл IX разрешил передавать (продавать) должность и при жизни ее обладателя. Это называлось преемственным правом — survivance, и позволяло, в частности, продать должность, сохранив за собой место. В те времена говаривали: «Должность — это всегда место, но место — не всегда должность». Мы неоднократно разъясняли смысл и особенности преемственного права, поэтому предпочтем здесь ограничиться лишь необходимым³.

В приведенном выше списке музыкантов Двадцати четырех скрипок значатся в том числе Калите де ла Шапель и его сын Жак (по праву преемственности). Подобные ситуации — два человека на одном месте — есть и во многих других списках служащих. На деле это означало, что фактически исполнял работу кто-то один, или оба служили по очереди, или владелец должности вообще не служил, а лишь получал жалованье, выплачивая партнеру его часть. В данном случае скрипок в оркестре не стало больше, штатное расписание не изменилось, бюджет не увеличился. Просто отец —

¹ Шатле — резиденция королевского прокурора.

² Имеется в виду Парижский парламент — высший судебный орган Центрального региона Франции.

³ Разъяснение можно найти в Словаре П. Ришле (статья «Survivance»), а также в наших работах [1; 3].



Жан Батист Люлли — крупнейший французский композитор XVII века, сюринтендант Камерной музыки короля с 1661 года (портрет работы Никола Миньяра)

Калите де ла Шапель — передал должность сыну Жаку, оставив за собой место. Кто из них фактически работал и как они делили доходы, сейчас не узнать. Иное дело — как сын Жак поступил на службу? Он был хороший профессионал или просто по-свойски — по-семейному?

У историков нет единой точки зрения. С одной стороны, nepoтизм очевиден, и с этим не поспоришь. И в Большой конюшне, и в Капелле присутствовали отцы и сыновья, дядья и племянники, порою служили целые династии. С другой стороны — во всех департаментах при поступлении проходили прослушивание: перед су-мэтром в Капелле, перед сюринтендантом в Камерной музыке, перед Великим конюшим в Большой конюшне. Были ли эти прослушивания формальными? И здесь нет однозначного ответа. Так, певчих и инструменталистов Капеллы слушал сам Людовик XIV, и именно он выносил окончательный вердикт, нередко — в самой любезной форме — отказывая претендентам. И в то же время современники свидетельствуют, что начальники, чиновники «среднего звена» или просто влиятельные лица охотно брали взятки и вполне могли влиять на ситуацию

[см. 1, с. 230—232]. Борьба с коррупцией вообще не была сильной стороной французской монархии.

Итак, при поступлении в Камерную музыку скрипачи проходили прослушивание перед сюринтендантом, подавали прошение обер-камергеру, приносили присягу первому дворянину и приобретали должность после утверждения королем.

Стоимость должности в Двадцати четырех скрипках постепенно возрастала, от 640 ливров в 1603 году до 4500 в 1740-м, и все же в каждом случае определялась по обстоятельствам. В итоге суммы могли существенно колебаться. Так, в 1686 году Пьер Маршан выкупил должность у Жана Леру за 2800 ливров, а в 1710-м Жозеф Франкёр купил ее сыну у Жана-Батиста Ане за 2200 ливров.

Благодаря нерегулярной занятости музыканты Двадцати четырех скрипок совмещали свои обязанности со службой в Капелле, у королевы и принцев, — везде, кроме Королевской Академии музыки. Они могли играть в городе, а после открытия в 1725 году «Духовных концертов» лучшие виртуозы из Двадцати четырех утверждали французскую школу скрипки на концертных подмостках, в их числе — Югене, Ла Кез, Сеналье, Дюваль, Ане, Ребель, Франкёр, Обер...

Кто управлял оркестром?

Обычно в музыковедческой литературе в роли «дирижера» Двадцати четырех скрипок упоминается Люлли, что лишь отчасти правда. Уже хотя бы потому, что оркестр существовал и до него, и после. И управлял им руководитель Камерной музыки, чья должность называлась сюринтендант (*surintendant*, часто в русских переводах — суперинтендант, но ни в коем случае не капельмейстер!), а насколько руководил фактически — то нам неизвестно.

Сюринтенданты Камерной музыки служили по семестрам, и должность свою приобретали на семестр января или семестр июля, (не принято было говорить «первый», «второй»). Например, партнерами по семестрам были Антуан Боэссе и Поль Оже, Поль Оже и Жан Батист Боэссе, Жан Батист Боэссе и Жан Батист Люлли, Мишель Ришар Делаланд и Жан Батист Люлли-сын, и т. д.

Круг обязанностей сюринтенданта широк, однако Двадцать четыре скрипки среди них не забыты: «Когда они играют перед Его Величеством, сюринтендант становится во главе и сам отбивает такт», — сообщается в Книге штатов за 1708 год [14, с. 278]. Сюринтендант проводил репетиции балетов, опер, особенно своих, которые дли-

лись порою полтора, два, три месяца, и немалая их часть проходила с оркестром. Но у него были и помощники — учителя музыки, разучивавшие партии с исполнителями, а с некоторых пор — специальные репетиторы для оркестра.

Надо полагать, наши скрипачи играли и без «главного дирижера» — сюринтенданта, поскольку у него дел много, а Двадцать четыре — коллектив мобильный. При этом кто-то из них становился *batteur de mesure* — отбивателем такта, и дело шло без препятствий¹. Это мог быть учитель музыки (*maître de musique*) — неперменная фигура музыкальных департаментов, или авторитетные музыканты оркестра. Формально же должность *batteur de mesure* вводится в штат, вероятно, в 1640-е годы (точная дата неизвестна), и занимает ее Луи Константен — именитый музыкант, одновременно возглавлявший профессиональную корпорацию с титулом «король и управитель всех игроков на инструментах Французского королевства». Ошибочно думать, что он лишь «отбивал такт» и показывал темпы. Константен был отличным скрипачом (известным в том числе за пределами Франции) и видным композитором².

Указом от 4 января 1655 официальным репетитором король назначает своего заслуженного музыканта Гильома Дюмануара (в 1657-м за особые заслуги ему также будет пожалован титул главы корпорации — «короля скрипачей, учителей танцев и исполнителей на инструментах высоких и низких королевства Франции»). Он призван «*чтобы лучше репетировать с оркестром <...>, потому что его одаренность, чувствительность и прилежание <...> позволяют судить о его полезности для поддержания оркестра в наилучшей форме*» [12, с. 271].

Фактически Дюмануар становится концертмейстером, проводит репетиции и периодически руководит концертами. С этого времени оркестр курьезно именуется в документах: *Двадцать четыре скрипки, хотя ныне их двадцать пять*, а позднее и вовсе предстает как *Двадцать пять скрипок* [14]³.

Однако концертмейстера оказалось недостаточно, и в штатном расписании появляется должность «репетитора балетов короля», на которую еще в 1654 году назначен Мишель Леже, а в 1661-м — Луи Брюлар.

Дюмануар был выдающимся музыкантом и общественным деятелем. Именно он служил при Люлли, пережил его и фактически возглавлял оркестр вплоть до своей кончины в 1697 году. Одновременно он же сорок лет стоял во главе Братства св. Юлиана, отстаивая права городских музыкантов [см. 1, с. 110–137].

Кроме сюринтенданта, концертмейстера-репетитора или учителя музыки оркестром мог управлять композитор, чьи сочинения исполнялись. Были таковые и в числе Двадцати четырех: Шарль Шевалье, Мишель Анри, Мишель Мазюэль и другие. Причем Мазюэль в 1654 году даже получил официальное звание композитора Двадцати четырех скрипок [5, с. 727].

В 1697 году двадцать пятая должность концертмейстера-репетитора упраздняется, но функции концертмейстера все равно кто-то должен был выполнять. В 1717-м в Книге штатов появляется имя Жана Фери Ребея, которому выплачено 200 ливров «за его труды по сыгрыванию двадцати четырех скрипачей Камерной музыки» [8, с. 288]. В 1720-м Ребель получает «300 ливров за отбивание такта и руководство музыкой в “Балете юности”; 300 ливров за балет “Незнакомец”; 300 ливров за балет “Карденио” — всего 900 ливров» [8, с. 314]. Сведений о его преемниках нет.

Заслуги этих замечательных репетиторов кажутся сейчас недооцененными. Не их вина в том, что вся слава досталась Люлли: его оперы тогда распространились по всей Европе, а людям нравится, когда великий человек велик во всем.

История Двадцати четырех скрипок завершилась уже во второй половине XVIII века. В августе 1761 года указом Людовика XV этот коллектив был упразднен, а его участников соединили с музыкой Капеллы. Причина проста: нехватка средств. Хотя какой именно оркестр остался в итоге и прослужил еще двадцать один год, доподлинно неизвестно. Наконец, в мае 1782-го Людовик XVI провел еще одну реформу. Отныне при Дворе были сформированы два оркестра общеевропейского образца. Да, в них входили замечательные музыканты, но не оставалось прежней самобытности, и им не суждено было испытать прежнюю славу Двадцати четырех скрипок короля.

¹ Современные историки полагают, что отбивание такта жезлом не было единственным способом управления оркестром, существовали и более деликатные приемы.

² Сольную игру Константена хвалил в 1635 году Мерсенн в труде «*Harmonicorum instrumentorum liber*». В 1640-м Константен благожелательно упоминается в описании празднеств в честь ландграфа Гессенского, в 1650-м — в концертах Пьера де Ла Барра.

³ См. книги штатов за 1663, 1665, 1669, 1672, 1680 и последующие годы.

Литература

1. Березин В. Музыканты королей Франции. М.: Современная музыка, 2013.
2. Березин В. Устав и правила музыкальных мастеров города Парижа // Старинная музыка. 2010. № 4. С. 19–26.
3. Березин В. Гобой и гобоисты при дворе королей Франции // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 3. С. 148–172.
4. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства: Учебник для музыкальных вузов. Вып. 1. М.: Музыка, 1990.
5. Bardet B. Violons, Vingt-quatre // Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII siècles / Sous la direction de Marcelle Benoit. Paris: Fayard, 1992.
6. Benoit M. Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV. Chronologie. Paris: Fayard, 2004.
7. Benoit M. Versailles et les musiciens du roi, 1666–1733. Étude institutionnelle et sociale. Paris: Picard, 1971.
8. Benoit M. Musiques de Cour. Chapelle, Chambre, Écurie. Recueil de documents. 1666–1733. Paris: Picard, 1971.
9. Benoit M. Une association des joueurs d'instruments à Paris en 1681 // Recherches sur la musique française classique. Vol. IV. Paris: Picard, 1964.
10. Bernhard B. Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris. Deuxième période // Bibliothèque de l'école des chartes. Tome 4. Paris, 1843.
11. Brossard S. de. Dictionnaire de Musique, Contenant une Explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens et François les plus usitez dans la Musique, Troisième Edition. Amsterdam: Estienne Roger, c.1708 [Reprint: Genève: Minkoff, 1992].
12. Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII siècles / Sous la direction de Marcelle Benoit. Paris: Fayard, 1992.
13. Dufourcq N. En parcourant la "Gazette" 1645–1654 // Recherches sur la musique française classique, XXIII. Paris: Picard, 1985. P. 176–202.
14. États de la France (1644–1789). La Musique: les institutions et les hommes. Recherches sur la musique française classique. Vol. XXX. Paris: Picard, 2003.
15. Furetière A. Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts... La Haye: A. et R. Leers, 1690.
16. Grillet L. Les ancêtres du violon et du violoncelle, les luthiers et les fabricants d'archets. T. 2. Paris: Charles Schmidt, 1901.
17. Mémoire de Mlle de Montpensier. T. I. Paris: Cheruel, 1858.
18. Mersenne M. Harmonie universelle. Paris, 1636. Факсимиле: Paris: CNRS, 1975.
19. Perrault Ch. Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle. Paris: Antoine Dezallier, 1696–1700.
20. Pierre C. Les facteurs d'instruments de musique. Paris: Sagot, 1893.
21. Prunières H. Musique de la Chambre et de la Grande Écurie sous François I (1516–1547). Paris: L'année musicale, 1911.
22. Richelet P. Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses. Genève: J. H. Widerhold, 1680.
23. Sourches (Louis-François Du Bouchet, marquis de). Mémoires du marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV, publiés par le comte de Cosnac et Arthur Bertrand. Paris: Hachette, 1882–1893.
24. Trevelyan P. A Quartet of String Instruments of W. Baker of Oxford // Galpin Society Journal. Vol. 49 (1966). P. 65–76.





Александра ДВОРНИЦКАЯ*
(Москва)

Аббат Фоглер и мангеймская музыкальная традиция

«С кем бы мне хотелось поговорить о нынешнем состоянии музыкального искусства, особенно игры на клавире и органе, так это с Вами, с человеком, которому, как возлюбленному, гармония поверяет свои тайны; который слышит в каждом замирающем тоне ту олимпийскую тройственность, из которой развиваются все полные звуки, и которая есть основа всего, что мы называем пением...» [12, с. 1] – так известный немецкий литератор и музыкант Кристиан Фридрих Даниэль Шубарт (1739–1791) писал в апреле 1786 года аббату Георгу Йозефу Фоглеру (1749–1814). Последний являлся видной фигурой в музыкальной жизни Германии того времени – композитором, органистом, педагогом и ученым-теоретиком.

Биография Георга Йозефа Фоглера изобилует разнообразными событиями. Сын музыканта, мастера музыкальных инструментов при дворе в Вюрцбурге, он в юности посещал иезуитскую гимназию, затем обучался юриспруденции в университетах Вюрцбурга и Бамберга. В 1767 году был представлен пфальцскому курфюрсту Карлу Теодору (1724–1799), а уже в 1770-м стал альмонарием¹ при его дворе в Мангейме. О раннем музыкальном образовании Фоглера сведения практически не сохранились. Тем не менее известно, что еще в студенческие годы он сочинял музыку для университетских спектаклей. А в 1773 году с целью совершенствования композиторского мастерства был отправлен на средства курфюрста в Италию, где некоторое время занимался под руководством знаменитого падре Мартини в Болонье, после чего, переехав в Падую, обучался у известного музыкального теоретика Франческо Антонио Валотти. В Риме Фоглер стал членом Аркадской академии², был рукоположен в священники. Папа Пий VI даровал ему звание Рыцаря Золотой Шпоры.

По возвращению в Мангейм в ноябре 1775-го Фоглер занял пост второго капельмейстера. По



Аббат Фоглер (гравюра с портрета работы
Йозефа Хаубера, нач. XIX в.)

долгу службы довольно много сочинял, работая в жанрах как светской, так и церковной музыки. Он также основал в Мангейме музыкальную школу (Mannheimer Tonschule) и написал для нее ряд музыкально-дидактических работ. В 1780–83 годах Фоглер побывал в Париже и Лондоне, где получил одобрение своих теоретических идей во французской Королевской Академии наук и в Лондонском Королевском обществе. Вызванный в 1784 году Карлом Теодором в Мюнхен (куда еще в 1778 году переехал пфальцкий двор), он был назначен первым капельмейстером, но оставался на этой службе только до 1786 года, после чего принял пригла-

* Дворницкая Александра Владимировна – аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных.

¹ Альмонарий – духовное лицо, ведавшее раздачей милостыни.

² Аркадская академия (Accademia dell'Arcadia) – содружество литераторов, а также деятелей всех искусств и наук, основанное в 1690 году. Именно «Аркадия», как отмечают П. Луцкер и И. Сусидко, «едва ли не впервые выработала принципы общетальянского значения, формировала новые художественные и эстетические идеалы, объединившие прежде всего итальянскую гуманитарную интеллигенцию [2, с. 18].

шение шведского короля Густава III и переехал в Стокгольм, став придворным капельмейстером и учителем кронпринца. Оставив королевскую службу в 1799 году, Фоглер вернулся в Мюнхен. Однако в последующие годы довольно много гастролировал по Европе как пианист и исполнитель на оркестрионе¹, посетив ряд крупных городов, в том числе Копенгаген (1799–1800), Берлин (1800–1801), Прагу (1801–1802) и Вену (1802–1805), где, в частности, встречался с Й. Гайдном и Бетховеном. В 1807 году он был назначен тайным церковным советником при дворе в Дармштадте, где и прослужил до конца своей жизни [6].

Даже такая краткая биографическая справка дает представление о разнообразии деятельности аббата Фоглера, о тех «ролях», которые ему довелось играть в музыкальной культуре своего времени. Он был незаурядным композитором, оставившим весьма солидное творческое наследие. Особую ценность представляет его церковная музыка: мессы, мотеты, псалмы, реквиемы, гимны, *Te Deum*'ы и т. п. Но и «светская» часть его творческого наследия весьма впечатляет: 11 опер, в том числе «Купец из Смирны» (*Der Kaufmann von Smyrna*, 1771), «Эрвин и Эльмира» (*Erwin und Elmira*, 1781), «Кастор и Поллукс» (*Kastor und Pollux*, 1787), «Густав Адольф и Эбба Браге», (*Gustav Adolf och Ebba Brahe*, 1788), 3 мелодрамы, 3 балета, 3 симфонии (*G-Dur*, 1779; *d-moll*, 1782; *La Scala C-Dur*, 1799), а также увертюры, квартеты, фортепианные концерты и многие другие композиции.

Фоглер также вошел в историю как видный педагог (среди его учеников – композиторы Петер фон Винтер, Карл Мария фон Вебер, Джакомо Мейербер) и музыкальный теоретик. Им написано несколько трактатов, среди которых «Наука и искусство композиции» (*Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, 1776), «Размышления о мангеймской музыкальной школе» (*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 1778–1781), «Система хорала» (*Choral-System*, 1800), «Справочник по гармонии и генералбасу согласно принципам мангеймской школы» (*Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonshule*, 1802), «Система фуги» (*System für den Fugensbau*, 1811) и другие. В самом объемном из них – «Размышлениях о мангеймской музыкальной школе»

(в четырех томах), рассмотрены многие значимые вопросы музыкальной теории и музыкальных жанров (в том числе оперы и симфонии), особенности камерного и церковного стилей. Причем все теоретические положения проиллюстрированы вполне конкретными примерами (часто из сочинений самого Фоглера). Среди произведений других композиторов, рассмотренных в трактате – те, которые автор, по-видимому, ценил более других: *Stabat mater* Дж. Перголези, Симфония *D-dur* П. фон Винтера, «Песнь о мире» И. Ф. Кирнбергера и др.

Немалый вклад Фоглер внес и в учение о гармонии. Именно с его работ берет начало ступенный метод обозначения аккордов, главный принцип которого заключается «в систематике гармоний на базе ступеней диатонической гаммы» [4, с. 108]². Особую область научных интересов Фоглера составили его этнографические изыскания. Он, фактически первым, обратил внимание на фольклор экзотических для европейца африканских стран, которые посетил во время своего путешествия по Средиземноморью в 1792 году, и, тем самым, как отмечает А. Волкова [1, с. 48], намного опередил в этом отношении основоположника музыкального ориентализма Фелисьена Давида (1810–1876).

В настоящее время исследователи творчества Фоглера отмечают, что, в строгом смысле, он не принадлежит к кругу музыкантов и композиторов, объединяемых понятием «мангеймская школа»³. Тем не менее еще К.Ф.Д. Шубарт в своем трактате «Идеи к эстетике музыкального искусства» (1784), а впоследствии и Гуго Риман причисляли его к представителям именно данной традиции. Это подтверждает, как нам кажется, и сам Фоглер, который характеризовал себя как «родившегося и воспитанного в Мангейме, всегда хорошо знавшего этих людей, бывавшего в наших храмах и на нашей сцене и восхищавшегося волшебством их искусства...» [14, с. 118].

Аббат Фоглер был личностью сложной и неоднозначной, о чем свидетельствуют разноречивые мнения о нем. Далеко не лестно отзывался о нем как о творческой фигуре В. А. Моцарт. Так, в письме отцу в Зальцбург от 13 ноября 1777 года он сообщал следующее: «Книга его [Фоглера. – А. Д.] больше пригодна для обучения счету, чем композиции. Он говорит, что за 3 недели может сделать композитора,

¹ Оркестрион – изобретенный аббатом Фоглером клавишный инструмент, который внешне напоминает портативный орган с четырьмя мануальными (по 63 клавиши на каждой) и ножной (с 39 клавишами) клавиатурами [3, 76].

² Впоследствии данный метод был развит Я.Г. Вебером (1779–1839), Э.Ф.Э. Рихтером (1808–1879).

³ Подробнее об этом см.: 7, с. 84. Что же касается самого термина «мангеймская школа», то он появился в 1771 году у Иоганна Кристофа Штокхаузена, который обозначил им школу игры на скрипке и, в целом, стиль оркестрового исполнительства [9, с. 1646]. О школе композиции в связи с Мангеймом первым, по всей вероятности, упомянул именно Фоглер («*Kuhpfälzische Tonschule*» и «*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*», 1778–1781), правда, подразумевая под этим свое собственное теоретическое учение [там же].



Дворец пфальцкого курфюрста в Мангейме (современный вид)

а за 6 месяцев певца. Только этого пока еще никто не видел. Он презирает величайших мастеров. При мне он презрительно говорил о Бахе [И. К. Бахе]» [8, с. 119–120]. А в письме, отправленном в Зальцбург неделей спустя, Моцарт уже высказывал свое откровенное возмущение по поводу прослушанной им на репетиции музыки мессы Фоглера: «Я в жизни такого не слышал... Создается впечатление, будто он хотел кому-то вцепиться в волосы...» [там же, с. 135].

Впрочем, мнение это, скорее, можно объяснить личной неприязнью Моцарта к Фоглеру, нежели профессиональными качествами последнего. Тем более что не раз уже упоминавшийся нами К.Ф.Д. Шубарт, напротив, оценивал своего коллегу крайне высоко: «Эпоха в музыке! Бесспорно, один из первых органистов и пианистов в Европе, <...> Фоглер стал также плодотворным музыкальным писателем. Он издал *Школу*, *Музыкальный дневник*, и другие сочинения, которые свидетельствуют о его глубоких познаниях в истории и природе музыкального искусства. Его замечания отличаются новизной и подлинно философским духом...» [11, с. 133, 136]. Шубарт также отмечал такие важнейшие профессиональные качества Фоглера, как основательность в подходе к рассматриваемому материалу, открытость новым тенденциям, акцентируя внимание на значимости творческой фигуры аббата.

Теоретические труды Фоглера действительно способны уточнить многие утвердившиеся в дальнейшем оценки и характеристики, создать более полное представление о музыкальной культуре последней трети XVIII – начала XIX веков. Особый интерес, конечно же, вызывает приведенная в них

характеристика мангеймской музыкальной традиции, поданная как бы сквозь призму оценок Фоглером музыки, бытовавшей при пфальцском дворе. Характеризуя симфонические произведения мангеймцев и их авторов, Фоглер весьма лестно отзывался об Иоганне Стамице (1717–1757), Карло Джузеппе Тоэски (1724–1788), Кристиане Каннабихе (1731–1798). Так, он отмечал, что Стамиц поднял искусство инструментальной музыки на такой уровень, что «мангеймские симфонии своим величием делают ненужными хоры, а своей красотой – арии» [16, с. 651]. Более того, Фоглер видел прямую связь в области симфонического творчества между Иоганном Стамицем и Йозефом Гайдном. Характеризуя венского классика, он пишет: «Этот оригинальный ум берется за симфонии, шлифует их, сглаживает шероховатости, очищает от условностей, какие, например, всегда были у Стамица и его последователей – Каннабиха и Тоэски: он избавляется от строгого и безоговорочного унисона в теме, привносит живость в музыку, забавляется с инструментами, как с грациями, играет с темой, как девушка с куклой, обрабатывает любимую часть, как умелец свои горшки, и – смотрите! – во что превратился горшок – в прекрасную гармоничную сферу» [там же]. Вспомним в этой связи, что мангеймские композиторы сформировали свой тип симфонии, используя как трехчастную, так и четырехчастную модель цикла. И если в сочинениях Ф. Кс. Рихтера, К. Стамица, Кр. Каннабиха явно преобладает трехчастное строение, восходящее к итальянской оперной увертюре, то у Иоганна Стамица и Антона Фильса, помимо этого, есть и четырехчастные симфонии – а именно такой цикл стал нормой для венской классической школы. Добавим, что мангеймская симфония

сыграла важнейшую роль в процессе обретения симфоническим жанром самостоятельности, в переходе его от статуса оперной увертюры к «независимому» концертному существованию.

Типизация в симфониях мангеймских композиторов, как правило, преобладала над индивидуальными решениями, что в полной мере оправдывает употребление слова «школа» по отношению к этой традиции. Такая «школа» проявляется ярко и в музыкально-тематической сфере, и в исполнительских приемах, получивших впоследствии наименование «мангеймских манер» («ракета», «вздых», характерные *crescendo*, контрасты *f* и *p* и пр.). В проницательной и точной оценке, которую Фоглер дал симфоническому стилю Гайдна и его композиторской манере, он подчеркнул индивидуальное преломление неких «правил», свободную «игру» с ними, что, как нам кажется, великолепно характеризует самого Фоглера, способного не только понять природу некоего явления, но и увидеть перспективу его развития. То есть фактически проявить подлинный историзм мышления.

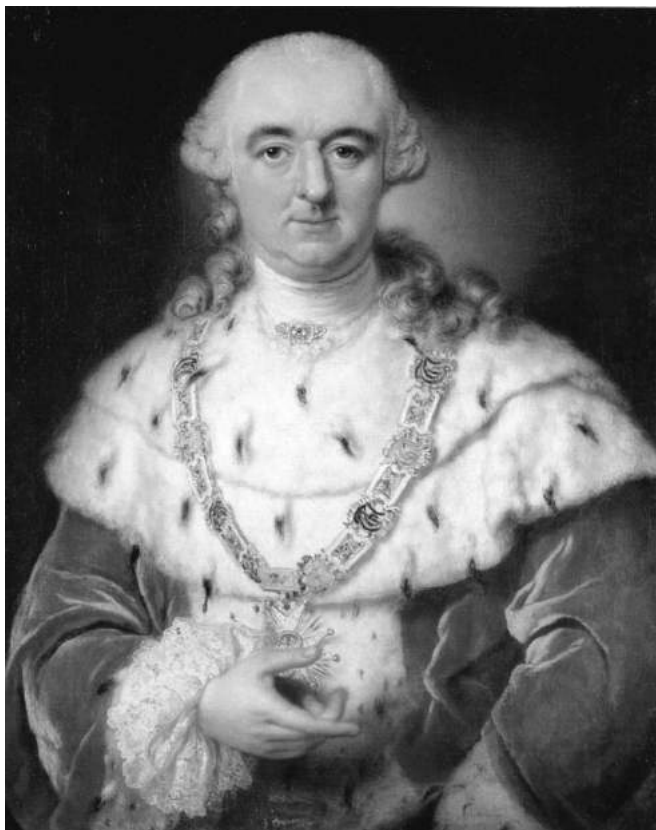
При этом, не ограничиваясь сугубо оркестровыми произведениями, Фоглер также уделил большое внимание мангеймскому театру, который в то время, находился в русле актуальных тенденций в развитии оперы. В его репертуарной политике существовали две тенденции.

Первая была связана с экспериментами в области итальянской оперы-серия, поскольку пфальцский двор был открыт для композиторов из разных стран, деятельность которых была направлена на объединение итальянской и французской традиций. Именно в Мангейме состоялись премьеры таких опер, как «Софонисба» Томмазо Траэтты (1761), «Ифигения в Тавриде» Франческо ди Майо (1764), «Фемистокл» Иоганна Кристиана Баха (1772). Фоглер одобриительно отзывался о подобных экспериментах. Вообще же он придерживался той позиции, согласно которой музыка, по образцу риторики, должна быть «говорящей», причем не только вокальная, но и чисто инструментальная¹. Как известно, риторическая традиция была особенно сильной в немецких землях. В то время как итальянская опера-серия, сформировав развитую систему музыкально-языковых средств для воплощения аффектов, ушла от акцентуации отдельных слов, немецкие композиторы видели в таком приеме способ усилить выразительность речитативов и арий. Стремление к правдивости и естественности в выражении переживаний, на наш взгляд, отразилось и в тех принципах,

которых Фоглер придерживался в преподавании вокала. Как отмечал Шубарт, он был «первым, кто противодействовал отвратительным всхлипываниям и придыханиям итальянской школы и дал сердцу певца свободно дышать» [11, с. 135]. Среди учениц Фоглера была в том числе и сопрано Алоизия Вебер, для которой влюбленный в нее Моцарт написал несколько концертных арий, среди них – «Alcandro, lo confesso» (KV 294), «Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!» (KV 383), и другие яркие произведения. По мнению Шубарта, своими модуляциями, предельной точностью прочтения, нюансами исполнения, своим меццо-тинто, несравненными ферматами и каденциями, а также величественной осанкой, Алоизия, по большей части, обязана своему учителю [там же, с. 135–136].

Вторая тенденция в мангеймском театре была связана с идеей создания собственно немецкой серьезной оперы. Одним из первых ее образцов стала трехактная опера «Гюнтер фон Шварцбург» капельмейстера Игнаца Хольцбауэра на либретто Антона Кляйна, впервые показанная 5 января 1777 года. Многие в ней еще напоминали об итальянском музыкальном театре. Но наличие сюжета, взятого из немецкой истории, музыкально-риторическая насыщенность мелодики, не говоря уже об использовании немецкого языка, обозначают принадлежность оперы сугубо немецкой традиции. К сожалению, непосредственного продолжения эта линия не получила. Но у Фоглера она вызвала безоговорочную поддержку. В первом томе своего трактата «О мангеймской музыкальной школе» он привел рецензию одного гамбургского корреспондента на премьеру «Гюнтера фон Шварцбурга», который высказался об этом сочинении критически, в том числе и по поводу использования в опере немецкого языка, который якобы ее «портит» [14, с. 116–117]. Отвечая на такую критику, Фоглер пишет: «Где могли Вы приобрести верные представления об искусстве музыки? В Гамбурге это невозможно. Лондон, по-вашему, большой город, а на самом деле – маленький мирок, никогда не имел сцены, сравнимой с той, что создал курфюрст, который сам является знатоком и пламенным покровителем искусства. <...> А каковы Ваши оперы? Где Ваша капелла? Кто знает Ваших виртуозов?» [там же, с. 118–119]. Фоглеру как раз импонировало использование Хольцбауэром немецкого языка. Кроме того, он акцентировал внимание на композиторском мастерстве автора, рассчитывавшего при этом на богатые исполнительские возможности мангеймских певцов.

¹ Весьма показательным его высказыванием об известном итальянском композиторе Никколо Йоммелли, долгое время работавшем при дворе в Штутгарте: «Он говорит без слов и позволяет инструментам высказываться, когда молчит поэт» [14, с. 160].



Карл Теодор IV, курфюрст Пфальца, на период правления которого пришелся расцвет мангеймской школы (портрет работы Анны Доротеи Тербуш, 1763)

Фоглер оставил суждения и по поводу немецкого балета. Как известно, с середины XVIII века в этой области музыкального театра, подобно опере, происходила радикальная смена эстетических принципов, «застывшая и строго регламентированная система уступала место живому, наполненному естественностью и выразительностью действию» [5, с. 131]. Аббат Фоглер искренне поддержал ту балетную реформу в Мангейме, которую осуществлял талантливый хореограф Этьен Лошери (1732–1820), тем более что для нее существовала весьма благодатная почва в виде осязаемых достижений мангеймского симфонизма, способного гармонизировать с языком движений в новых пантомимических формах сценического представления. Как сторонник подлинного драматического искусства, Фоглер особо подчеркивал: «... именно наша балетная музыка <...> прочно соединяет пантомимическое действие с говорящей музыкой» [13, с. 216].

Разумеется, многое связывало аббата Фоглера с мангеймской церковной музыкой. На протяжении всего правления курфюрста Карла Теодора она была столь же почитаема при дворе, как опера и инструментальные сочинения. Невероятная ансамблевая слаженность, эмоциональная яркость и другие до-

стижения придворного оркестра Мангейма в эпоху его расцвета способствовали развитию симфонического стиля также и в церковных музыкальных жанрах. Неудивительно, что заметное участие в этом принимали композиторы, отдавшие весомую дань жанрам инструментальным, в том числе Стамиц, Фильс, Рихтер, Хольцбауэр. Был среди них и сам Фоглер. Впрочем, он и, скажем, Хольцбауэр принадлежали к двум разным направлениям в церковной музыке. При этом более традиционную школу Хольцбауэра называли католической, школа же католика аббата Фоглера именовалась «лютеранской» – во многом по причине близости его воззрений на церковную музыку взглядам немецких композиторов-лютеран (к тому же среди ее представителей были музыканты, относящиеся к разным конфессиям, в том числе и иудеи [10, с. 13]).

По мнению Фоглера, в церкви должна присутствовать понятная всем поэзия, в связи с чем аббат считал необходимым исключить всю религиозную косность [15, с. 173], называя эпохальным то, что «немцы стали пользоваться немецким языком в искусстве» [там же, 169]. По его собственному признанию, «утонченная немецкая церковная музыка может принести отечеству больше пользы и удовольствия, нежели ужасный латинский грохот, смысл которого нередко заключался в том, чтобы пробудить интерес зевающих слушателей» [там же, 172]. Правда, эмоциональная сторона церковных произведений Фоглера подчас вызывала критику современников, отмечавших, что в них «отсутствует духовный подъем, объемное звучание, возвышенное ликование» [11, с. 135].

Характеризуя те или иные события или явления музыкальной культуры прошлого, историки музыки обычно опираются на самые разные источники и, в первую очередь, на свидетельства очевидцев, значимость которых трудно переоценить. В случае с музыкальной жизнью Мангейма 1760–1770-х годов одним из наиболее авторитетных «свидетелей», конечно же, является непосредственный участник тех событий аббат Георг Йозеф Фоглер. Его сохранившиеся суждения и воспоминания помогают не только осмыслить целый ряд особенностей развития немецкой музыкальной культуры во второй половине XVIII века, но и убедиться в том, что Мангейм в 1760–1770-е годы действительно был художественным центром европейского уровня, не уступавшим таким столицам, как Вена и Париж. К тому же Фоглер показал себя не только усердным летописцем, но и непосредственным пропагандистом творческих идей мангеймской музыкальной традиции, оказавшей, как известно, колоссальное влияние на становление принципов музыкального мышления и стиля эпохи венского классицизма.

Литература

1. Волкова А. Аббат Фоглер: забытый новатор // Музыка и время. 2012. № 4. С. 48–52.
2. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч.1.: Под знаком Аркадии. М., 1998.
3. Пронина А. Фисгармония как часть инструментального компонента органной культуры // Музыка в системе культуры. 2014. № 1(14). С. 75–80.
4. Холопов Ю. Ступени и функции, или как правильно определять гармонию // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. Ростов-на-Дону: РГК, 2002. С. 106–121.
5. Dahms S. Das Mannheimer Ballett im Zeichen der Ballettreform des 18. Jahrhunderts // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von Ludwig Finscher. Mannheim, 1992. S. 131–140.
6. Grave M. Vogler, Georg Joseph // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001. Vol. 26. P. 863–868.
7. Jung H. Der Komponist als Genie. Abbe Voglers «Zergliederungen» Mannheimer Instrumentalmusik // Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert / hrsg. von Ch. Heyter-Rauland, Ch.-H. Mahling. Mainz u.a.: Schott, 1993. S. 84–95.
8. Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen / hrsg. von W. A. Bauer und O. E. Deutsch; komment. von J. H. Eibl. Bd. 2. Kassel: Bärenreiter, 2005.
9. Pelker B. Mannheimer Schule // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil. Bd 5. Kassel: Bärenreiter, 1996. S. 1645–1662.
10. Schafhäütl K. Abt Georg Joseph Vogler. Hildesheim; New York: Georg Olms, 1979.
11. Schubart Ch. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst / hrsg. von L. Schubart. Wien: J. V. Degen, 1806.
12. Schubart Ch. Musicalische rhapsodien. Bd. 2. Stuttgart, 1786.
13. Veit J. Voglers Beitrag zur Gattung Melodram vor dem Hintergrund der frühen Mannheimer Melodramaufführungen // Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert / hrsg. von Christine Heyter-Rauland, Christoph-Hellmut Mahling. Mainz u.a.: Schott, 1993. S. 212–232.
14. Vogler G. Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Bd. 1. Mannheim, 1778–79.
15. Vogler G. Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Bd. 2. Mannheim, 1779–80.
16. Vogler G. Instrumentalmusik // Deutsche Encyclopädie. Bd. XVII. Frankfurt, 1793. S. 651–652.





«Милосердие Тита» К. В. Глюка (1752): в преддверии венских триумфов**

Кристоф Виллибальд Глюк (1714–1787) принадлежит к числу композиторов не итальянцев, вписавших яркую страницу в историю итальянской оперы XVIII века. Уроженец Эрасбаха, небольшого города в Верхнем Пфальце, который по результатам войны за испанское наследство как раз в год его рождения отошел Баварии, немец по языку и воспитанию, он был таким же «нарушителем» безраздельного господства итальянских мастеров в большинстве европейских театров, как Г.Ф. Гендель, И.А. Хассе или И.К. Бах. В историю музыки Глюк вошел, прежде всего, как оперный реформатор. Однако его перу, кроме новаторских венских и парижских экспериментов 1760–70-х годов, принадлежат 19 вполне традиционных *dramma per musica*, причем 13 из них написаны на образцовые для этого жанра либретто Пьетро Метастазियो.

Особое место в ряду итальянских работ Глюка занимает «Милосердие Тита» – последняя опера, сочиненная композитором перед переездом в Вену. Именно она, а не предназначенная специально для австрийской столицы «Узнанная Семирамида» (1748), стала тем «рычагом», который помог в конечном счете открыть перед Глюком двери на сцены императорских театров. В какой степени по отношению к этой опере справедливо суждение о том, что Глюк, как, впрочем, и большинство его композиторов-современников, прекрасно приспособившись к требованиям определенного жанра и стиля и редко когда выходил за их границы? Или в опере-серия, созданной на известное метастазиевское либретто, уже слышны отголоски грядущих реформаторских бурь?

Заказ на сочинение «Милосердия Тита» для неаполитанского театра Сан Карло, без сомнения, был для Глюка почетным. Композитор уже имел прочное реноме на севере Италии, прежде всего в Милане и Венеции, но Неаполь всегда отличался особым пристрастием к собственным южно-итальянским авторам. Престижным предложение написать оперу было и потому, что поводом послужили празднования именин неаполитанского короля Карла 4 ноября 1752 года.



Кристоф Виллибальд Глюк (портрет 2-й пол. XVIII в. из Городского музыкально-библиографического музея в Болонье)

Директор театра Сан Карло Диего Туффарелли в ту пору находился на службе последний сезон, так что перед отставкой он готов был рискнуть и предложить публике нечто новое. Такой новинкой стало прежде всего либретто Метастазियो. Написанное еще в 1733 году, то есть почти за два десятилетия до этого, оно в неаполитанских операх еще не появлялось. Новым было и имя композитора. С марта 1752 года Туффарелли начал вести переговоры с «прославленным Кристофоро Клюгом (!), в Неаполе совершенно неизвестным, но искушенным в своей профессии, от

* **Сусидко Ирина Петровна** – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

** Статья написана в рамках исследовательского проекта «Музыкальная культура Италии XVIII века», поддержанного РФНФ (№ 14-04-00206).

которого он надеется получить музыку в стиле, ранее не слышанном»¹.

Первоначально композитору было предложено либретто «Арсака» А. Сальви, но он от него отказался, указав в свою очередь на «Милосердие Тита», которое, кстати, выглядело более подходящим к празднованию именин короля. Римский император Тит в трактовке Метастазियो оказался, пожалуй, самым благородным монархом в опере XVIII века, отвечающим представлениям об идеальном властителе. Он милосердно прощает заговорщиков – Вителлию, дочь своего предшественника, и влюбленного в нее Секста, отказывается от любви к Сервилии – чужой невесте, и ставит государственные интересы выше личных. Сравнение с Титом не могло не льстить европейским правителям, а потому текст Метастазियो неоднократно использовался в придворных операх, предназначенных для особо торжественных случаев, в том числе, кстати, и коронации императрицы Елизаветы Петровны в Москве (1742), где он стал основой поставленного пастиччо на основе музыки И. А. Хассе².

Характеру праздничного спектакля великолепно отвечала и помпезная сценография, прописанная в либретто. В отличие от большинства драм Метастазियो, в нем не присутствуют природные атрибуты (роща, грот или пещера), обычно оттеняющие своей пасторальной идиллией массивные изображения храмов и дворцов. Зато представлен полный набор символов императорского величия и блеска: атриум храма Юпитера на берегу Тибра, римский форум с арками, обелисками и трофеями, Капитолий, императорские покои на Палатинском холме, галереи со статуями и амфитеатр³.

Но главное внимание Туффарелли уделил тому, без чего успех оперы был бы невозможен – составу труппы. Имена «звезд», которых удалось привлечь, впечатляют. Так, на роль *primo uomo* директор Сан Карло заполучил прославленного кастрата Каффарелли. Тот исполнил центральную партию Секста. Партию Тита пел прекрасный тенор Гаэтано Оттани. В одном из писем Туффарелли аттестовал его как «самого почитаемого в наше время» и не без гордости заметил: «Хорошо, что его пригласил я, а не мой преемник» [4, с. 7]. Ангажировать столь же именитую примадонну не удалось, хотя, по сведениям Б. Кроче, существовало несколько кандидатур. В конечном счете выбор был сделан в пользу Катерины Висконти, исполнившей роль Вителлии. Она дебютировала почти в одно время с Каффарелли (в 1728 году в Милане) и пела

в основном в северо-итальянских театрах, сравнительно редко появляясь в Неаполе. Певица не отличалась приятной внешностью, к тому же ко времени премьеры «Милосердия» ей было уже 48 лет. Но голос имела отличный и, судя по пяти ариям, написанным для нее Глюком, обладала прекрасной вокальной школой. Именно ее сольные номера завершали первые два действия, что было очень почетно для любого оперного певца. На роли второго плана (друга Секста Анния и сестры Секста Сервилии) пригласили молодых исполнителей – миланца Эмануэля Кораджя по прозвищу Корнаккини, для которого «Милосердие Тита» стало неаполитанским дебютом, и Марию Мази-Джуро, хорошо зарекомендовавшую себя как в женских партиях второго ряда, так и в мужских ролях. Но особенно гордился Туффарелли певицей Терезой Вентурелли (Карбонариной), которой досталась третьестепенная роль Публия. От ее голоса импресарио не был в восторге, зато на все лады расхваливал ее прекрасную фигуру, высокий рост, прекрасно подходящий для мужской партии, молодость, привлекательность и сообразительность: в общем, «когда появляется Карбонарина, она становится настоящей изюминкой сцены»!

В отношении к либретто Метастазियो Глюк проявил почтительность – никаких существенных изменений, сокращены всего две арии и укорочены речитативы, что было для середины XVIII века в порядке вещей. Как и раньше, в операх-серии у Глюка доминирует типичное чередование речитативов *secco* и арий в форме *da capo*. В отличие от своих современников, он не экспериментирует ни с ансамблями (как Б. Галуппи), ни с патетических речитативами *accompagnato* (как Н. Йоммелли). То есть, почерк реформатора, десять лет спустя поставившего во главу угла действенность музыкальной драматургии, в «Милосердии Тита» практически не ощущается. Однако при этом сочинение, написанное для Неаполя, оплота традиций в жанре большой серьезной оперы, выходит за рамки привычных конвенций. Парадокс заключается в том, что новые пути найдены Глюком на поле не драматургии, а музыки – там, где его заслуги признавались далеко не всеми и не всегда.

В опере выделяются два полюса музыкальной выразительности. На первом – целая энциклопедия мнущезов, самого распространенного в XVIII веке танца, своеобразного символа галантности. Глюк показывает его разные варианты, виртуозно «расширяя» размеренную танцевальную канву. Здесь и энергичный

¹ История с заказом на «Милосердие Тита» описана в книге Б. Кроче [2, с. 436]. Она же воспроизводится в ряде более поздних источников, в том числе в предисловии к изданию партитуры оперы в Полном собрании сочинений Глюка [4, с. 7] и в статье Г. Кролля [3, с. 135].

² Подробнее об этом см.: 1.

³ Впрочем, пасторальную тему в неаполитанской постановке вносил первый из исполнявшихся в антрактах балетов – так называемый «Балет жнецов». Добавим, что после второго действия оперы был показан «Балет философов и литераторов», а по окончании третьего действия – «Балет императорской стражи». Кто был автором музыки к этим балетам – неизвестно

менуэт Вителлии (первый номер в ее партии и опере в целом), где она упрекает Секста в нерешительности, и два менуэта в партии Анния: галантный после объяснения в Сервилией, которую Тит только что назвал своею невестой (I, 6), и благородно-взволнованный, с яркими речевыми интонациями, начинающийся сразу же с вокальной партии, без ритурнеля (III, 3) — с почтительной просьбой о милосердии к осужденному Сексту. Есть еще один галантный менуэт и в партии Публия (III, 1), а у Сервилиии — ария, волевое и решительное звучание которой вкупе с драматическими минорными светотенями только своим трехдольным метром напоминает менуэт (I, 7). К менуэтам примыкают лирико-чувствительные арии, так что вместе они составляют более половины сольных номеров оперы, образуя весомый пласт гармоничной, светлой музыки. Такие арии пришли из мира оперы-серия и удовлетворили бы самого строгого ревнителя традиции.

Второй полюс музыкальной образности в «Милосердии» составляет музыка совершенно другого рода: арии патетические, динамичные, с тематическими

и темповыми контрастами, как правило, с участием не только струнных, но и медных духовых, которые Глюк использует охотнее, чем кто-либо из его современников. Есть такие номера и в партии Сервилиии, и у Вителлии. Особенно выделяется ее d-moll'ная ария «Come potesti, oh Dio» (II, 6), передающая душевные метания героини. Вителлия думает, что в результате заговора Тит убит и упрекает в этом Секста, хотя сама его побуждала к этому. Глюк не первым построил арию на сопоставлении контрастных аффектов. Задолго до него, еще в 1730-е годы Хассе написал на этот текст сольный номер, в котором главная и побочная темы резко противопоставлены, что выразилось не только в тематическом различии, но даже в смене метра и темпа. Решение Глюка оригинально тем, что в нем контраст дан внутри основной темы, причем выражен не в сопоставлении разных по характеру мотивов, а в том, что можно было бы назвать «переинтонированием». Упрек, адресованный Сексту в начале арии, — «Как ты мог, вероломный предатель» — звучит как гневный окрик, усиленный энер-

Presto

Moderato

tenuto

p tenuto

col V-m I

tor, tra - di - tor!... Ah, che la rea son i - o, la rea son i - o!

V-le

col Basso

p tenuto

Ария Вителлии «Come potesti, oh Dio» (начало)

гичными репетициями валторн. Но тут же на словах «Ah, che la rea son io» («Ах, как я виновата») первый мотив превращается в горестную жалобу — на фоне скромных аккордов струнных и гобоя, в темпе *Moderato*, с выписанным динамическим оттенком *piano* и агогическим указанием *tenuto*. Последнее особенно примечательно, так как всякие уточнения такого рода крайне редко встречается в партитурах середины XVIII века. Тонкая, почти ювелирная детализация, видоизменение тематического материала уже в начальном разделе арии свидетельствует об особом отношении Глюка к показу эмоционального состояния человека, в котором угадывается веяние нового наступающего времени.

Два типа арий — лирические и патетические — образуют, в целом, уравновешенный и гармоничный музыкальных мир глюковского «Милосердия», подчиненный законам эстетики *chiagoscuro* (светотени). Наверное, эта опера так бы и осталась в истории профессионально и крепко сделанным сочинением, полным выразительных арий и радующим знатока музыкальных деталей, если бы не партия Секста, написанная, как уже было сказано, для Каффарелли. Прославленный кастрат одинаково блестяще владел как виртуозной манерой, так и кантиленным пением, которое удавалось ему особенно хорошо. Все это открывало перед композитором безграничные возможности, и Глюк воспользовался ими в полной мере.

Секст фактически становится главным героем оперы — и не только потому, что у *primo uomo* больше сольных номеров, чем у других членов труппы, — пять арий и один аккомпанированный речитатив. Каждый из этих номеров замечателен и оригинален в своем роде, и каждый заслуживает того, чтобы стать «пунтом» всей оперы. Первая ария Секста «*Opprimete i contumaci, son gli sdegni*» («Давит и теснит негодованье», I, 4), несмотря на традиционную форму *da capo*, совершенно неординарна. Герой, страдающий от неразделенной любви и от рабской зависимости, в которую его вовлекло это чувство, предстает не печальным возлюбленным, но совершеннейшим варваром. Уже ригурнель с мощными аккордами и репетициями валторн и струнных, подчеркнута «атематическими» фигурациями заставляет вспомнить будущие brutальные скифские хоры и танцы из «Ифигении в Тавриде». Однако ария замечательна не только этим взрывным оркестровым сопровождением, но и своей тематической множественностью. В ее ригурнеле появляется еще одна тематическая идея — живые и прихотливые танцевальные фигурки, промелькнувшие как мимолетный эпизод и не повторенные в вокальных разделах. Зато на месте этой «потенциальной» побочной темы появится другой материал, новый интонационный нюанс — патетически страстные возгласы отча-

явшегося человека, поражающие силой экспрессии, звучащие на фоне взволнованной синкопированной пульсации скрипок. Именно так спустя три десятилетия будет поступать Моцарт в своих венских клавирных концертах, наделяя оркестровую и сольную экспозиции *разными* темами.

Тематическая щедрость — то качество, в котором Глюку, как правило, отказывали, имея в виду его реформаторские оперы, противопоставляя ему экономии средств. Однако упомянутая ария Секста показывает, что Глюк мог быть и другим, в изобилии изобретающим музыкальные идеи и щедро использующим их. Просто в своих итальянских операх он отнюдь не всегда следовал требованиям меры, столь важным для жанра оперы-серия, и подчас его подход оказывался не вполне традиционным. Так, в первой арии Секста музыкальных тем больше, чем обычно бывало. В другом его сольном номере мелодия практически граничит с речитативом. В третьем же виртуозность вокальной партии сочетается с плотным и развитым оркестровым аккомпанементом, создающим эффект лихорадочного, почти истеричного возбуждения (II, 7). Никто из коллег-итальянцев в то время не решился бы создать столь «шумный» фон пению солиста. Тем более такого капризного, как Каффарелли.

За четыре года до этого Метастазо, оценивая музыку Глюка в «Узнанной Семирамиде», отозвался о ней, как о «невыносимо архи-варварской»¹. Не будем внедряться в анализ причин, заставивших прославленного поэта высказаться столь нелицеприятно. Главное, что многое и в «Семирамиде», и в «Милосердии» действительно было необычным, непривычным для уха, приученного к восприятию традиционных опер-серия. Впрочем, спустя некоторое время Метастазо в письме к Фаринелли был более благосклонен. Упомянутая композиторов-немцев, он заметил в отношении Глюка: «Его страсть поразительна, но безумна»².

Некоторый оттенок благородного «безумия» присутствует и в самой известной арии из «Милосердия Тита» — «*Se mai senti spirarti sul volto*» (II, 14), которую поэт арестованный за измену Секст, прощаясь с Вителлией. Это жемчужина оперы и одновременно, пожалуй, самое оригинальное создание Глюка в его итальянских театральных опусах. Текст Метастазо, особенно первая строфа, отличается редкой проникновенностью, свойственной его лучшим лирическим стихам:

*Se mai senti spirarti sul volto
Lieve fiato che lento s'aggiri,
Di': "Son questi gli estremi sospiri
Del mio fido che more per me".
Al mio spirto dal seno disciolto
La memoria di tanti martiri
Sarà dolce con questa mercé.*

¹ Письмо к Джованни Пасквини от 29 июня 1748 г. [7, с. 179].

² Письмо от 6 ноября 1751 г. [7, с. 339].

Если однажды у твоего лица повеет
 Медленно кружащееся легкое дуновение,
 Скажи: «Это последние вздохи
 Моего верно возлюбленного, погибшего из-за меня».
 Для моего духа, покинувшего грудь,
 Эта милость станет утешением воспоминаний
 О столь многих мучениях.

Глюк написал на эти слова музыку исключительной выразительной силы. Естественно льющаяся, благо-родная в своей простоте мелодия — одна из лучших его лирических тем, полная легкого дыхания и живо-го искреннего чувства, но при этом завораживающая своей идеальной красотой. Пожалуй, только Беллини почти век спустя будут удаваться такие возвышенные и одновременно трогательные кантилены.

Andante

Sesto

Se mai sen - ti spi - rar - ti sul vol - to lie - ve fia - to, che len - to s'ag -
 gi - ri, che len - - - - to s'ag - gi - ri; di, son que - sti gl'e -
 stre - mi so - spi - ri del mio fi - do, che muo - re, che muo - re per me,

Вокальная партия арии Секста «Se mai senti spirarti sul volto» (начало)

Уже сама по себе эта тема достойна того, чтобы стать самым запоминающимся моментом оперы. Но Глюк не ограничился показом идеального образа, он усложнил его. Слова «estremi sospirî» настолько воспламенили его воображение, что вылились в экстремальный по оригинальности и силе выражения эпизод, который появляется ближе к концу первой части da sаро, заменив материал, звучавший ранее на те же самые слова в начальном построении. «Авангардность» это-

го эпизода заключается в гармонических резкостях: в вокальной партии идет речитация на звуке *соль* второй октавы, который оплетают приготовленные задержания и разрешения острых диссонантных созвучий в оркестровых голосах. Этот звук противоречит как задержаниям, так и разрешениям, он, словно стальной стержень, пронизывает все чувствительные вздохи, рождая эффект «царапающих» ухо и раздражающих душу звучаний.

Oboi

Fagotti

Corni in G

V-ni

V-le

Sesto

Bassi

Di, son que - sti gl'e - stre - mi, gl'e - stre - mi so - spi - ri

Фрагмент арии Секста «Se mai senti spirarti sul volto»

Такого эффекта ранее не удавалось достичь никому – ни в старой барочной опере, ни в современной Глюку. Композитор нарушил все мыслимые принятые правила, но результат того стоил. Поистине, был прав Метастазιο: огонь музыкального воображения пылал в Глюке с безумной силой.

С арией «*Se mai senti spirarti sul volto*» была связана целая история, о которой сегодня можно прочесть в ряде источников. Музыка произвела настолько сильное впечатление на публику, что коллеги-композиторы, смущенные своеволием Глюка, а может быть и позавидовавшие его славе, решили обратиться за советом к главному авторитету тогдашнего Неаполя – композитору и теоретику Франческо Дуранте, знаменитому педагогу, учителю Дж. Б. Перголези, Т. Траэтты, Н. Пиччинни. Просмотрев партитуру, Дуранте, как следует из исторического «анекдота», ответил «Это сделано против всяких правил, но, если бы это написал я, то был бы великим человеком» [3, с. 136].

Известие об успехе оперы и особенно этой арии вскоре достигло Вены, о чем в своих Мемуарах написал Карл Диттерс фон Диттерсдорф. Некий корреспондент сообщил известному меломану и меценату князю Саксен-Хильдбургхаузенскому, что ария наделала шуму по всей Италии, а спустя несколько недель прислал партитуру, по которой ее смоли исполнить силами княжеской капеллы [6, с. 44]. По-видимому, и на князя эта ария произвела сильное впечатление. Вскоре он пригласил Глюка в Вену в статусе «друга дома», что, несомненно, способствовало дальнейшей успешной карьере композитора в австрийской столице.

Ария «*Se mai senti spirarti sul volto*» впоследствии была использована Глюком в его французских операх – первая часть стала арией Ифигении «*O malheureuse Iphigénie!*» в «Ифигении в Тавриде» (в финале второго акта), а средняя часть легла в основу хора жриц «*Contemplez ces tristes apprêts*» из этой же сцены и одного из женских хоров первого действия «Ифигении в Авлиде». Сам факт заимствования, практика повторного использования своего и даже чужого музыкального

материала для XVIII века не была чем-то исключительным. Она многократно встречается и у Генделя, и у Моцарта, и у других композиторов. И, конечно, имеет мало точек соприкосновения с тем, что сегодня принято считать плагиатом, так как главным в таких случаях было не заимствование как таковое, а то, что в результате получалось.

В «Милосердии Тита» Глюк также использовал немало ранее созданного им музыкального материала. Самые многочисленные заимствования – из «Аэция» (6), которого сам композитор, по-видимому, считал наиболее удачной на то время своей работой (к тому же в Неаполе вряд ли кто был знаком с оперой, исполненной в Праге в 1750 году). А кроме того – из «Узнанной Семирамиды», «Гипсипилы» и «Свадьбы Геркулеса и Гебы».

По отношению к Глюку сама проблема заимствований приобретает особую остроту, так как именно он неоднократно высказывался в пользу тесной связи музыки и слова – это один из его реформаторских постулатов. Музыковеды, как правило, единодушны в том, что и в итальянских операх-серия такая связь была для Глюка значимой. Ф. Гиглинг, автор предисловия к изданию партитуры «Милосердия Тита», вслед за К. Хорчанским, посвятившим специальное исследование этой проблеме [5], утверждает, что главным в случае возникающих перемещений музыкального материала из оперы в оперу было сходство образного строя текста и аффекта, а также идентичность просодии [4, с. 8]. В целом, это утверждение верно. Тем более что Глюк, как правило, не просто использует тот или иной старый номер в новом сочинении, но перерабатывает его. И все же отнюдь не всегда речь при этом может идти о сходстве драматической ситуации. Перенос частей арии Секста в обе «Ифигении» служит тому подтверждением. Все это заставляет задуматься над тем, что многое из наших представлений о творческой манере Глюка, прежде всего о его позиции как «оперного реформатора», нуждается в более глубоком обдумывании. А итальянское оперное наследие этого великого мастера – в переоценке.

Литература

1. Луцкер П., Сусидко И. «Милосердие Тита» в Москве // Старинная музыка. 1999. № 3. С. 8–11.
2. Croce B. I Teatri di Napoli. Napoli, 1891.
3. Croll G. Gluck, Wien und Neapel // Christoph Willibald Gluck und seine Zeit / hrsg. von Irene Brandenburg. Laaber: Laaber-Verlag, 2010.
4. Giegling F. Vorwort // Christoph Willibald Gluck. La clemenza di Tito. Kassel: Bärenreiter, 1995. S. VII–X (Sämtliche Werke. Abt. III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Bd. 16).
5. Hortschansky K. Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks. Köln: Arno Volk, 1973.
6. Karl von Dittersdorfs Lebensbeschreibungen seinem Sohne in die Feder diktiert [Leipzig: Staackmann Verlag, 1801]. Leipzig: Spamer A.-G., 1940.
7. Metastasio P. Lettere // Tutte le opere di Pietro Metastasio / a cura di B. Brunelli. Vol. III. Milano, 1954.

Судьба оперного наследия Франца Шуберта

Франц Шуберт известен большинству любителей музыки, прежде всего, как автор песен, фортепианных миниатюр и симфоний. И мало кто знает, что композитор, проживший чуть более тридцати одного года, сочинил музыку, по крайней мере, к восемнадцати театральным произведениям¹. Правда, далеко не все они были завершены², но само их количество говорит об интенсивности работы в области музыкального театра.

Проследить сегодня судьбу оперного наследия Шуберта не просто. Сведения о постановках его музыкально-театральных сочинений, их восприятия публикой разбросаны по самым разнообразным, часто труднодоступным источникам (афишам, рецензиям, репертуарным спискам), требующим к тому же кропотливой исторической реконструкции. Отдельные упоминания содержатся в книгах о Шуберте, однако целостного представления о сценической судьбе опер композитора на протяжении двух столетий, прошедших с момента, когда им были созданы первые музыкально-театральные опысы, пока не сложилось.

Как же разворачивалась эта судьба при его жизни и после смерти?

Один из самых устойчивых мифов, окружающих фигуру Шуберта, — полная прижизненная непризнанность³. Это одно из следствий романтизации образа композитора — ведь подобная судьба отвечает романтической вере в то, что настоящий художник обречен на непонимание современников. И если в отношении песен, симфонической и церковной музыки этот миф к настоящему времени во многом развенчан, то применительно к оперному наследию он по-прежнему бытует.

Конечно, молодому композитору, не обладавшему ни опытом, ни хорошими связями в театральном мире, действительно было чрезвычайно сложно пробиться на сцену. Но, с другой стороны, в течение пяти лет (1818—

1823) Шуберт получил от венских театров заказы на четыре сочинения⁴, причем три из них были исполнены. Совсем неплохой результат для молодого автора, только начинавшего свою карьеру. Впрочем, две из этих театральных работ были всего лишь музыкой к драматическим пьесам, и даже фарс «Братья-близнецы» можно назвать оперой лишь с некоторой натяжкой, но они все же имели определенный успех. Зато если говорить о «Розамунде», то ее успех, по мнению некоторых современных композитору критиков, оказался даже «слишком большим» [7, с. 624; 3, с. 333]. Тем не менее за прошедшие с того времени почти два столетия оперы Шуберта так и не смогли повторить судьбу его же симфоний и месс и прочно утвердиться в сценической практике. Их постановки, как правило, остаются разовыми событиями, хотя время от времени к ним возникает своеобразный всплеск

исполнительского интереса, как правило, подстегиваемый очередным юбилеем.

В первые годы после кончины композитора внимание к его операм ограничивалось преимущественно исполнением отдельных номеров — главным образом из «Фьеррабраса» [16, с. 267]⁵. Есть также сведения, что в 1830 году в одном из частных венских домов был поставлен зингшпиль «Заговорщики» [16, с. 240]. Однако даже эти редкие попытки популяризации шубертовских театральных сочинений к середине 1840-х практически сошли на нет.



Франц Шуберт.
Портрет работы Карла Ягера

* Пилипенко Нина Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент Российской академии музыки имени Гнесиных.

¹ В *The New Grove Dictionary* в списке театральных сочинений Шуберта фигурирует 20 работ, в том числе вставные номера к опере Ф. Герольда «Волшебный колокольчик» и считающаяся утерянной опера «Миннезингер» [27].

² Полностью законченными композитором считаются являются 11 музыкально-сценических работ (если учитывать зингшпиль «Клаудина фон Вилла Белла», дошедший до нас в неполном виде).

³ Как вспоминал друг композитора Й. фон Шпаун: «Шуберт не нашел в Вене того признания, которого заслуживал» [1, с. 201].

⁴ Не считая заказ на два вставных номера к опере Ф. Герольда «Волшебный колокольчик».

⁵ В январе 1829 года в Вене была исполнена увертюра, а в нескольких концертах с 1835 по 1844 год также некоторые другие номера, причем почти в каждом случае звучала ария Флоринды с хором (№ 21). Кроме того, известно, что в одну из академий 1830 года Фердинанд Шуберт включил финал из зингшпиля «Фернандо» в обработке для хора [26].

(Im Theater nächst dem Rärnthnerthore.)
 Von den k. k. Hof-Operisten:
Zu ersten Male:
Die Zwillingbrüder.
 Posse mit Gesang in einem Aufzuge.
 Die Musik ist von Herrn Franz Schubert.

Personen:

Der Schulz	Hr. Wier.
Lidben, dessen Tochter	Hr. Die.
Anton	Hr. Rosenfeld.
Der Amtmann	Hr. Seidant.
Franz Spieß,)	Invaliden	Hr. Wogl.
Friedrich Spieß,)		
Konstant.		

(Das Stück spielt in einem Dorfe am Rhein.)

Nachher:
Die zwey Tanten, oder: Ehemahls und Heute.
 Romisches Ballet in zwei Aufzügen, von der Erfindung des Hrn. Nimmer, Balletmeister
 der k. k. Hoftheater. Die Musik ist von Hrn. Kapellmeister Sproweg.

Personen

Mad. Vieux-bois, Madalens Mad. Gerdellet.	Mr. Lecocq, ein alter Edelmann,
Mad. de Senanges,) Tamara Die. Wätere.	Madalens bestimter Bräutigam Hr. Nisinger Vater.
Kolste, ihre Stiege	Die Hul. Nimmer.
Elise, ihr Kammermädchen	Mad. Kojler.
Blival, Offizier, Kavaliers Liebhaber	Hr. Laquais.
Frontin, sein Bedienter	Hr. Kojler.
	Mr. Lecoq, ein alter Edelmann,
	Madalens bestimter Bräutigam Hr. Nisinger Vater.
	Mr. Conte-pied, Tanzmeister
	Hr. Pirrot.
	Mr. Viell-Souche, Haushofmeister
	der Fr. v. Vieux-bois —
	Hr. Dilefant.
	Zorp. Bediente —
	Hr. Koffi a. Stempfel.
	Ein Notarius —
	Hr. Wähler.

Sängende Personen:
 Mad. Koflenberg, Sedini, Neuwirth, Alles Feiter, Greiner. Herren Nisinger S., Jof. Koflenberg.
 Die Violin-Solos wird Herr Mayhofer zu spielen die Ehre haben.

Die Freybillette sind heute ungültig.

Афиша первой постановки фарса с пением
 «Братья-близнецы» (14 июня 1820 года)

Тем не менее 24 июня 1854 года в Веймарском придворном театре под руководством Ф. Листа была осуществлена постановка «Альфонсо и Эстреллы», ставшей первой из опер Шуберта, появившихся на сцене после его смерти. Выбор этот, судя по всему, был во многом обусловлен хлопотами ее либреттиста Франца Шобера, одного из ближайших друзей Шуберта, который в 1840-е годы сопровождал Листа в концертных поездках и исполнял обязанности его личного секретаря¹. Представленная веймарской публике версия была довольно сильно адаптирована и сокращена², поскольку дирижировавший ею Лист рассматривал эту постановку исключительно как «исторический факт» и «дань уважения» якобы лишенному драматического таланта Шуберту [15, с. 102]. Неудивительно, что веймарская постановка «Альфонсо и Эстреллы», по словам Леопольда Зонлейтнера, «не принесла ничего иного, помимо succès d'estime» [1, с. 125]. И этот «почетный провал», как справедливо замечает Вальтер Дюрр, был обусловлен в первую очередь тем, что к 1854 году «на оперной сцене случилось слишком мно-

гое — и от Листа ожидалось что-то вроде “Лоэнгрин”, но не Шуберт» [9, с. 82].

Следующая попытка поставить «Альфонсо и Эстреллу» оказалась более успешной: в 1881 году в Карлсруэ И. Н. Фукс³ представил свой вариант оперы. Он внес значительные изменения в партитуру, попытавшись усилить драматические эффекты, и именно это, по-видимому, позволило ему добиться успеха у публики. Во всяком случае, следом за Карлсруэ опера была представлена во многих немецкоязычных городах — Вене, Берлине, Касселе, Мюнхене и пр. [16, с. 229]. Правда, успех был сравнительно кратковременным и не спас оперу от обвинений в растянутости, а ее автора — в отсутствии драматического чутья⁴. В результате, этот шубертовский

Anfang dieser Vorstellung halb 7 Uhr.
Hof-Theater.
 Weimar, Sonnabend den 24. Juni 1854.
 Bei festlich erleuchtetem Hause:
 Zum Erstenmale:
Alfonso und Estrella.
 Romantische Oper in drei Akten. Musik von Franz Schubert.

Mauregato, König von Leon,	Hr. Göter.
Estrella, seine Tochter,	Hr. Rabe.
Adolfo, sein Fährten,	Hr. Naberhoffer.
Freda, enttzeuter König von Leon, in dem Gebirge bei Oviedo lebend, unter dem Namen: Berundo,	Hr. Rabe.
Alfonso, sein Sohn,	Hr. Liebert.
Ein Anführer der königlichen Leibwache,	Hr. Fuhrmann.
Enliso, ein Hirte,	Hr. Knopp.
Krieger, Anführer derselben.	
Landvolk, Jäger. Estrella's Krauen.	
Hirten. Berschworne.	

Act: 700.
 Die Handlung spielt theils in der Residenz Oviedo, theils in den nahen Gebirgen.

Zu Anfang der Vorstellung:
Fest-Overture.
 Componirt von A. Rubinstein.

Nach dem Schluß der Oper:
Fest-Marsch.
 Nach zwei Melodien des Sängerkörpers auf der Wartburg von Wolfram von Eschschach und Heinrich von Strazdingen, orchestirt von A. Stolz.

Zwölfte Vorstellung im Giltten Abonnement.
 Die Preise der Plätze sind bekannt.

Anfang halb 7 Uhr. Ende nach halb 10 Uhr.
Das Theater wird halb 6 Uhr geöffnet.
 Die freien Entrées sind erst halb 7 Uhr gültig.

Schluß der diesjährigen Theater-Saison.

Афиша первой постановки оперы
 «Альфонсо и Эстрелла» (24 июня 1854 года)

¹ Подробнее об истории веймарской постановки см. в монографии Т.Г. Вайделиха [25, с. 35–41].

² Подробный анализ отличий веймарской версии от оригинальной см. в той же монографии [25, с. 41–46].

³ Иоганн Непомук Фукс (1842–1899) — композитор и оперный дирижер, один из участников издания первого Полного собрания сочинений Шуберта.

⁴ Например, в рецензии Э. Ганслика на венскую постановку «Альфонсо и Эстреллы» есть следующие строки: «Эта музыка недраматична, она состоит большей частью из песенных номеров... Мы слышим почти сплошь песенного композитора, но не всегда великого песенного композитора» [11, с. 1].

опус на долгие годы получил клеймо непригодного для сцены сочинения.

Так что в своем первоначальном виде музыка «Альфонсо и Эстреллы» впервые прозвучала более 60 лет спустя, в 1946 году, в серии передач швейцарского радио «Беромюнстер» (Beromünster), где было также представлено немало других шубертовских опер. А постановки полной оригинальной сценической версии пришлось ждать до конца 1970-х [25, с. 17, 198]¹. Заметим в этой связи, что в 1950-е годы была также предпринята попытка приспособить музыку «Альфонсо и Эстреллы» к совершенно новому либретто под названием «Волшебный остров» (*Die Wunderinsel*), написанному на основе «Бури» Шекспира. Автор этой версии К. Хонолка², преследуя в общем-то похвальную цель вернуть оперы Шуберта на сцену, кардинально переработал партитуру, превратив ее в своего рода попури из разных театральных сочинений композитора [там же, с. 51].

В последние три с лишним десятилетия «Альфонсо и Эстрелла» продолжает время от времени ставиться на европейских подмостках, звучит в радиопередачах и издается в записях (не только в Австрии и Германии, но и в других странах — например, в Италии). И все же эта опера по-прежнему появляется на афишах достаточно редко: даже в австрийских театрах она так и не смогла закрепиться в постоянном репертуаре. В тех же случаях, когда «Альфонсо и Эстрелла» попадает на сцену, она нередко становится жертвой модных веяний в режиссуре, поскольку постановщики, по-видимому, считают, что, лишь нарядив героев в современные костюмы и уложив их в постель, можно придать спектаклю живость и актуальность. Так, постановка «Альфонсо и Эстреллы» в 1991 году в Граце, по словам одного из рецензентов, «визуально <...> была наполнена дешевыми современными клише. Костюмы в диапазоне от сценических средневековых до времен гражданской войны в Испании, декорации абстрактные и не пробуждающие никаких ассоциаций, а мизансцены по большей части глупые — решительная схватка с постельным бельем, отец и дочь в одной кровати и т. д. Неужели никто не говорил режиссеру-постановщику Мартину Шулеру, что “Альфонсо и Эстрелла” — это о любви и верности, а не о постели?» [4, с. 40].

Сценическая судьба этой оперы во многом отражает общие тенденции в исполнении театральных сочинений Шуберта. Значительная часть из них впервые прозвучала еще в XIX столетии. В более или менее целостном виде были поставлены «Заговорщики» (1861), «Братья-близнецы» (1882), «Четыре года на посту» (1896) и «Фьербрас» (1897). Исполнялись и отдельные номера — увертюры, арии, ансамбли и хоры из некоторых опер, в том числе из неоконченных³. Часто составлялись своеобраз-



Афиша первой постановки оперы «Фьербрас» (9 февраля 1897 года)

ные «пастиччо», включавшие номера из разных шубертовских опер. Так, зингшпиль «Четыре года на посту» в аранжировке Р. Хиршфельда⁴, впервые появившийся на сцене Дрезденского придворного театра в сентябре 1896 года, включал квинтет из «Рыцаря зеркала», а также хор и арию из «Друзей из Саламанки» [12, с. 2]⁵, а при исполнении «Заговорщиков» нередко использовалась увертюра к «Увеселительному замку черта», поскольку оригинальная в то время считалась утерянной⁶.

Отдельные постановки имели успех и даже на какое-то время закреплялись в репертуаре оперных театров (как, например, «Заговорщики»), однако в большинстве случаев дело ограничивалось единичными представлениями (или даже только концертными версиями). В течение

¹ Впрочем, и в этом случае было сделано несколько сокращений [6, с. 325].

² Курт Хонолка (1913–1988) — музыковед, журналист, музыкальный и театральный критик.

³ Например, в 1868 и 1875 годах в Вене исполнялись отдельные номера из «Адраста» [16, с. 167], в январе 1868 года в концертной версии прозвучал один из двух номеров «Рюдигера» [16, с. 246], в 1865 и 1868 годах — три номера из «Графа фон Гляйхена» [1, с. 283].

⁴ Роберт Хиршфельд (1857–1914) — австрийский педагог и музыкальный критик.

⁵ В этом же виде он был поставлен на сцене Венской придворной оперы в 1897 году [14, с. 627].

⁶ Увертюра эта (точнее ее часть) была обнаружена только в XX веке [16, с. 233].

длительных промежутков времени оперы Шуберта либо не ставились вообще, либо их присутствие в сценической и концертной жизни сводилось к минимуму. Все эти тенденции в целом продолжились и в XX веке. Т. Г. Вайделих в монографии об «Альфонсо и Эстрелле» с возмущением пишет, что в «Итогах репертуара ФРГ. 1947–1975» Немецкого театрального союза «под именем Шуберта указаны исключительно — и к счастью достаточно редко — «Дом трех девушек» Г. Берте¹ и «Волшебный остров» К. Хонолки» [25, с. 17]. Доходило даже до того, что адаптированные варианты шубертовских опер использовались для аналитических выкладок. Так, в статье немецкого музыковед Хуго Лейхтентритта «Ранние оперы Шуберта» (1928) зингшпили «Четыре года на посту» и «Заговорщики» анализируются в «усовершенствованных версиях», сделанных «компетентными музыкантами» — английским шубертоведом Дональдом Тови в сотрудничестве с Фрицем Бушем и Рольфом Лаукнером². Главные аргументы Лейхтентритта в пользу привлечения этих адаптаций как «основы для критической оценки» — их «театральная эффективность» [14, с. 635], а также то, что оригинальная версия первого из зингшпилей «едва ли имеет шанс быть когда-либо поставленной» [там же, с. 627].

И все же к настоящему времени так или иначе прозвучали (хотя бы в отрывках и в концертной версии) практически все театральные опысы композитора (включая неоконченные, от которых остались лишь не до конца оркестрованные наброски). То же самое можно сказать об аудиозаписях: в дискографии, приводимой Э. Н. Маккей в книге «Музыка Франца Шуберта для театра» (1991), фигурирует 17 театральных сочинений³. За прошедшее с момента выхода этой книги время появился еще целый ряд аудио- и видеодисков — в том числе реконструкции оставшихся в эскизах «Саконталы» и «Графа фон Гляйхена».

Некоторые шубертовские оперы стали записываться на грампластинки с начала 1950-х годов («Заговорщики», 1953; «Альфонсо и Эстрелла», 1956; «Фьеррабрас», 1959) — как правило, в сокращенном виде или вовсе как отдельные номера («Волшебная арфа», 1967). Однако настоящий прорыв произошел в конце 1970-х, когда широко отмечалось 150-летие со дня смерти Шуберта. Результатом стали не только многочисленные постановки, но и целый ряд записей, которые впоследствии не раз переиздавались.

Инерция от этого прорыва ощущалась и в 1980-е — начале 1990-х годов. Наиболее знаменательным событием этого времени стало первое (!) полное сценическое представление «Фьеррабраса» (второй «большой» оперы Шуберта) под управлением Клаудио Аббадо в театре Ан дер Вин (1988). Полная запись этой оперы, причем эталонного качества, которая до недавнего времени остава-

лась единственной, была выпущена в 1990 году в аудио- и видео версиях фирмой *Deutsche Grammophon*. Необходимо также отметить постановки «Увеселительного замка черта» под управлением Николауса Арнонкура в Граце (1990) и Цюрихе (1995).

Очередной юбилей — на этот раз 200-летие со дня рождения — стал поводом для первого сценического исполнения в Граце неоконченной оперы «Граф фон Гляйхен» (*Styriarte Graz*, 1997), которая прозвучала в аранжировке Рихарда Дюнсера, преобразовавшего шубертовские наброски в полноценную партитуру. В том же году была сделана видеозапись постановки «Альфонсо и Эстреллы» в театре Ан дер Вин (под управлением Н. Арнонкура).

За последние пятнадцать лет появилось немало записей шубертовских опер, в том числе и на видео. Были изданы DVD со сценическими версиями «Альфонсо и Эстреллы» (*Teatro Lirico di Cagliari*, 2004) и «Фьеррабраса» (*Opernhaus Zürich*, 2005; *Salzburg Festival*, 2014), а также несколько опер на CD («Альфонсо и Эстрелла» в двух вариантах, «Граф фон Гляйхен» в версии Дюнсера, две записи «Братьев-близнецов», реконструкция неоконченной «Саконталы», а также увертюры и отдельные номера из опер).

Появление театральных сочинений Шуберта на сценах Европы и Америки, как и в случае с уже упоминавшейся постановкой «Альфонсо и Эстреллы» 1991 года в Граце, часто сопровождается спорными режиссерскими новациями. Так, в современной версии «Увеселительного замка черта», поставленной на сцене Вюрцбургского театра (*Mainfranken Theater Würzburg*) в феврале 2013 года, вместо сказочной оперы, наполненной пусть и рукотворными, но чудесами, вместо замков, рыцарей и прекрасных дам мы видим одетого в больничные халат Шуберта и медсестру с огромным шприцем [8].

Столь же неоднозначными с точки зрения режиссуры являются и берлинские постановки зингшпилей «Четыре года на посту», «Заговорщики» и «Братья-близнецы» (*Komische Oper Berlin*, 2011). Согласно анонсу, «все три сочинения рассказывают прежде всего о меланхолике [!] Франце Шуберте, который в своих зингшпилях, где он искал шуток и развлечения [!], показывает себя с совершенно другой стороны» [13]. Судя по выложенным на *YouTube* фрагментам «Заговорщиков», значительной трансформации подверглась не только постановочная, но и музыкальная часть спектаклей [18].

Сценическая судьба зингшпиля «Заговорщики» заслуживает отдельного упоминания, поскольку он фактически единственный снискал относительную популярность у широкой публики. Впервые музыка этого сочинения прозвучала в венском концертном зале «Музикферайн» 1 марта 1861 года⁴. Со слов Э. Ганслика известна реакция автора либретто, венского драматурга Игнаца Каstellли, присутствовавшего на этой премьеры: «В этом концерте

¹ Генрих Берте (1857–1924) — композитор, автор оперетты «Дом трех девушек» (*Das Dreimäderlhaus*, 1916), составленной из аранжированных сочинений Шуберта. По некоторым сведениям, к 1961 году эта оперетта была переведена на 22 языка и выдержала около 85 тысяч представлений [5, с. 13–14].

² Последний отвечал за переработку либретто [14, с. 627].

³ То есть практически все, кроме набросков «Рюдигера» и «Софи» [16, с. 327–337].

⁴ Маккей упоминает о возможности прижизненной постановки «Заговорщиков» [16, с. 285].

мне довелось сидеть рядом со старым Каstellи, который не мог опомниться от удивления. Он только теперь узнал о сочинении на свое либретто — тридцать два года спустя после смерти Шуберта!» [12, с. 1].

Первая сценическая постановка «Заговорщиков» состоялась во Франкфурте 29 августа того же года, а 19 октября последовала, наконец, премьера в Венской придворной опере [2, с. 120; 21]. Здесь зингшпиль выдержал по крайней мере девять представлений, после чего исчез из репертуара этого театра на целое десятилетие. В 1872 году он был возобновлен уже как «Домашняя война» [20]¹ и опять на некоторое время приковал к себе внимание публики.

По-видимому, именно эта опера Шуберта первой вышла за пределы немецкоязычных земель. Сначала она была поставлена во Франции (Théâtre des Fantaisies Parisiennes, 1868) под названием «Крестовый поход дам» (*La Croisade des Dames*). Версия, адаптированная и сильно видоизмененная В. Вильде², имела фантастический успех и немедленно стала очень популярной. 28 февраля 1868 года Лейпцигский журнал отмечал: «[в Париже] было уже 20 представлений “Заговорщиков”, и конца этому пока не видно!»³.

Как ни удивительно, но именно в этом виде зингшпиль вернулся на венскую сцену и также обрел большую популярность, несмотря на чудовищные искажения, которые Э. Ганслик назвал «варварством в Париже» и «эстетическим преступлением в Вене», родном городе композитора. Особое возмущение критика вызвало слияние двух теноровых партий (рыцаря Астольфа и пажа Удолина) в одну, в результате чего главная лирическая героиня Елена поет любовный дуэт не с вернувшимся из Крестового похода мужем, а со слугой [12, с. 1]⁴.

Точную дату этой постановки установить не удалось. Э. Ганслик в статье, вышедшей в январе 1897 года, сообщал, что после нее прошло «полных шестнадцать лет» [12, с. 1]. Однако в 1880 году представлений вообще не было, а в афише за 1881 год нет никаких указаний на то, что это новая версия, и состав действующих лиц в целом соответствует шубертовской партитуре [24]. Маккей называет 1870 год [16, с. 241], но эта дата не согласуется с замечанием Ганслика о том, что «парижское извращение продержалось в Вене несколько лет» [12, с. 1]: концертное исполнение 21 мая 1870 года было единственным в этот период — вплоть до 17 ноября 1872⁵. Корина Шнайдер в буклете к современной французской постановке называет 1872 год, когда «Домашняя война» действительно ставилась в Вене [17, с. 6], однако и в афише к этому спектаклю нет никаких особых изменений. Наиболее вероятной датой премьеры французской версии, на наш взгляд, является 30 июня 1877 года, поскольку в отноше-

K. K. Hof-Operntheater.

Samstag den 30. Juni 1877.

145. und letzte Abonnements-Vertheilung in dieser Saison
Zum Vortheile des Pensions-Institutes dieses Hoftheaters.
Anfang 7 Uhr.

Neu in Scene gesetzt:

Der häusliche Krieg.
Oper in einem Akte von J. B. Castelli. (Neu bearbeitet.) Musik von Franz Schubert.
Graf Heribert von Eiben- Fr. Wackerhofer.
Hein, Kammerherr Fr. Wackerhofer.
Admilla, seine Gemalin Fr. Tiller.
Elsene, ihre Nichte Fr. Kuffer.
Hilff von Reichberg Fr. Schittenhelm.
Bertha, seine Gemalin Fr. Verani.
Gereid von Rammern Fr. Bucca.
Veltgarde, seine Gemalin Fr. Kraus.
Ritter und Frauen. — Die Handlung spielt in den Zeiten der Kreuzzuge.
Hierauf:

Oberon, König der Elfen.
Romantische Oper von G. M. v. Weber. **Opernweite und zweiter Akt.**
Oberon, König der Elfen Fr. Schmitt.
Puck, sein dienhabender Geist Fr. Tiller.
Häns von Bordeaux, Herzog von Orleans Fr. Müller.
Die Tänze ausgeführt von den Korpschen. — Dekorationen von den L. L. Hoftheatermalern G. Brioschi, G. Burghardt und J. Kautsky. Felsenquell, Höhle an der Seefähle, Wandel-Festsetzung.
Zum Schluss:

COPPELIA.
Ballet in einem Akte (2 Abtheilungen) von Charles Nuitter und A. Saint-Léon.
Musik von Léo Delibes. In Scene gesetzt von Carl Zelle.
Swanilda Fr. Linda.
Franz Fr. Mauthner.
Marie Fr. Unger.
Hedwig Fr. Schläger.
Hermine Swanilda's Fr. Wahr.
Arloline Fr. Hauke.
Emma Fr. Kisch.
Olga Fr. Doré.
Bauern, Bäuerinnen, Volk. — Die Handlung spielt in einem Städtchen an der Orzage Galizien.
Vorherrschende Tänze: Erste Abtheilung.
Introduction: Die Brüderlein Linda, Unger, Schläger, Tomaschky, Wahr, Hauke, Kisch, Doré, Turinetti und das Balletcorps. **Ballade de Léop:** Fr. Linda.
Air varié: Die Brüderlein Linda, Unger, Schläger, Tomaschky, Wahr, Hauke, Kisch, Doré und Turinetti. **Czardas:** Das Balletcorps.
Zweite Abtheilung.
Valse de l'automate Fr. Linda.
Maoula Fr. Linda.
Die neuen Dekorationen von den Hoftheatermalern G. Brioschi, G. Burghardt und J. Kautsky. Restime nach Zeichnungen von Franz Gaul.
Das Programm ist an der Kassa für 20 kr. zu haben.

Афиша постановки зингшпиль «Домашняя война» (30 июня 1877 года)

нии данной постановки имеется указание «по-новому обработанный» (*neu bearbeitet*), а в составе действующих лиц произошли существенные изменения: Елена названа племянницей графа, в качестве ее мужа фигурирует не Астольф, а новый персонаж — Гуго фон Гогенштейн, у Астольфа же появилась жена по имени Берта [23]. Кроме того, в этом виде зингшпиль продержался на сцене придворной оперы больше двух лет — до 1879 года.

В 1870—1880-е годы «Заговорщики» (по-видимому, все-таки не во французской обработке, а в более или менее оригинальном виде) продолжили свое шествие по миру: опера была поставлена в разных городах Европы и Америки, в том числе Лондоне, Праге, Будапеште, Санкт-Петербурге и Нью-Йорке [16, с. 241]⁶.

¹ Из цензурных соображений «революционное» название «Заговорщики» еще при жизни Шуберта было заменено на более нейтральную «Домашнюю войну». Под этим названием зингшпиль исполнялся также в 1870 году в концерте И. Хербека [22].

² Виктор Вильде (1835—1892) — французский поэт бельгийского происхождения.

³ Цит. по: 16, с. 241.

⁴ Показательно, что Ганслик сравнивает выбор между «Заговорщиками» и «Крестовым походом дам», сделанный в пользу постановки французской версии, с выбором Елены, которая предпочитает рыцарю слугу [12, с. 1].

⁵ В афише от 21.05.1870 состав персонажей не указан.

⁶ По сведениям Маккей, в 1889 году этот зингшпиль был исполнен в Санкт-Петербургской консерватории.

Судьба этого зингшпиля в XX столетии также является исключением из общего правила, хотя для постановок, к сожалению, далеко не всегда использовалась оригинальная шубертовская версия.

В наши дни «Заговорщики» остаются одной из самых востребованных в сценической практике опер Шуберта, причем не только в театрах, но и в оперных студиях различных учебных заведений¹. Зингшпиль периодически ставится как в Германии и Австрии, так и в других странах. Он оказался единственным музыкально-сцениче-

ским опусом Шуберта, исполненным в последние годы в России².

Таким образом, будет неверным утверждать, что музыкально-театральные сочинения Шуберта являются абсолютно невостребованной частью его творческого наследия. Тем не менее их судьбу никак нельзя назвать счастливой. Редкие постановки, причем, как правило, в обработках, спорные версии режиссерского театра — все это не способствовало популяризации шубертовского оперного наследия, хотя оно, несомненно, того заслуживает.

Литература

1. Воспоминания о Шуберте / сост., перевод, предисл. и примеч. Ю. Хохлова. М.: Музыка, 1964.
2. *Дамс В.* Франц Шуберт / пер. с нем. В. Э. Фермана. М.: Музсектор Госиздата, 1928.
3. Жизнь Франца Шуберта в документах. По публикациям Отто Эриха Дойча и другим источникам / сост., общ. ред., введение и примеч. Ю. Хохлова. М.: Музиздат, 1963.
4. *Boas R.* Schubert's Inhibition // *The Musical Times*. 1992. Vol. 133. No. 1787. P. 40.
5. *Clive H.P.* Schubert and His World: a Biographical Dictionary. New York: Oxford University Press, 1997.
6. *Dean W.* The University Opera Season — Reading: Alfonso und Estrella // *The Musical Times*. 1977. No. 118 (1610). P. 323–325.
7. *Der Sammler*. 1823. № 156.
8. *Des Teufels Luftschloss* — Oper im Mainfranken Theater Würzburg. Дата публикации: 25.02.2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NXCb0trbmVQ> (дата обращения: 03.07.2016).
9. *Diirr W.* Schuberts romantisch-heroische Oper Alfonso und Estrella im Kontext französischer und italienischer Tradition // *Der vergessene Schubert. Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum. Wien: Böhlau, 1997. S. 79–106.*
10. Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens / hrsg. von O. E. Deutsch. München und Leipzig: G. Müller, 1913. Bd. 3: Franz Schubert. Sein Leben in Bildern.
11. *Hanslick E.* Feuilleton. "Alfonso und Estrella" // *Neue Freie Presse*. 1882. No. 6336. S. 1–3.
12. *Hanslick E.* Feuilleton. Zum Schubert-Jubeläum // *Neue Freie Presse*. 1897. No. 11653. S. 1–2.
13. К.О. 13 ... meine Ruh'ist hin. Singspiele von Franz Schubert: Eine Produktion der Komischen Oper Berlin, des Hebbel am Ufer, der Universität der Künste Berlin und der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin // *Komische Oper Berlin. Berlin, 2011. URL: https://www.komische-oper-berlin.de/spielplan/ko-13-meine-ruh-ist-hin/* (дата обращения: 04.07.2016).
14. *Leichentritt H.* Schubert's early Operas // *The Musical Quarterly*. 1928. Vol. 14. No. 4. P. 620–638.
15. *Liszt F.* Schuberts *Alfonso und Estrella* // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1854. Bd 41. No. 10. S. 101–105.
16. *McKay E.N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. Tutzing: H. Schneider, 1991.
17. *Schneider C.* Franz Schubert (1797–1828) Die Verschworenen / Les Conjurées D. 787 // *Opéra Théâtre de Saint-Étienne. Saison 11/12. Les Conjurées ou La Croisade des dames Schubert. Mise en espace Jean Lacormerie. P. 4–6.*
18. Schubert singspiel Die Verschworenen : Eine Produktion der Komischen Oper Berlin, des Hebbel am Ufer, der Universität der Künste Berlin und der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Дата публикации: 06.01.2012. URL: http://www.youtube.com/watch?v=lq_IX-JnEHE (дата обращения: 04.07.2016).
19. *Seymour C.* Franz Schubert: The Conspirators (Die Verschworenen) // *Opera Today*. 24. March 2009. URL: http://www.operatoday.com/content/2009/03/franz_schubert_.php (дата обращения: 15.05.2016).
20. Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 17. November 1872. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18721117&zoom=33> (дата обращения: 15.05.2016).
21. Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 19. Oktober 1861. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18611019&seite=1&zoom=33> (дата обращения: 15.05.2016).
22. Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 21. Mai 1870. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18700521&zoom=33> (дата обращения: 15.05.2016).
23. Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 30. Juni 1877. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18770630&seite=1&zoom=62> (дата обращения: 15.05.2016).
24. Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 31. Januar 1881 <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18810131&zoom=33> (дата обращения: 15.05.2016).
25. *Waidelich T.G.* Franz Schubert: Alfonso und Estrella: eine frühe durchkomponierte Deutsche Oper: Geschichte und Analyse. Tutzing: H. Schneider, 1991.
26. *Wasserman J.* Schubert First Public Performances: A Timeline // *SCHUBERT/USA*. 2013. URL: <http://schubertusa.weebly.com/schubert-first-public-performances-a-timeline.html> (дата обращения: 01.03.2013).
27. *Winter R., Brown M.J.E., Sams E.* Schubert, Franz (Peter) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Macmillan, 2001. Vol. 22. P. 655–729.
28. *Woolfe Z.* We'll Sing and We'll Spiel, but No Sex Till War Ends. Schubert's 'Verschworenen' at Manhattan School of Music // *The New York Times*. 1 April 2012. URL: http://www.nytimes.com/2012/04/02/arts/music/schuberts-verschworenen-at-manhattan-school-of-music.html?_r=1& (дата обращения: 15.05.2016).

¹ И не только профессиональных (как Манхэттенская школа музыки [28]), но и общеобразовательных колледжей — например, женского Королевского колледжа (Queen's College) в Лондоне [19].

² Опера прозвучала 12 декабря 2008 года в концертном исполнении под управлением Геннадия Рождественского (Москва, Большой зал консерватории).

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

В. Березин. Двадцать четыре скрипки короля – «нет ничего более восхитительного или величественного!»

Двадцать четыре скрипки – самый известный европейский оркестр эпохи барокко. В статье систематизирована информация о его формировании, составе и предназначении, а также повседневной деятельности и условиях службы музыкантов.

Ключевые слова: Двадцать четыре скрипки; музыка французского барокко; старинные скрипки; повседневная жизнь музыкантов; история оркестровки.

А. Дворницкая. Аббат Фоглер и мангеймская музыкальная традиция

Статья посвящена связи известного композитора и музыкального теоретика XVIII века Г. Й. Фоглера с музыкальной культурой Мангейма. Характеризуя особенности мангеймской музыкальной традиции (в том числе симфонизма, оперного творчества, церковной музыки), автор опирается на материал аутентичных источников (в том числе музыкальных трактатов и эпистолярного наследия). Также затрагивается дискуссионный вопрос о принадлежности Фоглера к мангеймской композиторской школе.

Ключевые слова: Г. Й. Фоглер; Мангеймская школа; предклассическая симфония; немецкая опера XVIII века.

И. Сусидко. «Милосердие Тита» К. В. Глюка (1752): в преддверии венских триумфов

Статья посвящена опере К. В. Глюка «Милосердие Тита», написанной в 1752 году для неаполитанского театра Сан Карло. Она стала последней работой композитора перед его переездом в Вену. Рассмотрены некоторые стилистические и композиционные особенности этого сочинения, позволяющие поставить вопрос о соотношении итальянских опер-серия Глюка и его реформаторского наследия. Особое внимание уделено центральной партии Секста, написанной в расчете на искусство знаменитого кастрата Каффарелли. В статье сделан вывод о том, что гений композитора в рамках итальянской оперы проявлялся в первую очередь в сфере не драмы, но музыки.

Ключевые слова: предреформаторские оперы К. В. Глюка, «Милосердие Тита»; итальянская опера-серия; П. Метастазιο; глюковские заимствования.

Н. Пилипенко. Судьба оперного наследия Франца Шуберта

Прижизненная и посмертная судьба шубертовского оперного наследия печальна. Автор одиннадцати законченных сочинений для музыкального театра, Шуберт смог увидеть на сцене только три из них. Однако и после смерти композитора оперы оказались наименее востребованной частью его наследия. В статье рассказано об их непростом пути к слушателю и зрителю.

Ключевые слова: Франц Шуберт; опера; австрийский музыкальный театр.



ABSTRACTS

Valery Berezin (Moscow). Dvadzat' chetyre skripki korolja – “net nichego bolee voskhitel'nogo i velichestvennogo!” / Les Vingt-quatre Violons du Roy – “there is nothing more exquisite or magnificent!”

Les Vingt-quatre Violons du Roy was one of the most famous European orchestras in the Baroque Era. The article presents information on the formation of the orchestra, its features, daily activities and service conditions of musicians.

Key words: Les Vingt-quatre Violons du Roy; Chamber music of Louis XIV; baroque violin; the daily life of French court violinists; the history of orchestration.

Alexandra Dvornitskaia (Moscow). Abbat Vogler i mangeimskaja muzykal'naja tradizija / Abbe Vogler and the Mannheim musical tradition

The paper is devoted to Abbe Vogler's contribution to musical culture of Mannheim. The author describes some features of the Mannheim musical tradition (including symphonic style, opera, church music), and her conclusions are based on authentic sources (musical treatises and epistolary). Also the problem of Vogler's identity with the Mannheim composer school is discussed.

Key words: Abbe Vogler; Mannheim symphonies; German opera; music treatises.

Irina Susidko (Moscow). “Miloserdie Tita” Ch. W. Gluka (1752): v preddverii venskikh triumfov / Ch.W. Gluck's *La clemenza di Tito* (1752): on the eve of Viennese triumphs

La clemenza di Tito, written in 1752 for Neapolitan theater San Carlo, was the latest opera by Christoph Willibald Gluck composed before his moving to Vienna. Some stylistic and compositional features of the opera is considered. It allows to establish the relation between Gluck's Italian serious operas and the works of reformatory trend.

Key words: Gluck; Metastasio; Caffarelli; Italian opera seria.

Nina Pilipenko (Moscow). Sud'ba opernogo nasledija Franza Schuberta / A history of Schubert's operas

Lifetime and posthumous history of Franz Schubert's operas is unfortunate. He composed eleven complete theatrical works, and only three of them were staged. Still after Schubert's death, his operas became the less popular part of his works. The author tells about their difficult way to the audience.

Key words: Franz Schubert; Austrian music theatre; opera; Singspiel.

Уважаемые авторы!

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