



Музыка королей Франции во второй половине XVIII века: последние реформы

Мы уже писали подробно о музыке и музыкантах времен Людовика XIV, когда искусства достигли наивысшего расцвета [1]. То была действительно уникальная эпоха: король-артист, любивший музыку, музыкантов, певцов, танцовщиков, многих знавший лично и высоко ценивший их таланты, всячески их поощрял, причем не только морально, но и материально. Его преемники – Людовик XV, а затем и Людовик XVI – не были столь страстными меломанами, их вкусы и пристрастия к искусству оказались гораздо скромнее. Однако традиции французского Двора, не утратившего своих пышных церемониалов, концертов, балетов, еще несколько десятилетий после кончины «Король-Солнца» оставались неизменными. Затем постепенно все стало меняться, и это не в последнюю очередь коснулось музыки и музыкантов. На протяжении второй половины XVIII столетия она прошла путь от сокращения штатов до отказа от традиционных, но ставших уже архаичными форм музицирования, что в том числе способствовало созданию при Дворе оркестра общеевропейского образца того времени.

Изменения в корпусе придворных музыкантов были вызваны не только и не столько художественными причинами, но прежде всего тем, что содержание обширной и пышной королевской музыки обходилось слишком дорого для казны.

Разъяснения, касающиеся Капеллы, дает аббат Этьен Ору в «Церковной истории Французского двора»: в правление Людовика XIV «архиепископ Реннский¹ получил приказ предоставить всем музыкантам и симфонистам² возможность прибыть к королю, так как Его Величество желал выбрать из них наилучших. Послали даже сведущего человека в Италию, чтобы набрать там превосходных инструменталистов и певцов, дабы соответствовали пожеланиям монарха. В короткое время корпус музыкантов [Капеллы] увеличился до восьмидесяти человек, включая, даже по мнению иностранцев, все лучшее, что было в этом роде во всей Европе. <...> Нет ни малейшего преувеличения в том, когда говорят, что эта музыка стоила больше ста тысяч экю в год...» [7, с. 521–523]³. Казна



Вид на Капеллу Версаля (фрагмент картины XVIII в.)

* Березин Валерий Владимирович – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

¹ Архиепископ Ренна, имевший в то время титул Великого священника Франции (Grand aumônier de France), был формальным руководителем Королевской Капеллы и церковной жизни Двора.

² То есть певцам и инструменталистам.

³ В эпоху Людовика XIV – больше 300 000 ливров. Для сравнения: оркестр «Двадцать четыре скрипки короля» получал жалованья около 9000 ливров в год (правда, не считая дополнительных выплат).

не выдерживала такой нагрузки, и преемникам Людовика XIV волей-неволей приходилось жертвовать роскошным, но не жизненно необходимым украшением двора: «...Произведена была большая реформа музыки Королевской капеллы, из которой многие были уволены со скромными пенсиями. Намерения регента¹ состояли в том, чтобы сократить расходы Его Величества в этой части до пятидесяти тысяч экю вместо более чем ста тысяч, которые расходовались в правление Людовика XIV» [7, с. 613].

При «Короле-Солнце» Версальская капелла служила не только для молитвы, Она была и любимым местом развлечений, особенно в дни постов или траура. Дворец был столь густо населен, что к началу XVIII века несколько тысяч больших и малых придворных не могли более разместиться в четырех храмах Версаля [см. 4, с. 8]². Положение нисколько не улучшилось и во времена Людовика XV. Герцог де Люин³ в 1751 писал в своих мемуарах: «Четыре прихода вовсе недостаточны для всего количества проживающих. Во дворце, кроме Капеллы короля, есть церковь Большой конюшни, церковь Малой конюшни, и еще одна общая, где мессы служат ежедневно, и все же этого мало» [6, с. 135]. На праздничные службы в Капелле собирались толпы служащих Версаля, занимавших каждый уголок храма, и не всегда музыканты могли разместиться на своих местах. По воспоминаниям де Люина, именно так случилось на Сретенье в феврале 1756 года: «Сюда набился люд всякого сорта, одна женщина уселась даже на скамейку органиста, другая взобралась на клавиатуру, а поскольку исполнение фобурдона требует точности, внимания и хорошего ансамбля, все было испорчено, ведь музыканты не могли играть, не видя отбивающего такт. Исполнение было очень скверным, и все это заметили. Этот факт известен всем, кто тогда присутствовал» [там же, с. 137].

Впрочем, музыкантам Капеллы недолго оставалось терпеть эти неудобства. Уже в 1761 году Людовик XV завершил реорганизацию музыки Двора, начатую регентом. Весь состав придворных музы-

кантов был значительно сокращен. Это коснулось и Капеллы, где уменьшили штат певчих, которые окончательно объединились с певцами Камерной музыки.

Содержание реформ 1761-го, а затем и 1782 года существенно преобразивших устройство придворной музыкальной жизни в значительной мере было зафиксировано в королевских указах и документах Двора, тексты которых (с некоторыми сокращениями) предлагаются далее читателям. Заметим, что эти тексты касаются исключительно Капеллы и Камерной музыки и ничего не говорят о музыкантах еще одного важного дворцового департамента — Большой конюшни (Grande écurie).

Эдикт о двух разных частях музыки Капеллы и Камерной музыки короля (1761)

I. <...> Музыка нашего Дворца и нашей Капеллы состояла донныне из двух разных частей. Мы рассудили, что было бы удобно и правильно для нашей службы объединить их и создать единый корпус музыки, составленный из наиболее отличившихся своими талантами подданных, способных служить нам как в Капелле, так и в Камерной музыке, не приглашая без нужды иностранцев. Мы находим в таком устройстве преимущество вознаградить подданных, которые своей ученостью, исполнительностью и добрым поведением будут достойны войти в нашу музыку, и мы не понесем дополнительных расходов в церемониях или иных обстоятельствах.

Эти причины побуждают нас следовать давно задуманному плану и потому, что отсутствие Магистра нашей Капеллы по причине смерти г-на Епископа Реннского облегчают нам его выполнение⁴. Но если мы сочтем себя обязанными осуществить такое переустройство, при котором подданные, утратившие талант или по возрасту не войдут в новый штат музыкантов, который мы решили создать, мы сохраняем жалованье, получаемое ими до сих пор, но не можем

¹ Речь идет о герцоге Филиппе Орлеанском (1674—1723), регенте при малолетнем Людовике XV (с сентября 1715 по декабрь 1723 года).

² Всего во дворце в то время проживали до 10 тысяч слуг и служащих.

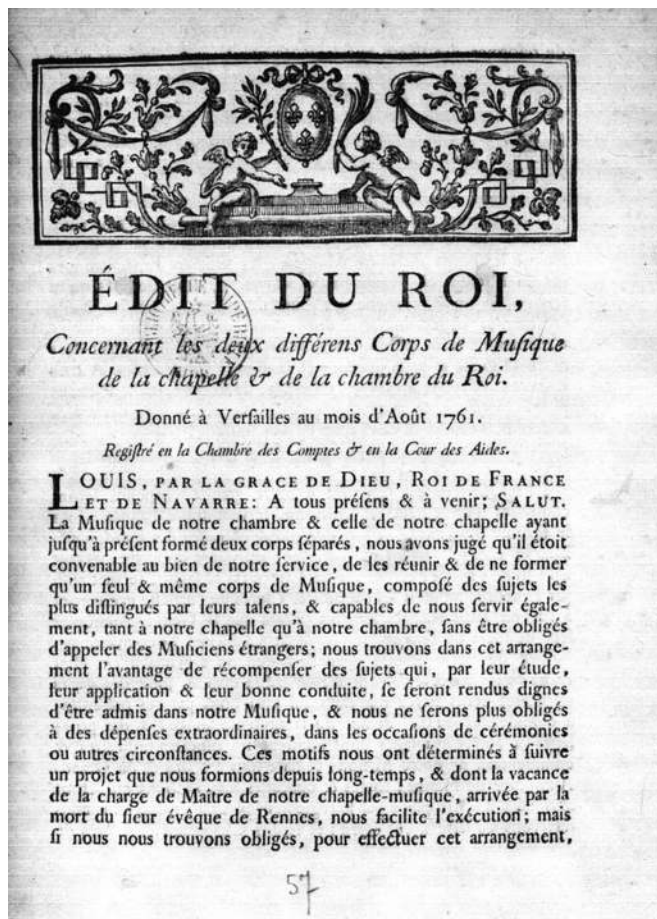
³ Герцог Шарль-Филипп д'Альбер де Люин (1695—1758) — пэр Франции (с 1723 года), впоследствии ставший известным мемуаристом.

⁴ Итак, Людовик XV не скрывает, что ожидал кончины возглавлявшего Капеллу епископа Реннского Луи-Ги де Герапена де Вореаля (1687—1760), чтобы освободить себе руки. Ведь епископ, словно не замечавший устаревших порядков, часто принимал в Капеллу не самых лучших музыкантов, и многие были обязаны ему этой службой, не имея особых достоинств. Отныне же место было свободно, и музыкантам нужен был новый руководитель, которым становится 1 июля 1762 года викарий Нарбонны Томас Ле Ра (Thomas Le Rat), зачисленный как штатный капеллан и су-мэтр Капеллы. Но при этом штат музыкантов, что следует из III статьи эдикта, предполагалось существенно сократить.

обеспечить возвращение служебных аттестатов музыкантов нашей Камерной музыки и Капеллы на должности, ими занимаемые, кои мы решили упразднить по причине смерти, увольнения или иных обстоятельств. Мы также решили отделить от состава нашей музыки священнослужителей, ранее входивших в нее, предназначенных только для службы в Капелле в дни больших праздников или особых церемоний, коих число следует увеличить, чтобы богослужение проходило в нашей Капелле благопристойно и с соответствующим величием [3, с. 1]. <...>

III. Исключаем и упраздняем все должности певцов и симфонистов как нашей Камерной музыки, так и нашей Капеллы, чьи имена утверждены малой печатью нашей канцелярии, но которым однако мы сохранили пожизненно их жалованье и содержание и часть того, чем они ныне обладают <...>. Также сохраняем их вдовам на время их вдовства привилегии, которыми они до сих пор обладали или должны обладать [3, с. 3] <...>.

IV. Многие музыканты нашей милостью и щедростью получили на свои должности аттестаты, которыми они защищены, и мы желаем, чтобы они, их наследники и кредиторы, которых могли бы касаться выплаты по этим аттестатам, возвратили их после кончины этих служащих или после их полной отставки. Мы приказали, чтобы был создан фонд в ежегодном размере десяти тысяч ливров на расходы для нашей музыки под началом казначея Меню-Плезир¹ нашего Двора на выплаты по аттестатам по мере того, как должности будут освобождаться по смерти или отставке, и эта сумма не может быть использована ни на что иное, кроме полной компенсации указанных аттестатов. После чего, в соответствии с настоящим указом, эти средства будут выплачиваться десяти штатным музыкантам, выбранным Первыми дворянами² наших Апартаментов³, среди наиболее отличившихся своими



Первая страница королевского эдикта 1761 года о реформе Придворной музыки. Оригинал – Национальная библиотека Франции (Париж)

талантами, и каждый из них, кроме обычного жалованья, получит тысячу ливров в год⁴ [3, с. 4] <...>.

V. [...] Ввиду объединения двух частей Музыки в единую, Мы исключили четыре должности су-мэтров нашей Музыкальной Капеллы, и нашей волей и властью учредили две должности музыкальных руководителей (*maîtres de musique*)⁵, которые должны делать то, что раньше делали четверо, и пользоваться теми

¹ Les Menus-Plaisirs (или просто les Menus) – департамент, ведавший развлечениями короля и Двора: спектаклями, празднествами, церемониалами. Находился вначале под управлением казначея, затем интенданта Меню-Плезир.

² Первые дворяне (Les Premiers gentilshommes de la Chambre du roi) – высокопоставленные придворные, которых уже при Людовике XIII было четверо, сменявших друг друга поочередно. Участвовали в одевании короля в отсутствие принцев крови (высшая привилегия), контролировали расходы апартаментов, занимались украшением и освещением королевских домов, распоряжались церквями Сен-Дени и Нотр-Дам во время похорон членов королевской семьи, принимали клятву верности служащих апартаментов и выдавали им служебные аттестаты.

³ Апартаменты короля (La Chambre du roi) – условное название всех дворцовых помещений, тогда как фактически центральным апартаментом короля была его спальня, где принимались все важнейшие решения. В отличие от других европейских дворцов, в Версале не было тронного зала.

⁴ Таким образом, как мы видим, сокращение персонала предполагалось проводить постепенно. При этом уволенные, лишившиеся своих аттестатов (*brevets d'assurance*), все же получали некоторую компенсацию.

⁵ Два музыкальных руководителя, служащих по семестрам, призваны были заменить прежних су-мэтров, работавших поквартально. Этими руководителями стали Шарль Гозарг (Gauzargues, 1723–1801) и Эспри Антуан Бланшар (Blanchard, 1696–1770).

же прерогативами, привилегиями и преимуществами, коими пользовались руководители и су-мэтры до сих пор и ныне пользуются служащие, сотрапезники нашего Дома, и назначаем им по три тысячи ливров жалования и прочих доходов каждому, и права распоряжаться штатом нашей музыки с 1 января 1761 года. Пользуясь этим, следует вычеркнуть вышеназванных [музыкантов] из штатов нашего Дома. Имея в виду объединение двух музыкальных служб в единый корпус, мы желаем, чтобы как сюринтенданты¹, так и музыкальные руководители [Капеллы] выполняли приказания Великого Священника Франции во всем, что касается исполнения их обязанностей...[3, с. 5] <...>.

VI. Под началом Первых дворян нашего Дома служат балетмейстер² и учитель танцев, коего балетмейстера мы сохраняем в его должности и звании с надлежащими привилегиями и полномочиями, и жалуем ему две тысячи четыреста ливров содержания, а потому прежние [привилегии] будут изъяты из штатного расписания нашего Дома. Что касается учителя танцев, мы создаем эту должность и звание настоящим указом с теми же привилегиями и прерогативами, и жалуем ему тысячу пятьсот ливров содержания, которые войдут в оплату нашей музыки, с 1 января нынешнего года. И в дополнение устанавливаются звания по указанию Первых дворян наших Апартаментов для подданных, которых сочтут достойными для принятия в нашу музыку, в соответствии со штатом, нами установленным, при условии, что эти музыканты и музыкантши не будут претендовать на особые привилегии.

VII. Мы устанавливаем необратимо, что расходы на нашу музыку в сумме триста двадцать тысяч ливров, включая жалование, выплаты и прочее, как музыкантам-ветеранам³, так и тем, кто служит и будет служить в будущем, и также десять тысяч ливров, которые мы приказали зарезервировать для выплат за аттестаты. Эти триста двадцать тысяч ливров составят [особый] фонд Меню-Плезир с 1 января, не считая одиннадцати тысяч восьмисот тридцати ливров, на которые увеличатся жалование и выплаты ординарным⁴ капелланам, су-мэтру, капелланам или духовным лицам Капеллы и прочим, коими управляет Великий Священник Франции, принимая во внимание статью I настоящего эдикта, по которой будет создан фонд в казначействе нашего Дома. Штат музы-

кантов, певцов, симфонистов, танцовщиков и танцовщиц, которые составят наш корпус музыкантов, будет подчиняться ежегодным решениям Первого дворянина наших Апартаментов, указаниям и контролю интендантов и главных контролеров казначейства Меню-плезир нашего Дома. Поручаем нашим возлюбленным и верным советникам Счетной палаты и Палаты податей в Париже, чтобы настоящий эдикт был всеми прочтен, обнародован и зарегистрирован, несмотря на неприсутственные дни, а смысл его сохранялся и соблюдался по форме и содержанию, ИБО ЭТО ДОСТАВИТ НАМ УДОВОЛЬСТВИЕ. И потому что это решение твердое и принятое навсегда, мы ставим на него нашу печать.

Совершено в Версале в августе 1761 года [3, с. 5–6].

Известно, что среди музыкантов Капеллы, помимо певцов, были и инструменталисты (т. н. симфонисты), сопровождавшие пение хора. Но их количество не было постоянным. По воспоминаниям братьев Беш, видных певцов своего времени, уже в 1749 году штатных симфонистов в Капелле насчитывалось лишь восемь человек [6, с.137]. Прочие приглашались из Камерной музыки при необходимости, особенно когда исполняли Те Деум. Тогда добавлялись флейты, гобой, трубы с литаврами, а после 1762-го — альты и валторны. Серпенты, традиционно сопровождавшие хоровые басы, были к этому времени полностью упразднены.

Что касается хора, то уже в последние годы правления Людовика XIV в нем появились итальянские певцы-кастраты. И это несмотря на то, что сам король их не любил. Но шести мальчиков-пажей для исполнения верхней партии явно не хватало.

При Людовике XV кастраты в Капелле все так же присутствовали. Согласно документам, на 1763 год их было не менее семи [6, с. 146].

Однако у последующего монарха Людовика XVI достаточных средств на сохранение прежнего великолепия придворной музыки уже не было. Оказалось, что содержать привычный штат музыкантов стало слишком затратным делом, тем более что организация музыкальных служб все более становилась анахронизмом. Музыка вообще не слиш-

¹ Сюринтендант (surintendant) — руководитель Камерной музыки короля.

² Одним из нововведений реформы 1761 года было введение штатной должности балетмейстера (maître de ballet), который, вместе с придворным учителем танцев (maître de dance), должен был осуществлять постановку королевских балетов.

³ Ветераны, здесь — музыканты, которые уже выслужили себе пенсию, но все еще оставшиеся на службе.

⁴ Ординарный, т. е. постоянный, штатный.

ком занимала нового короля, но ей увлеченно занималась королева Мария-Антуанетта, и, надо полагать, Людовик XVI согласовал с ней свои намерения, когда в 1782 году произвел еще одну реформу музыки двора, которая, с одной стороны, давала значительную экономию средств, с другой — делала эту музыку куда более современной. Это следует хотя бы из того, что впервые при Дворе были созданы два оркестра по общеевропейскому образцу.

Реформа 1782 года подробно описана в постановлении, приложенном к королевскому указу и помещенном в последней Книге штатов 1789 года. Мы приводим его текст с небольшими сокращениями.

Постановление о реформе придворной музыки (1782)

«Людовик XV указом в августе 1761 года, упразднив большую часть корпуса своих музыкантов Капеллы и Камерной музыки, установил их количество, которое они должны составлять в будущем, определив их обязанности. Но другим указом в мае 1782 года Его Величество правящий король счел полезным сократить состав музыкантов, определив их обязанности так, как они указаны в нижеследующем положении, прилагаемом к данному постановлению.

Его Величество счел целесообразным в Указе от текущего месяца приказать, чтобы расходы на его Музыку и Балеты, равно как и на ветеранов, составляющие ныне четыреста девяносто девять тысяч восемьсот сорок восемь ливров семь су шесть денье, были сокращены на будущее с первого января до двухсот пятидесяти девяти тысяч шестисот ливров, не считая пенсий ветеранам, которые не должны ни в коем случае превышать сумму в пятьдесят тысяч ливров. Эта сумма в двести пятьдесят девять тысяч шестисот ливров, которую мы устанавливаем безоговорочно для нашей Музыки, Концертов и Балетов, не может быть увеличена ни по каким причинам и ни под каким предлогом. Одновременно извещаем, каким именно Его Величество желает видеть свой корпус музыкантов в будущем и по этому случаю приказывает следующее.

I. Весь корпус музыкантов, как для службы в Капелле, так и для Концертов королевы, Спектаклей, Больших приемов и прочего, останется в количестве ста сорока трех подданных, которым, как желает Е. В., были бы выданы свидетельства об их звании и классе, который им присвоен, в соответствии со штатным

расписанием, которое будет приложено к настоящему постановлению. Этот штат будет включать твердое жалованье каждого подданного, входящего в музыкальный корпус Е. В., равно как и постоянное вознаграждение, которое он пожелает добавить. Этот штат[ный состав], разделенный на две колонки: одна, содержащая твердое жалованье, другая — вознаграждения, продолжит получать выплаты в соответствии с принятым порядком ежеквартально от Главного казначея Королевского дома.

II. Эти разные классы, составляющие указанный музыкальный корпус, будут составлены следующим образом. I [класс] — офицеры и служащие Музыки короля, два сюринтенданта королевской музыки, два музыкальных руководителя Капеллы, два руководителя Камерной музыки, один клавесинист, один музыкальный мастер, шесть музыкальных пажей, их воспитатель, один учитель пения, один скрипач, один виолончелист и один учитель клавесина, два ответственных распорядителя, хранитель музыкальной библиотеки и копиист, органнй мастер, два мальчика-служки при музыке, переносчик инструментов и секретарь. Жалованье вышеуказанных двадцати семи человек составит в точности сорок семь тысяч четыреста ливров, в соответствии с распределением, указанным в прилагаемых штатах настоящего предписания.

III. Штат вокальной музыки утверждается в количестве тридцати одного музыканта, а именно восьми дессю [дискантов] и фальцетов, шести от-контр [альтов], шести тай [теноров], трех бас-тай [баритонов], восьми бас-контр [басов].

IV. Инструментальная музыка будет состоять из сорока двух человек, а именно шестнадцати скрипок, четырех альтов, шести виолончелей, четырех флейт и гобоев, четырех фаготов, двух контрабасов, двух кларнетов, двух валторн и двух органистов, служащих по кварталам.

V. Для закрепления жалованья в вокальной музыке будут созданы также два класса. Первый, состоящий из десяти человек, поющих [соло] и обязанных петь в хорах первые, вторые и третьи партии. Жалованье указанного класса устанавливается на будущее в размере двадцати пяти тысяч ливров, распределение которых будет осуществляться в соответствии с прилагаемым штатом в форме твердого оклада и вознаграждений. Намерение Е. В. заключается в сохранении и побуждении соперничества среди подданных музыкантов при новом устройстве.

Второй вокальный класс, состоящий из двадцати одного певца, поющих в хоре, будет включать три дессю

[дисканта], два фальцета, три от-контр [альта], пять тай [теноров] и восемь бас-контр [басов]. Жалование этого класса, составляющее сорок две тысячи ливров, будет распределяться в соответствии со штатным расписанием, прилагаемым к настоящему постановлению.

VI. Намерение Е. В. состоит в том, чтобы такой же порядок фиксировался в выплатах жалования инструментальной музыке, также разделенной на два класса. Первый, составленный из пятнадцати человек, разделенных на первых и вторых подданных, это первая и вторая скрипки, первая и вторая виолончель, первый альт, первый гобой, первая флейта, играющая на гобое, второй гобой, первый и второй фагот, первый контрабас, первый кларнет, первая валторна и два органиста. Оплата этого класса также будет разделена на твердое жалование и вознаграждения и не может превышать тридцати шести тысяч двухсот ливров, установленных в штатном расписании, прилагаемом к настоящему постановлению.

Во втором классе будет установлено число музыкантов в двадцать семь человек, из которых четырнадцать скрипок, четыре виолончели, три альты, один гобой, два фагота, один контрабас, один кларнет и одна валторна. Размер жалования в этом классе составит сумму пятьдесят четыре тысячи ливров, зафиксированную в штате, прилагаемом к данному постановлению, к коим будет добавлено шестьсот ливров, чтобы оплачивать одного из музыкантов, играющего на литаврах, и одного, играющего на трубе.

VII. Е. В., желая установить общие расходы на действующих музыкантов в сумме двести сорок тысяч шестьсот ливров, как на постоянное жалование, так и на вознаграждения, полагает необходимым добавить к указанной сумме еще пятнадцать тысяч ливров, которые Первым дворянам Апартаментов позволено выплачивать как в качестве вознаграждения иностранным музыкантам, которых Е. В. пожелает услышать или оставить на какое-то время у себя на службе, так и поданным из своего корпуса музыкантов за их выдающуюся службу или в случае болезни.

VIII. Е. В., желая отблагодарить музыкантов, которые по возрасту или из-за болезни не могут продолжать службу, пожелал оповестить их о своих намерениях, равно как и их вдов. Соответственно Е. В. заявляет, что подданные, составляющие классы вокальный и струнных инструментов могут получить ветеранство¹ после двадцати лет хорошей и усердной

службы, а подданные класса духовых инструментов – по завершении пятнадцати лет. При этом, однако, по усмотрению Первых дворян, если они могут служить и далее сверх штата, им будет предоставлено на пенсии твердое жалование, которое они получали, будучи в штате Е. В.

Если их сочтут способными служить еще пять лет на вышеуказанных условиях по истечении второго срока, к их пенсии будет добавлена половина установленного штатного вознаграждения. Если они прослужат еще пять лет, они получат полную сумму вознаграждения, которая добавится к их пенсии. То есть если подданный получал полторы тысячи ливров жалования и пятьсот ливров годового вознаграждения по расписанию королевских штатов, он получит по истечении двадцати лет, или пятнадцати, если играет на духовом инструменте, тысячу пятьсот ливров пенсии. Если он будет способен прослужить двадцать пять лет, его пенсия составит тысячу семьсот пятьдесят ливров, и две тысячи ливров, если он служит тридцать лет, а музыканты-духовики через двадцать и двадцать пять лет.

Вдовы указанных музыкантов будут получать часть жалования своих мужей, если те служили десять лет, и четверть, если они служили двадцать лет и более. Такая же градация будет соблюдаться для вдов музыкантов-духовиков, как указано выше.

Е. В. указывает на положения настоящей статьи, в соответствии с которой все поданные, составляющие королевскую Музыку, Концерты и Балеты, принятые до 1 января, будут получать полную оплату, включая годовое вознаграждение, как им было обещано при поступлении на службу, при условии, однако, что они служили двадцать лет, как это предписано правилами, и что им дозволено служить дольше сверх штата.

IX. Устанавливается, что 1 января каждого года Первые дворяне передают Государственному секретарю Королевского дома заверенные аттестаты всего корпуса Музыки, Концертов и Балетов, для получения распоряжения Е. В. о передаче свидетельств жалования и назначенных вознаграждений, тогда как Государственный секретарь должен уведомляться обо всех изменениях в течение года и всех новых музыкантах, дабы получить разрешение короля на выдачу аттестатов новым поданным, пенсий ветеранам или вдовам. Е. В. строго запретил Главному казначею своего Дома, ныне и в будущем, выдавать жалование и вознаграж-

¹ Ветеранство – возможность продолжать службу, совмещая ее с получением пенсии.

дение кому-либо из штата своей Музыки, Концертов и Балетов без предъявления копии его заверенного аттестата.

X. Весь корпус Музыки, Концертов и Балетов будет участвовать во всех событиях Королевского двора, королевы, принцесс, также в Концертах, Спектаклях, Больших приемах, подчиняясь распоряжениям Первых дворян апартаментов Е. В., а при их отсутствии – Генеральному комиссару департамента Меню [Плезир]. При этом названные подданные не должны претендовать на дополнительную оплату на питание и проживание во всех случаях, если их пребывание не связано с ночевкой.

XI. В случае, если некий подданный отличился плохим поведением или выполнял свои обязанности без должного усердия, будь то в Капелле, в Концертах или на Спектаклях и в прочих особых случаях, и что он заслуживает увольнения, он не может претендовать на пенсию по старости даже при наступлении положенного срока. Также музыканты различных классов не могут воспользоваться вознаграждением по своей должности, если служат с небрежением. Е. В. желает, чтобы Первые дворяне могли в подобных случаях выдавать вознаграждение подданным, которые его заслужили своей исполнительностью и усердно выполняя свои обязанности.

XII. Е. В. желает не обременять штат своих музыкантов посредственностями, которые будут бесполезны. В будущем не будет принят ни один подданный для замены, но только по конкурсу в присутствии Первых дворян, Генерального комиссара Королевского дома департамента Меню [Плезир], сюринтендантов и учителей музыки, однако лишь после обсуждения с сюринтендантом семестра, который даст оценку талантам и положению претендентов.

Король, желая выказать предпочтение музыкантам, состоящим у него на службе, при равных заслугах и возбуждая их соперничество, хочет, чтобы подданные даже последнего класса могли конкурировать с иностранцами, если чувствуют в том свои силы и усердным трудом заслужили право претендовать на первое место, ставшее вакантным.

XIII. Чтобы обеспечить исправность службы во всех случаях по приказу Первых дворян, таких как Концерты, Спектакли, Большие приемы, распорядители должны иметь точное штатное расписание разных служб, независимо от службы в Капелле, и будут отмечать в шести книгах не явившихся даже в случае болезни, если они не озаботились предупредить о том заранее вышестоящее начальство, чтобы можно было



Портрет Людовика XVI работы Антуана-Франсуа Калле (1779). Оригинал – Музей Прадо (Мадрид)

осуществить необходимые замены. Пометка [в книге] лишит опоздавшего к назначенному часу трех ливров как в различных службах, так и на репетициях. Этой пометкой изымается сумма из годового вознаграждения провинившегося и никогда ему не возвращается, но прибавляется к общей сумме вознаграждений для достойных подданных.

XIV. Первые дворяне Апартаментов выберут музыкантов, которые будут следовать за королем в путешествиях в Компьень, Фонтенбло и прочие места, чтобы в путешествие направлялись лишь те музыканты, которые совершенно необходимы для службы. Музыкантам будут выплачиваться шесть ливров за каждый день передвижения, начиная с отъезда и вплоть до возвращения. Подданные, не участвовавшие в путешествиях, не имеют права ни на какое вознаграждение.

XV. Независимо от числа подданных, составляющих разные классы, которые не могут быть увеличены ни при каких обстоятельствах, устанавливается в штате Музыки определенное количество певцов и певиц, симфонистов, танцовщиков и танцовщиц,

которые останутся частью корпуса Музыки короля и будут соперничать с другой частью Концертов королевы и Спектаклей Двора. А именно: восемь певиц, пребывающих в Версале для службы в ежедневных Концертах королевы, Спектаклях и на Больших приемах с оплатой в тысячу ливров каждой; два первых певца Королевской Академии музыки, по тысяче пятьсот ливров каждому; еще один певец, получающий тысячу ливров за замену. А также первый скрипач, первый виолончелист и первый флейтист оркестра Королевской Академии музыки, из расчета тысяча ливров каждому.

Все указанные поданные, получив приказ начальства, не могут освободиться от обязанностей при Дворе, будь то участие в Спектаклях, Концертах королевы или Больших приемах.

XVI. Балет короля будет составлен отныне из лучших танцовщиков Королевской Академии музыки, а именно: балетмейстера с двумя тысячами четырьмястами ливрами жалованья; учителя танцев Придворных балетов, обязанного содержать школу [танцев] и помогать балетмейстеру в постановке придворных балетов с окладом тысяча двести ливров; трех первых танцовщиков, тысяча двести ливров каждому; трех первых танцовщиц, по тысяче двести ливров каждой; трех танцовщиц и трех танцовщиков-дублеров с окладом в тысячу ливров каждому; шести фигурантов и шести фигуранток с оплатой по шестьсот ливров.

XVII. Е. В., утвердив в двух предшествующих статьях расходы на концертирующих музыкантов как в Версале, так и в Париже в девятнадцать тысяч ливров и на балеты в двадцать тысяч четыреста ливров, указал, что эти суммы составляют часть двухсот пятидесяти девяти тысяч шестисот ливров, утвержденных безоговорочно на содержание его Музыки, и число подданных обоих классов, как и их жалованье, не могут быть увеличены ни в коем случае. Упомянутое [дополнительное] жалованье будет им сохранено для выхода на пенсию. Но пенсия подданных, служащих в Королевской Академии музыки, будет устанавливаться в соответствии с правилами Академии, то есть после пятнадцати лет добросовестной и непрерывной службы, если, однако, их начальники не сочтут, что они могут продолжить службу.

Е. В. требует и приказывает Первым дворянам и Генеральному комиссару Королевского Дома, ответственному за деятельность Меню [Плезир] контролировать исполнение настоящего предписания, а также согласовать его с сюринтендантами своей Музыки,

учителями музыки, руководителями Капеллы и Камерной музыки, музыкантами, музыкантками, танцовщиками и танцовщицами своих Балетов.

Совершено в Версале первого мая тысяча семьсот семьдесят второго года. Подписано: Louis. Зарегистрировано в Счетной палате 28 июня 1782 [5, с. 362–365].

Книга штатов за 1789 год, где помещен этот указ, приводит также поименный список оркестров первого и второго классов. По-прежнему в штате числятся два сюринтенданта — Франсуа Жиру и Антуан Довернь, причем Жиру состоит одновременно одним из двух руководителей Капеллы. Есть и музыкальные пажи, шесть штатных и четыре сверхштатных, которым положены воспитатель, учитель пения, учитель скрипки, учитель виолончели и учитель клавесина. Они уже не указаны как пажи Капеллы, вероятно, они пели и в Камерной музыке. По воспоминаниям графа д'Эзека, служившего пажом Людовика XVI, «во время мессы играла придворная музыка, для которой писали лучшие композиторы. Под Рождество на ночной мессе играл, например, известный в то время гобоист Безоци свои очаровательные мелодии, казавшиеся еще красивее в ночной тишине. К числу придворных музыкантов причислялись двенадцать маленьких мальчиков¹, заменявших в хоре фальцеты.

Их набирали из детей придворных лакеев и называли музыкальными пажами. Им полагалась ливрея пажей большой конюшни, но без шелковых чулок и серебряных пряжек» [2, с. 129].

Певцы, десять первого класса и двадцать один второго, составляли, кажется, единый корпус для Капеллы и Камерной музыки, их принадлежность к тому или иному департаменту нигде не отмечена, равно как и назначение обоих оркестров. Зато из общего штата выделены музыканты королевы: восемь певиц, учитель пажей, учитель танцев и интендант балетов королевы, учитель музыки и учитель клавесина. Отмечена и музыка короля в Париже, состоящая всего из шести певцов и трех инструменталистов. Какую функцию она выполняла и где услаждала слух короля, который жил в Версале, мы не знаем.

Кроме того, в указе вовсе не отмечена музыка Большой конюшни, хотя она сохранилась и указана в этой же Книге штатов 1789 года: двенадцать трубачей, из которых Великий конюший выбира-

¹ Указанное число музыкальных пажей — двенадцать — не подтверждается официальными документами.



Портрет королевы Марии-Антуанетты работы Элизабет Виже-Лебрен (1788). Оригинал – Версальский дворец

ет четверых для постоянного сопровождения короля, двенадцать гобоистов, шесть гобоев и мюзетов де Пуату и восемь исполнителей на фифрах и барабанах [5, с. 370–371]. Отсутствие музыкантов Большой конюшни в королевском постановлении объясняется тем, что они отнесены были к штату конюшни и оплачивались по конюшённому ведомству, в котором из числа служащих составляли весьма скромную часть.

Конечно, музыка короля в Версале стала намного скромнее, чем у прежних правителей, но все же составляла внушительное число артистов, способных украсить мессу, аккомпанировать балету или разыграть музыкальную комедию. Представления при дворе Людовика XVI давались часто и, надо полагать, с не меньшей пышностью, чем раньше. *«Зимой с декабря до Пасхи в Версаль приезжали из Парижа для придворных спектаклей различные труппы. По вторникам играли трагедию, по чет-*

вергам комедию, а по пятницам комическую оперу. Большая опера приезжала только пять-шесть раз за всю зиму, это бывало по средам. Людовик XVI предпочитал трагедию и комедию и часто присутствовал на драматических представлениях, — вспоминал д'Эзек. — <...> Версальский зал для спектаклей помещался в правом от главного двора крыле дворца. Эта часть дворца была позднейшей постройки и совсем не гармонировала с общим строгим стилем и темной окраской всего здания времен Людовика XIV. В зале помещалось мало народа, но сцена была очень большая, и на ней можно было ставить оперы с самыми сложными декорациями, машинами и огромным количеством актеров. <...> Час начала спектаклей назначался самим королем и зависел от их продолжительности, потому что Людовик, не желая заставлять ждать явившихся за приказами офицеров, уходил всегда ровно в девять часов и отправлялся ужинать к сестре. Заведующий развлечениями г-н Дезантель представлял королю утром программу спектакля, распределение ролей, имена актеров, и докладывал о его продолжительности. Каждое представление обходилось недешево, так как за актерами приходилось посылать лошадей в Париж, и весь зал, да и весь театр, освещался свечами.

Оркестр состоял из музыкантов придворной капеллы, и хотя в нем были и Безоцци, и Крейцер, и Саллантен¹, но все-таки он был не на высоте, потому что певцы не привыкли к музыкантам, а сами музыканты более привыкли к духовным песнопениям, чем к оперным ариям» [2, с. 177–179].

Череду дворцовых празднеств украшали пышные балы королевы, которые до 1787 года король устраивал еженедельно по средам с начала года и до поста. Несмотря на катастрофический недостаток денег, балы давались с прежней тщательностью, *«по-прежнему на них блистало дворянство, вся роскошь, достойная великого короля, галантность, достойная всей Франции» [2, с. 181].* Здесь придворные музыканты были всегда востребованы, и можно предполагать, что именно оркестр второго класса выполнял функции бального.

После начала Революции и отъезда королевской семьи в Париж Версаль опустел. Короля сопровождали тысячи слуг и придворных. В небольшом городке больше не было ни работы, ни занятий,

¹ Гаэтано Безоцци (1727–1804) и Франсуа Саллантен (1755–1816) – выдающиеся гобоисты, Родольф Крейцер (1766–1831) – знаменитый скрипач, поступивший на придворную службу в шестнадцатилетнем возрасте.

ни смысла оставаться в статусе, которого более не существовало. Многие музыканты переселились во дворец Тюильри, где комнаты были разделены перегородками, чтобы дать пристанище множеству подданных.

В этот момент на авансцене событий появляется капитан Национальной гвардии¹ Бернар Саррет. Уже в июле 1789 года из лучших парижских музыкантов-духовиков, включая королевских, он создает Оркестр Национальной гвардии², добивается, чтобы парижский муниципалитет взял его под покровительство и уже в следующем году получает соответствующее финансирование. Причем стоит отметить, что это был большой оркестр (до 120 человек), который сопровождал многие революционные мероприятия и празднества³.

В то же время Коммуна Парижа назначает Франсуа Госсекса, директора Королевской школы пения, музыкальным руководителем и композитором, обязанным сочинять гимны, марши, музыку к траурным церемониям⁴.

Однако оркестр был занят непостоянно, и в 1792 году Саррет выходит с предложением создать Военно-музыкальную школу Национальной гвардии, готовящую молодых музыкантов для действующей армии, и находит поддержку.

Правда, из-за военной специфики новой Школы учили в ней игре только на деревянных, медных и ударных инструментах.

Между тем в парижской прессе неоднократно высказывались мнения о необходимости создания такого учебного заведения, где учили бы пению и игре на всех инструментах, не только духовых. И в ноябре 1793 года вышел декрет Конвента, который гласил: «В Коммуне Парижа будет создан Институт <...>, состоящий из 115 музыкантов. Обучение будет направлено на прославление Национальных праздников; преподавание будет вестись во всех областях музыкального искусства» [9]. Наконец, законом от 3 августа 1795 года путем слияния Музыкального института и Королевской школы пения была учреждена Парижская консерватория, получившая государственное финансирование. Саррет был ее директором до 1800 года, а Госсек входил в число пяти управляющих ин-

спекторов. Здесь нашли приют многие королевские музыканты – и духовики, и струнники.

С театрами же все складывалось непросто. В архиве театра Фавар сохранилась запись: «12 июля 1789-го в присутствии французской гвардии известие об отъезде М. Неккера, министра, распространилось в Париже. Народ в количестве четырехсот человек разорвал афиши и заявил, что не хочет более спектаклей в Париже. Некоторые служащие вошли в зал и попросили присутствующих покинуть ложи. И действительно, все вышли и вернули свои деньги» [8, с. 22]. Беспорядки позволили открыть театры лишь 21 июля, и в этот день все давали спектакли в пользу бедняков, «больше всех пострадавших в сложившихся условиях» [там же].

Королевская Академия музыки (Опера) некоторое время после начала Революции еще сохраняла свои предпочтения и дотировалась из средств короля. Вскоре, однако, она полностью перешла на сторону революционеров, в ней зазвучали революционные мелодии, а ее финансирование утвердил уже Конвент. С 1789 по 1799 в Опере (которая не раз меняла свое название⁵) выходили лишь по две-три новые постановки в год, при том что предпочтение отдавалось музыкальным трагедиям Глюка, Саккини, Пиччини и Сальери, а также нескольким сочинениям Гретри, предшествующим Революции. Госсек создал сценическую версию «Марсельезы», аллегорию «Приношение Свободе» (сентябрь 1792), а также несколько «патриотических вкладов» в знак лояльности Революции, чтобы не быть заподозренным в умеренности.

В заключение отметим, что многие артисты служили впоследствии в музыке Наполеона. В его коронационных торжествах (1804) участвовали до 400 музыкантов: два оркестра и два хора. Однако постоянно при императорском дворе поначалу служили лишь около 40 инструменталистов и певцов. И лишь в 1810 году их количество возросло до 53.

После Реставрации Бурбонов многие из них оказались при дворе Людовика XVIII. При этом корпус королевских музыкантов существенно

¹ Национальная гвардия – гражданская милиция, созданная в середине 1789 года для защиты Революции.

² Этот оркестр не имеет отношения к Оркестру республиканской гвардии, основанному в 1848 году и существующему до сих пор.

³ На некоторых празднествах число музыкантов доходило до 300–400 человек.

⁴ Как правило, на тексты Мари-Жозефа Шенье.

⁵ В 1794 году она стала Театром Искусств, а в 1797 – Театром Республики и Искусств.

увеличился. В 1815 году он включал в себя большой оркестр и хор. В оркестре числились 10 первых скрипок, 10 вторых, 5 альтов, 8 виолончелей и 5 контрабасов, 3 флейты, 3 гобоя, 4 кларнета, 4 фагота, 4 валторны, 2 трубы и 1 тромбона, а кроме того, к нему оказались приписаны 2 исполнителя на арфе и 2 пианиста. Хор был составлен из

6 пажей, 10 первых сопрано (dessus), 10 вторых сопрано или альтов (bas dessus), 14 теноров и 11 басов, а на вечерню привлекались еще 16 певчих [10, с. 251].

Однако подробный рассказ о придворной музыке во Франции первой трети XIX века требует отдельного исторического исследования.

Литература

1. Березин В. Музыканты королей Франции. М.: Современная музыка, 2013.
2. Эзек Ф. де. Из воспоминаний пажа Людовика XVI / пер. Е. П. Чалеевой // Голос минувшего. 1913. № 6. С. 106–132.
3. Édít du Roi, Concernant les deux différens Corps de Musique de la chapelle et de la chambre du Roi. Paris: Imprimerie royale, 1762.
4. Élias N. La Société de cour. Paris: Éditions Calmann-Lévy, 1974.
5. États de la France. Recherches sur la musique française classique (1644 – 1789). Vol. XXX. Paris: Picard, 2003.
6. Lespinard B. La Chapelle royale sous le règne de Louis XV // Recherches sur la Musique française classique. Vol. XXIII. Paris: Picard, 1985.
7. Oroux (Abbé Étienne). Histoire ecclésiastique de la Cour de France, où l'on trouve tout ce qui concerne l'histoire de la Chapelle et des principeaux offices ecclésiastiques de nos Rois. Paris, 1766.
8. Pougin A. L'Opéra-Comique pendant la Révolution, de 1788 à 1801, d'après des documents inédits et les sources les plus authentiques. Paris: Albert Savine, 1891.
9. Saint Pulgent M. Les musiciens dans la révolution [Электронный ресурс] // URL: <https://www.sef-bale.ch/les-musiciens-dans-la-revolution-par-maryvonne-de-saint-pulgent> (дата обращения: 01.03.2021).
10. Vincent V. Chapelle impérial et royale (1802–1830) // Dictionnaire de la musique en France au XIX siècle / sous la dir. de J. M. Fauquet. Paris: Fayard, 2003.





Симфония в контексте музыкальной терминологии XVI – первой половины XVIII века

Как известно, слово «симфония» (*συμφωνία*), которое в переводе с греческого означает «созвучие», «согласие» или «стройность», возникло еще во времена античности и за свою многовековую историю имело немало различных значений. Одно из них, декларированное еще пифагорейцами, в той или иной мере сохранилось до наших дней. Согласно ему, симфония – это термин, который указывает на гармоничное сочетание звуков, иначе говоря – консонирующий интервал¹. Другое значение, приобретенное со временем, но оказавшееся в итоге основным (причем не только для музыкантов-профессионалов), имеет уже непосредственное отношение к музыке как виду искусства и заключается в том, что симфония – это наименование важнейшего жанра оркестровой музыки как минимум двух с половиной последних столетий², который непосредственно предстает в виде достаточно сложных как по форме, так и по содержанию, масштабных и в большинстве своем многочастных произведений, ориентированных главным образом на публичное концертное исполнение.

Но это давно уже ставшее традиционным представление о симфонии, сформировавшееся прежде всего на основе классико-романтического репертуара, существенно изменится, если мы перенесемся на несколько столетий вглубь истории и фактически окажемся в пределах эпохи барокко или Позднего Ренессанса. Разумеется, в какой-то мере об этом предупреждают музыкальные энциклопедии, а отчасти учебные издания и, конечно же, научные музыковедческие труды по истории симфонии (впрочем, довольно немногочислен-

ные, если брать те из них, которые захватывают доклассическую эпоху). Интересно, однако, что даже в наиболее обстоятельных историко-музыкальных работах такого рода, например, книге Штефана Кунце «Симфония в 18 столетии: от оперной симфонии к концертной симфонии» [14], акцент явно делается на второй половине XVIII века. А барочные артефакты первой его половины рассматриваются как относящиеся к некоему предварительному этапу истории европейского симфонизма, имевшему явную и однозначную устремленность к формированию симфонии классического типа.

Правда, композиторы баховского поколения как-то не подозревали о том, что всего лишь подготавливают будущие творческие свершения, но, как говорится, кто их спрашивает...

Вполне естественно, что музыковедам, описывавшим реалии доклассического периода в общем контексте истории жанра симфонии, было не до терминологических тонкостей. Скорее, этот аспект характерен для лексикографических изданий, наиболее значимыми из которых на сегодня признаются появившиеся на рубеже XX–XXI веков вторые издания немецкой *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (далее – *MGG2*) и британского *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (далее – *NGD2*).

Из них, в частности, можно получить сведения о том, что слово «симфония» за долгую историю своего бытования вплоть до середины XVIII столетия имело не только много вариантов написания (учитывая разные языки и региональные традиции), но и принципиальную множественность

* Бочаров Юрий Семенович – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00152 «Жанры и формы старинной инструментальной музыки в аспекте аутентичного подхода к историческому музыкознанию».

¹ Согласно данным, приведенным в немецкой энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* к симфониям пифагорейцы относили вполне конкретные интервалы, которые иллюстрируют простейшие числовые отношения. Это, прежде всего, октава (2:1), квинта (3:2), кварта (4:3), а также их производные – дуодецима (3:1), ундецима (8:3) и двойная октава (4:1) [15].

² В отечественном «Музыкальном энциклопедическом словаре» говорится, что симфония – «ведущий жанр орк[естровой] музыки, сформировавшийся в сер. 18 в.» [4].

значений (включая, кстати, и наименования разных музыкальных инструментов)¹.

Интересно, однако, что в упомянутых энциклопедиях симфонии посвящено по две и более статей *с разными названиями*. Соответственно, в *MGG2* информация, которая непосредственно касалась античной традиции (включая и Средневековье) оказалась сосредоточена в статье, озаглавленной латинским словом *Symphonia* [15]. А все последующие исторические сведения (относящиеся в том числе к Ренессансу и барокко) уместили в статье, обозначенной тем же самым словом *Symphonie*, что используется в современном немецком языке [11]. Британцы же пошли гораздо дальше: не ограничиваясь терминами латинским (*Symphonia*) и английским (*Symphony*), они также ввели статью, озаглавленную итальянским словом *Sinfonia* [9], в которую собрали материал, имеющий прямое отношение к истории симфонии с XVII по середину XVIII века. Решение, с одной стороны понятное, ибо тем самым в одном месте оказалась сгруппирована основная информация о сочинениях доклассического периода, именованных симфониями, но с другой стороны, достаточно спорное, поскольку европейские композиторы того времени далеко не всегда пользовались соответствующим итальянским термином. Тот же Гендель и некоторые его современники применяли собственно английскую версию *Symphony* (а этим словом, напомним, в *NGD2* озаглавлена статья о симфонии как жанре оркестровой музыки классической и постклассической эпохи [18]). Но гораздо более существенным недостатком выглядит совершенное игнорирование французской традиции, которая предусматривала иное, сугубо национальное написание слова «симфония» (причем в 2-х вариантах — *Simphonie* или *Symphonie*).

В любом случае, при ближайшем рассмотрении становится понятно, что различия в написании ни в коей мере не ставят под сомнение тот тезис, что применительно к доклассической эпохе европейской музыкальной культуры речь все-таки может и должна идти *о едином по своей сути тер-*

мине или, по крайней мере, о существовании *некоего терминологического инварианта*, который по-русски можно выразить словом «симфония».

Но, несмотря на единую языковую основу, интересующий нас термин, как уже отмечалось, был отнюдь не единообразен по значению. Более того, в отличие от традиционной (или, условно, современной) его трактовки, которая по большому счету *универсальна* (симфония — это прежде всего вполне конкретное жанровое наименование), понимание, свойственное доклассической эпохе, было не просто иным, но еще и принципиально многообразным². Причем это напрямую не связано с формой фиксации данного термина. Он мог быть записан по-разному, но по сути означать одно и то же. Или, напротив, оказаться абсолютно идентичными по написанию, но означать совершенно разные вещи.

Наиболее ярко все это, конечно же, проявилось в эпоху барокко, когда само слово «симфония» тогдашние словари стали объяснять, уже не ограничиваясь постулатами старинной музыкальной теории и обращаясь в первую очередь к музыке как специфическому виду искусства. Но эти новые веяния обнаружили себя еще в XVI столетии. И действительно, буквально несколько десятилетий после того, как Иоанн Тинкторис зафиксировал в своем «Определителе музыки» (ок. 1475), что симфония — это «то же, что и конкорданс (*concordantia*)» [цит. по: 5, с. 619], понимая под последним «смешение различных звуков, приятно действующее на слух» [там же, с. 593], само слово *Symphonia* стало использоваться уже непосредственно в отношении музыкальных сочинений. К примеру, во множественном числе оно присутствует в заглавии отпечатанного в 1538 году Георгом Рау собрания из 52 мотетов разных авторов, которое можно перевести как «Приятные и к тому же краткие симфонии на четыре голоса»³ (*ил. 1*).

Впрочем, как несложно заметить, в данном случае мы еще имеем дело с симфонией не как с привычным жанровым наименованием отдельных композиций, а как фактически синонимом словосочетания «музыкальное сочинение»⁴. Тем более

¹ В частности, *NGD2* отмечает в этой связи ряд вариантов: от апокрифического древнего ударного инструмента, о котором писал еще Исидор Севильский (VII в.) до общего наименования клавишно-струнных инструментов во 2 томе *Syntagma Musicum* Михаэля Преториуса (1619), при том что чаще всего симфонией все-таки называли органистр (*hurdu-gurdy*) [17].

² И это, заметим, только применительно к музыкально-художественной практике (т. е. без учета различного рода «тонкостей», свойственных спекулятивной музыкальной теории Средневековья и Возрождения, равно как и собственно органологического аспекта).

³ *Symphoniae iucundae atque adeo breves quatuor vocum. Vitebergae: Georgium Rhau, 1538.*

⁴ Любопытно, что такая трактовка вполне соответствует определению из «Музыкального словаря» Себастьяна де Броссара, которое, правда, появилось существенно позже — уже в начале XVIII века, но, разумеется, в какой-то мере должно было отразить и более раннюю практику. Так вот Броссар утверждал, что «любая музыка или композиция, которая хороша для слуха, является истинной симфонией» [7, без пагинации].



Ил.1. Титульный лист партии тенора сборника «Симфоний» Георга Рау (Виттенберг, 1538)

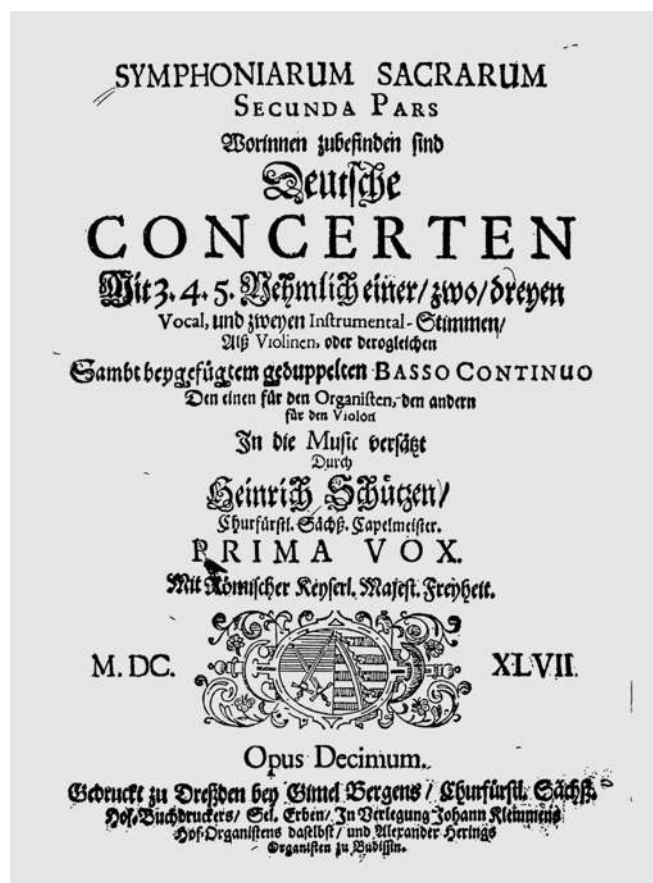
что само латинское слово *Symphonia* означало в том числе и музыку как таковую. Кстати, иногда в этом значении его использовали и в ното-издательской практике XVI столетия. Так, в 1543 году в Венеции под названием «Музыка для четырех голосов» были напечатаны мотеты работавшего в Венеции французского мастера Жана (Maistre Jehan)¹. А в 1585 году в Антверпене появилось составленное Губертом Валрантом (Hubert Waelrant) собрание мадригалов для 4–6 голосов, на титульном листе которого значилось *Symphonia Angelica*².

Однако если мы вспомним о таком известном сборнике как *Sacrae symphoniae* Джованни Габриели (1597)³, то его заглавие традиционно переводится как «Священные симфонии» (при том, что под симфониями, как и в случае с собранием Г. Рау, подразумеваются все включенные в данное издание многочисленные сочинения, независимо от их конкретной жанровой принадлежности).

С наступлением раннего барокко эта ренессансная традиция не прервалась. В этой связи вспоминаются прежде всего три собрания «Священных симфоний» Генриха Шютца (1629, 1648, 1650), состоящие преимущественно из вокальных концертов с инструментальным сопровождением. Так вот представленный на титульном листе первой книги термин «симфония» (во множественном числе) использован именно

как общее наименование собранных в единое целое гармоничных многоголосных сочинений, но никак не отдельных композиций⁴. Это еще более подчеркнуто в изданных в Дрездене второй и третьей книгах, на титульных листах которых (ил. 2) четко указано, что композиции, вошедшие в них, являются концертами, при том что каждая из книг представляет собой очередную часть (*Pars*) «Священных симфоний».

Как несложно заметить, такое значение термина «симфония» принципиально отличается от традиционного, к которому все мы привыкли. Поскольку область его применения, в интерпретации того же Шютца, а также ряда его предшественников и старших современников (например, Адриано Банкьери⁵), в значительной мере



Ил. 2. Титульный лист второй книги «Священных симфоний» Генриха Шютца оп. 10 (Дрезден, 1647)

¹ *Jehan, Matre*. Symphonia quatuor modulata vocibus. Venetiis: Apud Hyeronimum Scotum, 1543.

² *Symphonia Angelica*. Anversa: Pietro Phalesio & Giouanne Belleri, 1585.

³ *Gabrieli, Giovanni*. Sacrae Symphoniae. Venetiis: Apud Angelum Gardanum [Angelo Gardano], 1597.

⁴ *Schütz, Heinrich*. Symphoniae sacrae ... varijs vocibus & instrumentis accomodatae. Venetia: Bartolomeo Magni, 1629.

⁵ См. *Banchieri, Adriano*. Ecclesiastiche Sinfonie dette Canzoni in aria Francese. Opera 16. Venetia: Ricciardo Amadino, 1607.

распространяется на музыку вокальную, к тому же ориентированную на церковную практику.

Тем не менее впоследствии все существенно изменилось. И уже со второй половины XVII века (во времена зрелого, а затем и Высокого барокко) о симфонии как вокальном феномене постепенно стали забывать. Что в целом соответствует тому, о чем сообщают словари того времени¹.

Но реальность, разумеется, гораздо более многообразна, нежели о ней рассказывают подобно-го рода издания.

Прежде всего, следует заметить, что термин «симфония» мог по-своему представлять инструментальный фактор, не будучи при этом видовым определением или наименованием конкретных композиций. Особенно характерным это было для французской музыкальной практики. Так, встречающееся в документах 1-й половины XVIII века словосочетание *Concert de symphonie* означало не что иное, как просто *Концерт инструментальной музыки*². Соответственно, название публиковавшейся в 1730-е годы в Париже серии оркестровых сочинений Жака Обера (Jaques Aubert) *Concert de symphonies* может быть переведено как *Собрание инструментальных пьес*. Тем более что каждый из выпусков данной серии представлял собой развернутую увертюру-сюиту³. Точно так же изданную несколько ранее (в 1709 году) *Livre de symphonies* Антуана Дорнеля мы должны воспринимать не как *Книгу симфоний*, а как *Книгу инструментальных пьес*, тем более что на титульном листе данного издания (ил. 3) даны пояснения, что оно состоит из шести сюит в виде трио и сонаты в виде квартета.

А за выражением *Cantate avec symphonie* во Франции эпохи барокко, как справедливо пишет А. В. Булычева, стояла отнюдь не *кантата с симфонией*, а всего лишь «кантата с облигат-



Ил. 3. Титульный лист партии верхнего голоса «Livre de symphonies» Антуана Дорнеля (Париж, 1709)

ным инструментом (облигатными инструментами)» [3, с. 104]. Наглядными иллюстрациями этому могут послужить, допустим, прижизненные издания сольных кантат Жозефа Бодена де Буамортье⁴.

Если же перенестись из французского Высокого в раннее итальянское барокко, то термин «симфония» можно обнаружить в том числе в качестве ремарки, используемой применительно к тем фрагментам вокальных в своей основе сочинений, которые надлежит исполнять исключительно инструменталистам. Наиболее наглядно это, пожалуй, выражено в отдельных сочинениях Алессандро Гранди. Например, в его мотетах *Ave mundi* и *Quasi arcus* в качестве симфоний обозначены те небольшие инструментальные фрагменты, которые перемежаются со строками, пропеваемыми солистом.

Тем не менее следует признать, что в XVII — первой половине XVIII века термин «симфония» в большинстве случаев все-таки использовался

¹ К примеру, в составленном в последней четверти XVII века Антуаном Фюретьером «Всеобщем словаре, содержащем все слова французского языка» содержится такое определение: «СИМФОНИЯ. Музыка, звуки, созвучия (accords), приятные для слуха, будь то голос или инструменты... СИМФОНИЯ относится иногда только к музыке для инструментов» [12, без пагинации]. Но, пожалуй, наиболее четко высказался по этому поводу Иоганн Готфрид Вальтер в своем «Музыкальном лексиконе»: «Симфония в общем означает все, что звучит совместно; в частности же, она означает такую композицию, которая исполняется только инструментами» [19, с. 589].

² Подтверждение этому можно, в частности, найти в росписи репертуара Концертов Королевы времен Людовика XV [см. 10, с. 30–31].

³ Например, в третьей сюите (ор. 10) *Concert de Symphonies pour les violons, flûtes et hautbois* увертюра-сюита состоит из девяти частей (при том, что большинство из них построено по типу «танец I — танец II — танец I da capo»), а в пятой сюите (ор. 12) частей уже десять.

⁴ Например, в кантате «Актеон» (*Boismortier, Joseph Bodin de. Actéon. Cantate à voix seule avec symphonie. Paris: L'auteur, Boivin, Le Clerc, 1732*) под *avec symphonie* подразумевается использование не столько basso continuo, сколько иных партий — облигатного гобоя и охотничьего рога (Cor de Chasse).

в качестве наименования конкретных композиций, причем самых разных по размеру, форме, инструментальному составу, типу содержания, исполнительскому контексту и функциональности.

Но, что особо следует подчеркнуть, сами эти композиции могли быть как относительно самостоятельными, так и входить в состав более сложного целого в виде тех или иных крупномасштабных сочинений — сугубо инструментальных либо (что чаще) вокальных в своей основе (в том числе и музыкально-сценических).

Относительно самостоятельные композиции, именовавшиеся симфониями, были самыми разными. Чтобы убедиться в этом достаточно сопоставить относительно небольшие клавирные пьесы И. С. Баха, известные также как трехголосные инвенции (BWV 787–801), с гораздо более масштабными, многочастными ансамблево-оркестровыми симфониями Кристофа Граупнера или же Иоганна Готлиба Грауна.

А если сравнивать их с камерными сочинениями итальянских мастеров раннего барокко (таких, как Бьяджо Марини или Джованни Баттиста Буонаменте), то различий будет никак не меньше. Фактически у всех этих сочинений общим окажется лишь наименование. Но признать его жанровым в полной мере, вероятно, невозможно. Ибо единого жанра симфонии в те времена по сути не существовало. И здесь дело даже не в композиционном многообразии и разнообразии исполнительских составов, но и в крайне неоднозначном контексте, на который эти сочинения были рассчитаны, и в их функциональности.

Кстати, не следует забывать, что называвшиеся симфониями сочинения XVII — первой половины XVIII века, в отличие от симфоний классической (и тем более постклассической) эпохи, в подавляющем большинстве случаев не были рассчитаны на публичное концертное исполнение и вдумчивое восприятие публикой. К тому же нередко, как уже отмечалось, они выступали в качестве составных частей вокальных в своей основе и музыкально-театральных

произведений. Но весьма любопытно, что инструментальные симфонии в эпоху барокко далеко не всегда оказывались принадлежностью светской музыки (к чему мы так привыкли) и иногда предполагали исполнение в церкви. Явно на подобную практику были рассчитаны формально самостоятельные органские симфонии Николая Лебега из его Третьей книги (1685)¹ или же *Sinfonie da chiesa* итальянских мастеров конца XVII — начала XVIII века (Джованни Бонончини, Франческо Онофрио Манфредини и др.)². Эту музыку, подобно церковным сонатам, допустимо было использовать на богослужениях.

Так что термин «симфония», предстающий в виде названий или обозначений конкретных, но при этом зачастую качественно различных сочинений, если и можно признать жанровым наименованием, то лишь *условным*. Например, в тех случаях, когда речь идет, скажем, о сборниках состоящих из сочинений разных видов, на титульных листах которых эти самые виды перечисляются. Типичный образец такого рода издания — ор. 8 Бьяджо Марини (1629)³ (ил. 4). Здесь ясно указаны те разновидности пьес, что включены в состав данного опуса, среди которых оказываются в том числе и симфонии. Их, правда не слишком много — всего пять, что составляет менее 10% от общего количества пьес⁴.

Во времена зрелого барокко подобных разножанровых сборников уже, как правило, не печатали. В тогдашних опусах было представлено максимум по два типа инструментальных сочинений. Показательный пример такого издания — ор. 5 Джузеппе Торелли для струнных и органа (1692), который состоит из шести симфоний для 3-х партий и стольких же концертов для 4-х партий⁵. В подобных случаях термин симфония, казалось бы, выступает в привычной для нас роли жанрового наименования. Но это опять-таки условное жанровое наименование, которое, возможно, и «работает» применительно к творчеству Торелли, но может совершенно не соответствовать представлениям его современников о характере использования данного

¹ Troisième Livre d'Orgue de Mr. le Begue Organiste du Roy. Paris: Sieur du Baussen, 1685. P. 62–71.

² По данным, приведенным Грегори Барнеттом [6, с. 169–170], в то время было опубликовано как минимум 4 сборника церковных симфоний итальянских композиторов.

³ *Marini, Biagio*. Sonate, Symphonie, Canzoni, Pass'emezzi, Baletti, Corenti, Gagliarde, & Retornelli, A 1. 2. 3. 4. 5. & 6. Voci, Per ogni sorte d'Instrumenti... Opera Ottaua. Venetia: Stampa del Gardano, appresso Bartolomeo Magni, 1629.

⁴ Напомним, что всего в ор. 8 Марини насчитывается шестьдесят одна пьеса.

⁵ *Torelli, Giuseppe*. Sinfonie a tre e Concerti a Quattro. Opera Qvinta. Bologna: Gioseffo Micheletti, 1692.



Ил. 4. Титульный лист сборника инструментальных сочинений Бьяджо Марини оп. 8 (Венеция, 1629)

термина, не говоря уже о всей исключительно многообразной эпохе барокко.

Ну а если обратиться к симфониям, являющимся составными частями более крупных инструментальных сочинений, то таковые встречаются хотя и не слишком часто, но зато в разные временные периоды. К примеру, в 1660-е годы Иоганн Розенмюллер называл симфониями начальные пьесы в собственных камерных сонатах¹.

На рубеже XVII – XVIII веков подобным образом поступил Иоганн Йозеф Фукс во второй (B-dur) и седьмой (F-dur) партитах из собрания *Concentus musico-instrumentalis* op. 1 для ансамблево-оркестрового состава². Ну а наиболее известный случай – это, разумеется, *Sinfonia* из клавирной партиты Баха с-moll (BWV 826).

Значительно чаще термин *Sinfonia* применялся к тем инструментальным композициям, которые были составными частями кантатно-ораториальных и музыкально-сценических сочинений. В этой связи можно, наверное, вспомнить, что именно симфониями названы многие оркестровые «номера» иллюстративного характера из ораторий Генделя, в том числе рисующие, скажем, *Сцену разрушения храма* в «Самсоне» или же *Прибытие царицы Савской* в «Соломоне». А если обратиться к наследию Баха, то несложно установить, что композитор в большинстве случаев именовал симфониями вступительные инструментальные интродукции в своих кантатах³.

Что же касается барочных опер, то в них «симфония» выступала прежде всего в качестве достаточно универсального наименования «внутренних» оркестровых композиций⁴. Но наиболее значимыми пьесами для оркестра, в партитурах музыкально-сценических сочинений, конечно же, оказываются те, которые мы обычно называем увертюрами. Правда, строго говоря, оригинальный термин *Ouverture* (известный как минимум с 1640 года⁵) в эпоху барокко, как правило, применялся к тем оркестровым композициям, которые не просто открывали музыкально-театральные произведения, но и отличались весьма специфическим композиционно-стилистическим обликом, соответствуя всем основным параметрам, характерным для так называемой французской увертюры⁶. Поэтому на значительную (а возможно,

¹ *Rosenmiller, Giovanni*. Sonate da camera cioè sinfonie, alemande, correnti, balletti, sarabande, da suonare con cinque stromenti da arco, et altri. Venetia: Alessandro Vincenti, 1667.

² *Fux, Joanne Josepho*. Concentus musico-instrumentalis in septem partittas. Opus primum. Norimbergae: Jonathan Felsecker, 1701.

³ Причем вне зависимости от того, идет ли речь о сравнительно небольшой прелюдии, как в кантатах *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12) и *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21), или же о достаточно развернутой композиции в концертном стиле, как в кантатах *Ich geh' und suche mit Verlangen* (BWV 49) и *Gott soll allein mein Herze haben* (BWV 169).

⁴ За исключением ригуреллей, пьес со специальными «программными» названиями, а также танцев (последние, как правило, сопровождалась конкретными жанровыми наименованиями).

⁵ Именно 1640 годом датируется наиболее ранний из сохранившихся источник, в котором использовано наименование *Ouverture*. Таким источником является партитура *Ballet de Mademoiselle*, представленная в одном из томов Собрания Филидора (вероятно, первым обнаружил данный факт крупнейший французский музыковед начала XX века Анри Прюньер [16]).

⁶ Подробнее об этих особенностях см. в целом ряде опубликованных работ автора этих строк, включая монографию «Увертюра в эпоху барокко» [2] и учебное пособие «Жанры инструментальной музыки эпохи барокко» [1].

и большую) часть вступлений к барочным операм термин «увертюра» принципиально не распространялся. Особенно если речь идет об операх итальянских композиторов, предпочитавших, как известно, для оркестровых интродукций термин *Sinfonia*.

При этом стоит специально отметить, что применение данного термина не зависело от выбранного тем или иным автором конкретного композиционного решения: будь то достаточно лаконичная инструментальная прелюдия или (что чаще в операх XVII века) гораздо более развитая композиция из нескольких разделов, контрастных друг другу в тематическом и метроритмическом отношении. Ну а если брать итальянские оперы первой половины XVIII века, то в них вступительные симфонии обычно строились из трех тематически различных частей, сопоставленных друг с другом согласно условному принципу «быстро – медленно – быстро»¹.

Интересно, что из всех терминов, которые, использовались в эпоху барокко для наименования различного рода композиций, термин «симфония» был наименее конкретным и вместе с тем обладал наибольшим спектром значений, что позволяло использовать его в самом разном контексте².

Нередко симфония фактически оказывалась синонимом сонаты, увертюры или концерта. Причем порой эти различные термины-наименования могли применяться в отношении не просто подобных, но *одних и тех же* композиций – либо одновременно (скажем, в едином издании), либо в разное время.

Характерный пример первого рода – ор. 2 Томмазо Альбини «Симфонии и концерты для 5 партий» (1700)³, в котором, несмотря на декларированные в общем названии симфонии, обнаруживаются шесть композиций, именуемых сонатами. Похожая история произошла и с лондонской публикацией 1736 года камерных симфоний Николы Порпоры⁴. Вопреки

использованному на титульном листе жанровому определению *Sinfonie da camera*, каждое сочинение в партиях озаглавлено как *Concerto*.

Если же иметь в виду асинхронный аспект, то прежде всего вспоминаются многочисленные лондонские публикации музыки Генделя во второй трети XVIII века, в которых зачастую под названием *увертюра* представлены те вступительные интродукции, которые в авторских оригиналах именовались *симфониями* (это касалось, в частности, таких известных сочинений, как «Ацис и Галатее», «Саул» или «Мессия»)⁵.

В заключение хотелось бы отметить, что множественность значений термина «симфония» в доклассический период (и эпоху барокко, в частности) может вызвать у наших современников ощущение определенной непоследовательности в его применении в те времена. Однако такое впечатление обманчиво. Композиторы и издатели прекрасно понимали, когда и как этот термин использовать. А множественность как таковая в этом случае зависела от разных факторов.

Например, от региональных традиций, от различий по времени или же от исполнительского контекста. К этому, конечно же, надо добавить и то, что не раз упомянутая эпоха барокко в целом отличалась отсутствием жестких правил, если можно так сказать, «мягкой» нормативностью. Иначе говоря, правила тогда если и существовали, то имели характер некоей тенденции, а не жестких рамочных ограничений. Соответственно, на первый план нередко выходил фактор вариантности. И это, безусловно, внесло свою лепту в создание внешне пестрой и порой кажущейся алогичной картины бытования термина «симфония» в Европе XVI – первой половины XVIII века, которая реально оказывается многоплановой и неоднозначной, но тем не менее вполне объяснимой, если хорошо ориентироваться в конкретном музыкально-историческом контексте.

¹ Впоследствии пьесы такого типа получают в музыкознании наименование «итальянских увертюр» или «неаполитанских оперных симфоний». Наиболее обстоятельным их исследованием является монография Хельмута Хелля, опубликованная в 1971 году [13].

² В какой-то мере конкурировать с ним мог лишь термин «соната», который в «значении “инструментальная пьеса” можно встретить начиная с XVI столетия» [1, с. 141].

³ *Albinoni, Tomaso*. Sinfonie e Concerti a cinque. Opera seconda. Venetia: Giuseppe Sala, 1700.

⁴ *Porpora, Nicola*. Sinfonie da camera a tre istromenti. London: B. Fortier, 1736.

⁵ К числу подобных публикаций принадлежит и наиболее полное собрание генделевских увертюр, представленное Джоном Уолшем: *Handel's sixty overtures from all his operas & oratorios for violins in 8 parts*. London: J. Walsh, c. 1760.

Литература

1. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016.
2. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко. М.: Композитор, 2005.
3. Булычева А. В. Французская музыка первой половины XVIII века. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2018.
4. Жданова Г. В. Симфония // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 499.
5. Поспелова П. Л. Тракаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2009.
6. Barnett, Gregory. Bolognese Instrumental Music, 1660–1710. London and New York: Routledge, 2008.
7. Brossard, Sébastien de. Dictionnaire de musique, contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens & François les plus usitez dans la Musique. Paris: Chr. Ballard, 1703 [без пагинации].
8. Brown, Howard Mayer. Symphonia (II) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 24. P. 801.
9. Cusick, Suzanne G. / LaRue, Jan. Sinfonia // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 23. P. 419–420.
10. Dratwicky, Benoît. Les Concerts de la reine. Versailles: Centre de musique baroque de Versailles, 2012 (Cahiers Philidor, 39).
11. Finscher, Ludwig. Symphonie // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Auflage. Sachteil. Bd. 9. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1998. Sp. 16–53.
12. Furetière, Antoine. Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts. Tome second. La Haye; Rotterdam: Arnout & Reinier Leers, 1690.
13. Hell, Helmut. Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Tutzing: Schneider, 1971.
14. Kunze, Stefan. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie. Laaber: Laaber-Verlag, 1993 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1).
15. Pöhlman, Egert. Symphonia. 1. Griechische Antike // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Auflage. Sachteil. Bd. 9. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1998. Sp. 12.
16. Prunières, Henry. Notes sur les Origines de l'Ouverture Française // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 12. Jg., H. 4. (1911). S. 565–585.
17. Symphonia (I) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 24. P. 801.
18. Symphony / Jan LaRue / Eugene K. Wolf a. o. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 24.
19. Walther, Johann Gottfried. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Leipzig: W. Deer, 1732.





Из истории музыкального театра

Марина ЖАНГАУЛОВА, Михаил САПОНОВ*
(Москва)

Балетный манифест Гаспаро Анджолини

17 октября 1761 года в венском Бургтеатре состоялась премьера балета-пантомимы хореографа Гаспаро Анджолини (1731–1803) с музыкой Кристофа Виллибальда Глюка (1714–1787). Сочинение это в литературе на русском языке фигурирует под разными названиями: «Дон Жуан» (С. А. Рыцарев [6], Т. Э. Цытович [8]), «Каменный гость» (В. М. Красовская [5], А. П. Груцынова [2]), либо в виде компромиссного, «суммирующего» варианта «Дон Жуан, или Каменный гость» — именно его, например, предлагает в своих книгах Л. В. Кириллина [3; 4]. Ее вариант наиболее правомерен, так как соответствует уже более чем двухвековой традиции перевода одноименной пьесы Мольера «Don Juan, ou Le Festin de Pierre».

Обратимся, однако, к историческому первоисточнику, публикации которого в русском переводе и посвящена наша статья. Это подписанная хореографом Программа к балету, вышедшая из печати на французском языке к премьере в Вене¹. Здесь главный герой (Дон Жуан) в названии балета не упомянут, и все ограничивается словосочетанием *Le Festin de Pierre* [I]. Его можно перевести разве что как «Пиршество с каменным гостем» либо Пиршество с каменной статуей².

Программа состоит из концептуального Предисловия и неотделенного от него текста самого либретто. Предисловие имеет особую ценность для истории западноевропейского балетного театра. Это один из первых документов, излагаю-

щих предпосылки и принципы реформы балетного жанра, осуществленной в середине XVIII века, точнее — в 1760-е годы. В свою очередь, эта реформа оказалась связанной и с другими важными переменами в истории музыкального театра. Как справедливо замечает Л. В. Кириллина [4, с. 27], именно в жанре балета созрели идеи, положенные в основу оперной реформы, осуществленной Глюком совместно с итальянским поэтом и либреттистом Раньери де Кальцабиджи (1714–1795). В этой связи весьма существенным представляется тот факт, что «в венских балетных начинаниях Анджолини принимали участие Кальцабиджи и Глюк, а в реформаторских операх Глюка балетные сцены ставили Анджолини и Новерр» [там же, с. 29]. Новый тип сценического действия реформаторы, как известно, называли *хореодрамой*, балетом-пантомимой, пантомимической трагедией или балетом с действием (*ballet d'action*)³.

В Европе того времени идеи реформы танца буквально носились в воздухе. Причем на Британских островах их стали реализовывать еще раньше. Так, уже в 1720–1730-е годы в балете «начали назревать перемены, поначалу касавшиеся только содержания. Английский хореограф Джон Уивер (1673–1760) и долгое время работавшая в Лондоне французская танцовщица Мари Салле (1707–1757) независимо друг от друга начали экспериментировать с балетом-пантомимой, в котором имелся связный сюжет, “рассказанный” средствами танца, в том числе

* **Жангаулова Марина Амангельдыевна** — студентка научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; **Сапонов Михаил Александрович** — доктор искусствоведения, зав. кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

¹ Практически одновременно с упомянутым изданием Программы вышел и ее немецкий перевод [II], послуживший для нас дополнительным источником.

² Оставив в стороне лингвистические тонкости перевода данного названия (это могло бы стать темой отдельного исследования), в дальнейшем мы будем передавать его как «Каменный гость».

³ С этими понятиями, казалось бы, можно сопоставить обозначение «героический балет» (*ballet-héroïque*), известное еще со времен «Галантных Индий» Ж.-Ф. Рамо (1735). Однако в действительности оно относится к принципиально иной, сугубо барочной традиции, в пределах которой все балеты давались с пением и по сути, в современном представлении, являлись операми или операми-балетами (см.: [1, с. 31]).

при помощи жестов и мимики. В частности, в балете Уивера “Любовь Марса и Венеры” (Лондон, 1717) именно пантомима передавала взаимоотношения героев, поскольку ни пения, ни словесных объяснений тут не предполагалось. Салле в 1734 году поставила в Лондоне аналогичные по замыслу балеты “Пигмалион” и “Вакх и Ариадна”, а в 1735 году позволила себе неслыханную дерзость: для исполнения балетного дивертисмента в опере Генделя “Альцина”: на сцене театра Ковент-Гарден артистка придумала костюм Амура, который выглядел как подражание греческим статуям, то есть без пышного парика, юбки-панье и прочих обременительных аксессуаров. Это вызвало грандиозный скандал: «отягивающее трико, покрытое лишь легкой драпирующей тканью, воспринималось публикой почти как нагота» [3, с. 140–141].

В континентальных европейских театрах идею балета-пантомимы подхватили сразу трое хореографов, творивших параллельно: Жан-Жорж Новерр (1727–1810), Гаспаро Анджелини и Франц Хильфердинг (Гильфердинг; 1710–1768)¹. Новерр в 1760 году издал трактат «Письма о танце», в тексте которого настаивал на драматической осмысленности балета и отказе от традиционных условностей (в том числе традиционной юбки-панье, заметно сковывавшей движения). Эти идеи он воплотил в балете-пантомиме с трагическим сюжетом «Ясон и Медея» на музыку Жана Жозефа Родольфа (спектакль состоялся в 1763 году в Штутгарте).

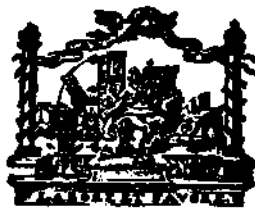
Однако премьера балета «Каменный гость» позволяет утверждать, что Анджелини оказался вполне достойным соперником Новерра уже в первые годы осуществления хореографической реформы.

К тому же нельзя забывать и о заслугах старшего коллеги и наставника Анджелини Франца Хильфердинга, хореографа венского придворного театра, который в 1758 году был приглашен императрицей Елизаветой Петровной в Санкт-Петербург, где вскоре стал одним из родоначаль-

LE FESTIN DE PIERRE
BALLET PANTOMIME
 COMPOSE' PAR MR. ANGIOLINI
 MAITRE DES BALLETS DU THEATRE
 PRE'S DE LA COUR A VIENNE,
 ET REPRESENTE' POUR LA PREMIERE
 FOIS SUR CE THEATRE
 LE OCTOBRE 1761.

*Segnius irritant animos demissa per aures,
 Quam quæ sunt oculis subjicit fidelibus.*
 HORAT. De Arte Poetica.

*Ce qui ne frappe que l'oreille fait moins d'impression sur
 Les esprits, que ce qui frappe les yeux.*
 Traduction du Père TARTERON.



A VIENNE,
 CHEZ JEAN THOMAS TRATTNER LIBRAIRE ET
 IMPRIMEUR DE LA COUR.
 M. DCC. LXI.

Фронтиспис венского издания Программы к балету «Каменный гость» на французском языке (1761)

ников русской балетной школы. Кстати, именно после отъезда Хильфердинга по распоряжению главного интенданта венской оперы графа Джакомо Дураццо на его место был назначен Гаспаро Анджелини, в то время — первый танцовщик и балетмейстер Французской оперно-балетной труппы, выступавшей в венском Бургтеатре².

Принято считать, что литературно-эстетическое наследие Анджелини составляют его предисловия к балетам «Каменный гость» (*Le Festin de Pierre*, 1761), «Осажденная Цитера» (*Citera assediata*, 1762)³ и «Семирамида» (*Sémiramis*, 1765)⁴, а также подборка писем, составившая

¹ Впрочем, было бы ошибкой считать, что балет-пантомима тотчас вытеснил со сцены не предполагавшие связной драматургии традиционные декоративные балеты-дивертисменты, которые еще долгое время продолжали вставлять между актами разного рода сценических произведений.

² Подробнее о жизненном и творческом пути Анджелини см., например, в посвященных ему статьях из «Большой Российской энциклопедии» [7] или же второго издания «Нового словаря Гроува» [11].

³ Предисловие к балету «Осажденная Цитера» (на итальянском языке) было отпечатано в виде небольшого буклета объемом в двенадцать страниц (сохранился оригинальный экземпляр, обнаруженный в 1974 году в Праге).

⁴ Знаменитое «Рассуждение о пантомимических балетах древних, послужившее программой к трагической пантомиме «Семирамида» ...» [III], которое неоднократно переиздавалось во второй половине XX столетия.

небольшую книжку под названием «Письма Гаспаро Анджелини к господину Новерру по поводу балетов-пантомим», которая была издана в 1773 году в Милане [IV].

Однако принадлежность текстов упомянутых предисловий исключительно Анджелини вызывает вполне резонные сомнения. В частности, в научной литературе неоднократно обсуждался вопрос о том, какое отношение к данным текстам имел либреттист Раньери де Кальцабиджи. Тем более что сам он не просто дал для этого основание, но и приписал себе как минимум два текста целиком.

Приведем в этой связи фрагмент письма Кальцабиджи к графу Альфьери, написанного в 1783 году: «Прошло 25 лет, с тех пор как в Вене и Штутгарте начали возникать балеты-пантомимы <...> Анджелини и Новерра. Потом они распространились, хотя и в виде очень плохих копий, по всей Европе. Со всеобщим успехом они царили повсюду в театрах и именно они доставляли удовольствие в спектаклях, именуемых нами Оперой¹. Этот жанр, разрастаясь пантомимами, был изуродован (к несчастью!), он изживал себя день за днем, чего и заслуживал.

В 1762 году, когда балеты-пантомимы *Медея*, *Смерть Геракла* и другие, вызвавшие удивление и восторг, уже были поставлены Новерром в Штутгарте, в Вене был дан *Каменный гость* Анджелини². Бессмертный Глюк сочинил музыку, а я – французскую программу, в которой дал краткое предисловие об искусстве пантомимы в старину [курсив наш. – М. Ж., М. С.]. Это новшество было особенно оценено и одобрено публикой. Другие балеты ставятся до сих пор, в некоторых из них только и делают что прыгают, в них нет интересного сюжета.

Спустя три года тем же ученым мужем Анджелини была положена на балет-пантомиму трагедия *Семирамида*, взятая в сокращении из трагедии Вольтера, известной под тем же названием. Я дал [балету] план и даже предпослал программу на французском, которую назвал *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Semiramis*» [12, с. 33–35].

Согласитесь, эта пространная цитата вроде бы не должна оставлять сомнений в авторстве либреттиста. Смущает, однако, то, что в дате постановки «Каменного гостя» Кальцабиджи допускает очевидную ошибку. Тем более что в самих первоисточниках автором значится Анджелини (его подпись напечатана в конце).

Так или иначе, проблема авторства долгое время обсуждалась различными исследователями, высказывавшими разные версии, которые оказались обобщены в фундаментальном труде Ариадны Фаббрикаторе [14]. По одной из этих версий, либреттист мог быть приглашен хореографом с целью изящного оформления его мыслей. По другой, в создании текстов принимали участие не только Анджелини и Кальцабиджи, но и граф Дураццо. Некоторые ученые убеждены в том, что в текстах излагаются идеи Анджелини, независимо от того факта, написал ли он их своей рукой. У других, напротив, нет сомнений в единоличном авторстве Анджелини. Тем более что из «Писем к Новерру» очевидно, что хореограф умел не только выделять виртуозные па, но и прекрасно владел пером.

К тому же многое в этом источнике однозначно свидетельствует об определяющей роли Анджелини. Например, следующий фрагмент: «В 1761 году мои идеи начали проясняться, связываться и давать ростки. После трудностей разного рода я нашел без поддержки и образца заманчивый способ переложить в пантомиму комедию, драму и даже трагедию целиком. В этот же год я поставил балет “Дон Жуан”, сопроводив программу балета Предисловием (курсив наш. – М. Ж., М. С), где теория превзошла практику, так как чтение дало мне [тогда] больше, чем опыт.

В следующем, 1762 году, я выпустил еще одну новинку, на которую меня вдохновили древние: переложил на балет-пантомиму “Цитеру”, эту очаровательную комическую оперу господина Фавара, положенную на музыку знаменитым Глюком³. Счастливым успех моего балета “Дон Жуан” подтолкнул меня к этой идее.

В результате, в 1765 году я сочинил и поставил балет “Семирамида” на самый ужасающий

¹ В оригинале – *Opera in musica*.

² Здесь Кальцабиджи «ошибся»: свой балет Анджелини поставил раньше – в 1761 году.

³ Имеется в виду поставленная в 1759 году в Вене *opéra-comique* Глюка «Осажденная Цитера [Кифера]» на либретто Шарля Симона Фавара (по пьесе Фавара и Бартельми-Кристофа Фагана «Сила любви, или Осажденная Кифера»).

сюжет античности <...>. Я взял сюжет [Семирамиды] из прекрасной трагедии Вольтера. В этот раз я написал третье эссе, где полагался на признанный авторитет греков» [IV, с. 16–19].

К дискуссии об авторстве обсуждаемых текстов в 1990-е годы активно присоединилась Анна Лаура Беллина, подготовившая критическое издание «Рассуждения о балетах-пантомимах древних» [13]. Поначалу она стремится доказать, что тексты «Рассуждения» и программы к «Каменному гостю» явно принадлежат одному автору, что выдает единый стиль и одинаковые ошибки. А затем уже приводит аргументы в пользу авторства поэта из Ливорно, поскольку обе программы написаны на своего рода «койнэ»¹, то есть на международном «хореографическом» французском языке. Почему владение французской балетмейстерской терминологией доказывает авторство именно поэта, а не хореографа, Беллина не объясняет. Ее ссылки на живой синтаксис и динамичный стиль изложения как свойственные именно Кальцабиджи не добавляют точности к ее аргументации, как и приводимые ссылки на письма поэта, в которых тот приписывает авторство всех текстов только самому себе.

Беллина, однако, допускает, что по окончании работы над текстом Кальцабиджи мог поручить хореографу правку Предисловия к «Каменному гостю». В итоге она предлагает свою гипотезу, объясняющую подпись Анджелини в Предисловии и упоминание Франца Хильфердинга как «своего учителя». По ее мнению, Кальцабиджи в 1761 году все-таки «позволил» Анджелини одному подписать текст Предисловия к «Каменному гостю», но уже после успеха «Орфея и Эвридики» не разрешил ему проставить свои инициалы в конце текста «Рассуждения»².

Так или иначе, суммируя различные предположения по поводу авторства программы к «Каменному гостю» мы можем выдвинуть две гипотезы:

1) Анджелини написал текст самостоятельно, после чего дал его Кальцабиджи для правки;



Фронтиспис венского издания Программы к балету «Каменный гость» на немецком языке (1761)

2) Анджелини изложил свои мысли в устной беседе, а Кальцабиджи их записал.

Разумеется, ни одну из них не следует абсолютизировать. Но в ходе упомянутых дискуссий аргументы в пользу авторства исключительно одного Кальцабиджи оказываются весьма шаткими. Они основаны лишь на предположениях и приблизительных стилистических сопоставлениях. С другой стороны, инициатива написания, а значит и большинство мыслей, изложенных в программе, принадлежали хореографу. Ведь значительную часть этого текста составляет темпераментное и очень экспрессивное рассуждение о художественных средствах пантомимы, о ее силе и ее драматическом воздействии на публику³. Совершенно ясно,

¹ В данном случае это общеупотребительный среди хореографов французский язык в его «общеевропейской» версии сугубо для балетной терминологии.

² Правда, строго говоря, в этом особой необходимости не было, поскольку непосредственно перед текстом «Рассуждения» в оригинальном издании программы балета «Семирамида» (1765) содержалось подписанное самим Анджелини его личное обращение (посвящение), адресованное императору «Священной Римской империи».

³ Что касается неоднократных отсылок к античности, то это весьма типично для литературного стиля того времени.

что это речь хореографа о наболевшем. Сама мысль о необходимости в пантомимных диалогах (без слов) и выразительности с помощью жестов, поз и мимики, составляющая суть Предисловия, свидетельствует об авторстве Анджелини.

Он начинает с упоминания зрелища, говорит о спектакле, то есть, о действе, происходящем на сцене. Именно это автор «предлагает публике», а так начать не просто ответственный текст,

а, более того, манифест балетной реформы — мог только хореограф. Литератор выразился бы иначе...

Ниже приводится комментированный перевод на русский язык полного текста программы к балету «Каменный гость». Перевод выполнен по оригинальному французскому изданию 1761 года [I]. При работе над переводом в необходимых случаях учитывались, как уже упоминалось, и особенности немецкого издания [II].

* * *

КАМЕННЫЙ ГОСТЬ,

балет-пантомима, сочиненный господином Анджелини, мастером балета Придворного театра в Вене, и представленный впервые в этом театре 17 октября 1761 года¹.

*Segnius irritant animos demissa per aures,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.
Horace, De Arte Poetica².*

Спектакль, который я предлагаю публике, это балет-пантомима в старинном духе. Те, кто читал древних греков и древних римлян, — ведь таковые доступны всем либо в оригинале, либо в переводе — знают знаменитые имена Пилада и Батилла³, живших во времена правления императора [Октавиана] Августа. Лучшее из их искусства было увековечено историками, ораторами и поэтами. Лукиан нам даже оставил Трактат об этом знаменитом искусстве⁴, которое можно рассматривать как разновидность поэтики танца-пантомимы, несмотря на его несовершенство.

Самой возвышенной [разновидностью] среди древних танцев была пантомима, и она стала искусством подражания нравам, страстям, поступкам богов, героев, людей при помощи движений и поз, жестов и ужимок в такт музыке, способных выразить то, что задумано представить. Эти движения и жесты к тому же должны складываться в последовательный разговор. Таков был род декламации, уготованной взору. Ей придавался вид более доступный пониманию зрителей с помощью музыки, а она варьировала звуки, следуя тому, что актер-мим хотел выразить: любовь или ненависть, ярость или отчаяние.

Все это было названо *сальтацией*⁵. Такое название произошло не от *Saltare*, что означает *прыгать*, а от *Salius*, который первый обучил римлян такому искусству⁶. И все авторы сходятся на том, что это осуществляется говорящими жестами, выразительными знаками и движениями головы, взгляда, рук, плеч и ног.

¹ Полное название и последующий эпитаф переведены по фронтиспису оригинала [I], воспроизведенному на иллюстрации выше (с. 21). Там же упомянут издатель — придворный библиотекарь и печатник Иоганн Томас Траттнер.

² *Трогает душу слабее, что приемлется слухом, / Чем все то, что, видя глазами верными, зритель / Сам себе сообщает.* Гораций. «Поэтика» (перевод А. А. Фета). В оригинальном издании ниже латинского эпитафа приводится также его французский перевод, выполненный отцом Тартроном (Père Tarteron): *Ce qui ne frappe que l'oreille, fait moins d'impression sur Les esprits, que ce qui frappe les yeux.*

³ Мим-комик и мим-трагик, считающиеся основателями римской пантомимы.

⁴ Имеется в виду «Диалог о пляске» древнегреческого писателя Лукиана из Самосаты (ок. 120 н. э. — после 180 н. э.).

⁵ Более подробно о сальтации написано в «Рассуждении...» того же автора [III].

⁶ Анджелини (или его соавтор) явно придерживается версии о существовании конкретного персонажа — некоего Салия, самофракийца или мантинейца, якобы впервые научившего людей пляске с оружием. Хотя еще Плутарх сообщал о ее ошибочности. Но в любом случае можно вспомнить, что Лукиан, говоря о так называемых римских *Салиях*, пояснял: «Не следует забывать и про пляску римлян, которую, весьма почтенную и священную, пляшут в честь самого воинственного бога, Арея, самые благородные из них, так называемые Салии — такое имя носит их жреческая коллегия» (Лукиан из Самосаты. «Диалог о пляске», 20. Пер. А. И. Малеина).

Пантомимы, следовательно, подражали всему, говоря словами аббата Дю Бо¹: они разыгрывали басни и истории, иногда целиком. Они воспроизводили гнев Ахилла, ярость Аякса, гордыню Агамемнона. Овидий нам поведал, что по его стихам танцевали в театре: некоторые авторы считали, что он говорил о своих *Метаморфозах*, другие — что речь идет о трагедии *Медея*. Апулей нам оставил описание балета-пантомимы, представляющего Суд Париса².

Именно знаменитый Пилад³ придумал танцевать таким образом целые пьесы. Мастера пантомимы называли такую новую манеру *италийским танцем*⁴. Эта манера объяла все виды представлений — трагедию, комедию, сатиру и фарс.

Не стану более вдаваться в разыскания, здесь им не место. Я бы только добавил, что это искусство утрачено. Его постигла судьба многих других искусств, но их в конце концов удалось возродить только благодаря усердным стараниям и трудам. Моих нынешних кратких указаний достаточно для того, чтобы убедиться в возможности постановки целой пьесы в танце-пантомиме. Я выношу на публику результат моих стараний и открываю новый путь тем балетмейстерам, которые наделены необходимыми знаниями и талантами, дабы на такой путь вступить.

Я выбрал на пробу испанскую трагикомедию⁵, вобравшую в себя страсти, свойственные всем народам, — «Каменный гость». Эта пьеса с успехом шла во всех театрах, хотя и написана не по правилам. Ведь в ней не соблюдено единство времени и места, зато замысловатость фантазии в ней великолепна, роковой исход наводит ужас и представляется нам весьма правдоподобным. Этих качеств более чем достаточно, чтобы поставить на эту пьесу балет-пантомиму.

В нашем танце нет никаких *Récits* [вводных вокальных «рассказов о сюжете»]⁶. Так что поведать зрителям о том, что, мол, герой был убит или покончил с собой, возможности нет. Чтобы понять нас, им дано только зрение, а слух тут бесполезен, от нас требуется представить им воочию всё действие [целиком]. Значит с *Сальтацией* принцип единства места несовместим⁷. И поскольку нам нельзя прерываться на диалоги

¹ Дю Бо, ДюБо (Dubos, DuBos) Жан Батист (1670–1742), французский историк, теоретик искусства, аббат. Его «Критические размышления о поэзии и живописи» (*Réflexion critiques sur la poésie et la peinture*, 1719) стали заметным эстетическим трудом эпохи Просвещения.

² Суд Париса — сюжет из древнегреческой мифологии об античном «конкурсе красоты»: троянский царевич Парис, разрешая спор троих богинь (Геры, Афины и Афродиты) об их красоте, отдает победу Афродите, а та в ответ помогает ему заполучить в любовницы красавицу Елену, жену спартанского царя Менелая, и украсть к тому же его сокровища. Это, в свою очередь, стало поводом к началу Троянской войны (см.: [9]).

³ Не путать с Пиладом — персонажем древнегреческой мифологии, другом Ореста.

⁴ То есть танцем древних италийцев, изначально населявших Апеннинский полуостров.

⁵ Скорее всего, Анджелини имеет в виду созданную около 1630 года трагикомическую пьесу *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* — «Севильский озорник, или Каменный гость» испанского драматурга Габриэля Тельеса (1579–1648), монаха и богослова, писавшего под псевдонимом Тирсо ди Молина. Впрочем, вскоре несколько испанских драматургов подхватили тот же сюжет, так что достоверно неизвестно, которая из версий попала под руку Анджелини.

⁶ В немецкой версии Предисловия [II] слово *Récit* довольно небрежно переведено как «речитатив» (*Der Tanz hat kein Recitativ*). Однако лексикологи барокко поясняют термин иначе. У Себастьяна де Броссара в его словаре, правда, такой статьи нет, зато в конце статьи *Recitativo*, посвященной сугубо итальянскому термину и речитативу в итальянских операх и кантатах, он заметил: «По-французски [с помощью слова] *Récit* называют все, что поется одним, или двумя, тремя, четырьмя солирующими голосами, одним словом, все, что итальянцы обозначают [с помощью слов] *solo* и *solli*» (*On appelle aussi Récit en François, tout ce qui se chante seul, ou à deux, à trois, à quatre Voix seules, en un mot tout ce que les Italiens marquent par solo & soli.*), см.: [10]. Правда, в статье *Solo* Броссар напоминает, что по-французски это слово обозначается как *Récit*, «хотя и совершенно неправильно» (...quoique fort improprement). В словаре И. Г. Вальтера в статье *Recit* [sic] повторяется определение, данное Броссаром, без каких-либо добавлений [15, с. 515]. Вообще же во французских балетах эпохи барокко *Récit* — это вокальный монолог (также в строфической форме), предваряющий действие и выполняющий роль пояснений к коллизиям сюжета. Например, балет Ж. Б. Люлли «Альсидиана» (1658) начинается (после увертюры) с двух *Récits*, которые предшествуют первому антре. Причем оба они напевны по характеру, оформлены тематически и содержат ариозные повторы фраз, что с барочными речитативами sesso вряд ли совместимо. Напомним, что использованием подобного раздела под названием *Récit* (в функции напоминания о сюжете) не побрезговал даже пламенный романтик Гектор Берлиоз в драматической симфонии «Ромео и Джульетта».

⁷ Иначе говоря, если показывать «все действие», целиком, во всех перипетиях, куда бы оно ни переносилось, удержать героев на одном месте невозможно. Видимо, это имел в виду Анджелини.

и к тому же предписано постоянно действовать и без устали отслеживать движения, да еще весьма продолжительные сюжеты приходится втискивать в несколько минут, так что единство времени в этих узких рамках соблюсти невозможно. *Лукиан*, давая нам каноны танца-пантомимы, ни слова не сказал о единстве [времени и места действия], а другого мэтра у нас нет. Наш известный принцип вполне объясним: требовать от нас тщательного следования законам драмы — означает требовать невозможного¹.

К тому же, мы не можем браться за исправления пьес, которые хотим поставить в танце-пантомиме. «Каменный гость», со всеми своими недостатками, повсюду был хорошо принят в виде разговорных [театральных] представлений. Так почему бы ему точно так же не преуспеть и в танце? Слова Горация, которые я поместил при заголовке своего труда, позволяют мне на это надеяться.

Сюжет в пьесе безотрадный, признаю, но разве сюжеты большинства трагедий веселят? Актеры пленяют нас [искусным] изображением жестокостей так же, как и утехами. Разнообразие, ожидаемое от спектаклей, требует, чтобы мы попеременно работали с обоими жанрами. Запрещено ли наводить ужас через танец так же, как и через [актерскую] декламацию? Грозные сцены в трагедиях нам нравятся, над ними мы печалимся с особой мягкой чувствительностью, очаровывающей нас. Если мы способны возбуждать все страсти посредством немой игры, почему бы нам не попытаться? Если публика не желает лишать себя наивысших красот нашего искусства, она должна обрести привычку умиляться и плакать по ходу наших балетов.

Такого не было до настоящего времени, если исключить наш Театр и Пантомимы, данные моим наставником, знаменитым г-ном Хильфердингом. Но можно смело утверждать, что в целом мы знали о танце, если можно так выразиться, лишь его простейший букварь. Мы только лепетали, как дети, не в состоянии и двух фраз связать. Спокойные и хладнокровные зрители с тем же равнодушием любовались нашими па, позами и движениями, нашей ритмичностью, величавостью, с каким лицезреют изящно нарисованные глаза, уста, линии носа и рук. А разве далеко отсюда до захватывающих красот и целостности дивного живого портрета работы Тициана или ван Дейка, до красочных и живейших композиций на великих полотнах Рафаэля или Рубенса, ведь они приводят нас в восторг, с неимоверной силой потрясают наши души! Есть ли среди нас тот, кто никогда не гордился возможностью представить в танце такого знаменитого персонажа как Геракл, Тесей или Александр, с их благородством и жизненностью их характеров? Вместе с тем, как много еще отделяет эти одиночные портреты от целостности великого сказания, например, о самопожертвовании Ифигении, о встрече Кориолана с матерью, о Медее, растерзавшей своих детей, или о Клитемнестре, убивающей Агамемнона! При всей нашей самоуверенности, внутреннее чувство всегда вынудит нас признать и нашу нынешнюю скудость, и богатство античности.

Это богатство и покорило меня: я устремился к нему в упоении. Это оно дало мне смелость на практике воплотить все с таким трудом собранное мной о Пантомиме античных времен. Если мои попытки не увенчаются успехом, меня это не испугает. Искусство не в ответе за ошибки художника. У меня бы вышло, возможно, лучше, если бы я добавил больше практики к своим исследованиям. А публика, безусловно, отдаст мне должное за все предпринятое мной в стремлении доставить ей удовольствие, а также примет во внимание отсутствие средств [в нужном объеме]: ведь мы лишены [даже самого] необходимого для такого рода спектаклей².

Я разделил балет на три акта. Первый акт представляет общую улицу. С одной стороны дом Командора, с другой — дом Дон Жуана. Действие начинается с серенады Дон Жуана к своей возлюбленной Донне Эльвире, дочери Командора. Ему удается проникнуть в дом, где он подвергается нападению отца. Они бьются. Командор убит, его тело выносят.

Во втором акте Дон Жуан устраивает у себя званый ужин, которому предшествует бал. На нем собрались его друзья и его возлюбленные дамы. Потанцевав, все садятся за стол. В разгар веселья в дверь резко

¹ То есть при свободной чередой пробегающих событий импровизированного «разорванного жестикულიацией» сюжета невозможно строго следовать принципам единства времени и места.

² Вероятно, автор здесь говорит о недостатке финансовых средств: постановка балета во все времена требовала не только творческих ресурсов, но и материальных — на декорации, костюмы, грим и т. д. Тем не менее из последующего текста следует, что при постановке удалось привлечь очень крупного художника-сценографа.

стучится Командор в образе статуи. Ему открывают дверь, и он входит в зал, гости напуганы и обращаются в бегство. Дон Жуан остается один на один со статуей. Он насмешливо приглашает ее за стол. Статуя отказывается и в свою очередь приглашает Дон Жуана отужинать у своей могилы. Дон Жуан принимает приглашение и провожает Командора. Шум утихомиривается. Гости, придя в себя, возвращаются в зал, но испуг их не покидает. Следует антре Объятых страхом [гостей]. Дон Жуан возвращается. Он призывает их к мужеству, но они покидают его. Дон Жуан остается один со своим лакеем, отдает распоряжения и уходит.

Третий акт происходит рядом со склепами выдающихся личностей. В центре стоит недавно построенный Мавзолей Командора. Сам он возвышается [в виде статуи] над своей гробницей. При виде этого Дон Жуан слегка напуган. Однако он принимает уверенный вид и приближается к Командору. Тот берет его за руку и призывает изменить свою жизнь. Дон Жуан явно противится и, несмотря на угрозы Командора и на уже воочию явленные ему чудеса, он упорствует в своем нежелании раскаиваться. Чрево земли раскрывается и извергает пламя. Из этого вулкана появляется множество призраков и фурий, и они принимаются истязать Дон Жуана. Они опутывают его цепями, он в страшном отчаянии, и чудища поглощают его. Землетрясение превращает все в груды руин.

Декорации к балету с большим умением изготовил господин Квальо¹. Музыка сочинил господин Глюк. Он глубоко постиг жуткую суть действия [в балете]. Он задался целью выразить все разыгранные там страсти и весь ужас, царящий в этой роковой фабуле. Музыка имеет важнейшее значение для Пантомимы: разговаривает здесь она, мы лишь производим жесты. Это сродни древнегреческим актерам трагедий и комедий, которые декламировали строфы пьесы, а свою роль ограничивали сугубо жестикуляцией. Без музыки понять нас было бы, пожалуй, невозможно, и чем ближе она тому, что мы хотим выразить, тем достовернее нас поймут. В другой раз расскажу об этом подробнее.

Гаспар Анджелини

Основные источники

I. [Angiolini, Gaspar] LE FESTIN DE PIERRE | BALLET PANTOMIME | COMPOSÉ PAR MR. ANGIOLINI | MAITRE DES BALLETS DU THEA- | TRE PRE'S DE LA COUR A VIENNE, | ET REPRESENTÉ POUR LA PRE- | MIERE FOIS SUR CE THEATRE | LE [17] OCTOBRE 1761. |[...]. A VIENNE, | CHEZ JEAN THOMAS TRATTNER LIBRAIRE ET | IMPRIMEUR DE LA COUR | M. DCC. LXI. [1761] // [Repr. transcr.] AMICVS. Collection d'ouvrages théoriques et pratiques sur la musique sous la direction de Jean-Philippe Navarre. Période Classique. Domaine Italien, [vol.] I. Paris: Les éditions du Cerf, 1998. P. 174–177.

II. [Angiolini, Gaspar] Das steinerne | Gastmahl, | ein | PANTOMIM-BALLET, | componiret durch | Herrn Angiolini, | Balletmeister auf dem Theater nächst der | K.K. Burg zu Wien; das erste mahl auf diesem | Theater vorgestellet den [17]. Octobr. | [Wien,] 1761.

III. [Angiolini, Gasparo (& Ranieri Calzabigi ?)]. DISSERTATION | SUR LES BALLETS PANTOMIMES | DES | ANCIENS, | POUR SERVIR DE PROGRAMME | AU BALLET PANTOMIME TRAGIQUE | DE | SEMIRAMIS, | Composé par Mr. Angiolini Maître des Ballets | du Théâtre près de la Cour à Vienne, & | reorésenté pour la première fois sur ce | Théâtre le 31 Janvier 1765. | A L'OCASION DES FÊTES | POUR LE | MARIAGE DE SA MAJESTÉ | LE ROI DES ROMAINS. | VIENNE, | CHEZ JEAN-THOMAS DE TRATTNERN, | IMPRIMEUR DE LA COUR. | 1765. // [Repr. transcr.] AMICVS. Collection d'ouvrages théoriques et pratiques sur la musique sous la direction de Jean-Philippe Navarre. Période Classique. Domaine Italien, [vol.] I. Paris: Les éditions du Cerf, 1998. P. 178–189.

IV. *Angiolini, Gasparo*. Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra I balli pantomimi. Milano: Gio. Batista Bianchi, 1773. 112 p

¹ Джованни Мария Квальо (Giovanni Maria Quaglio) старший (ок. 1700–1765) – венский сценограф, выполнявший декорации для произведений Кр. В. Глюка «Дон Жуан» и «Орфей и Эвридика».

Литература

1. Булычева А.В. Французская музыка первой половины XVIII века: учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2018.
2. Груцынова А. П. Балет «Каменный гость»: вариативность содержания // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2013. № 5. С. 385–391.
3. Кириллина Л. В. Глюк. М.: Молодая гвардия, 2018.
4. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006.
5. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981.
6. Рыцарев С. А. Кристоф Виллибальд Глюк: Монография. М.: Музыка, 1987.
7. Суриц Е. Я. АНДЖОЛИНИ // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2016); URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/1822394.
8. Цытович Т. Э. Балеты Глюка // «Дорогая Тамара Эрастовна...». Памяти профессора Т. Э. Цытович. Страницы жизни и творчества. Воспоминания / Ред.-сост.: Ю. С. Бочаров, М. А. Сапонов (отв. ред.), В. М. Храпченко, Т. В. Храпченко. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2020. С. 173–181.
9. Ярхо В. Н. Парис // Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 430.
10. Brossard, Sébastien de. Dictionaire de musique, contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens & François les plus usitez dans la Musique. Paris: Chr. Ballard, 1703.
11. Brown B. A. Angiolini, (Domenico Maria) Gasparo [Gaspare, Gaspero] [Gasparini, Domenico Maria Angiolo] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001. Vol. 1. P. 653–654.
12. Calzabigi R. de. Lettera di Ranieri de' Calsabigi al signor conte Vittorio Alfieri sulle quattro sue prime tragedie. E risposta del signor conte Alfieri al medesimo. [S. l.], 1783.
13. Calzabigi R. Scritti teatrali e letterari / a cura di Anna Laura Bellina. Roma: Salerno editrice, 1994. Tomo 2.
14. Fabbriatore A. La Dissertation sur les Ballets pantomimes des Anciens: le cas Angiolini-Calzabigi, ou la question d'une auctorité partagée. [Paris]: Sorbonne Université; LABEX OBVIL, 2015.
15. Walther J. G. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.





Портрет инструмента

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

Клависимбалум Анри Арно: опыт реконструкции

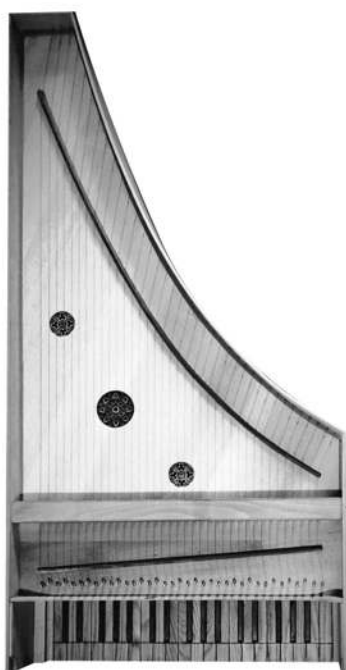
В условиях очевидного роста интереса к музыке Кватроченто актуальной задачей становится реконструкция музыкальных инструментов этого исторического периода. Одним из них был клавишный инструмент, известный как клависимбалум¹, который принято считать предшественником позднеренессансного, а затем и барочного клавесина. К сожалению, до наших дней он не сохранился, имеются лишь его изображения и описания. Тем не менее протяжении нескольких последних десятилетий попытки воссоздания клависимбалума неоднократно предпринимались на Западе². Сравнительно недавно появились достаточно интересные образцы реконструкций, выполненных такими мастерами, как Пол Полетти [см.: 8], Карл Реннольдсон [15], Пьер Фербейк [18] и др.

В нашей стране до недавнего времени подобных образцов создано не было, равно как и публикаций, специально посвященных данному инструменту, Краткую информацию о нем (под назва-

нием *клавицимбал*) можно найти в рамках общей статьи о клавесине в энциклопедии «Музыкальные инструменты» [1]. Эта же русская транскрипция – *клавицимбал* – присутствует и в некоторых литературных свидетельствах по истории отечественной музыки, где данный термин объединяет в себе названия клавишных инструментов разных типов звукоизвлечения³.

Авторы настоящей статьи, придерживаясь иных взглядов на вышеупомянутую транскрипцию названия этого инструмента, используют его вариант из текста трактата XV века, чертежи которого стали отправной точкой для реконструкции. Нас интересовала не лингвистическая, а сугубо органологическая проблематика в стремлении осуществить собственную реконструкцию старинного клавишного инструмента и применить его на практике для исполнения сольной и ансамблевой музыки соответствующего периода.

В результате был построен клависимбалум, который в ходе ряда публичных мероприятий оказался



Ил. 1. Клависимбалум работы мастера А. П. Баюнова (вид сверху). Фото А. Бурханова

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

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

¹ Авторы настоящей публикации придерживаются именно такой фонетической транскрипции названия данного инструмента, известного в разных формах написания, из которых наибольшее распространение получили *clavisimbalum* (именно на эту форму указывают в своих статьях Д. Каталунья и П. Полетти [8]; Д. Рэйт [21], П. Фербейк [18], а также авторы «Нового словаря Гроува» [12; 20]) и *clavisymbalum* [см.: 1; 17].

² Первый опыт современной реконструкции клависимбалума был предпринят братьями Кауфман в Брюсселе в 1968 году. См. об этом: [10].

³ По словам Л. Ройзмана, цинбалистами на Руси называли придворных органистов и клавиристов. На основании собранных сведений исследователь сделал заключение о «тождестве цинбал и клавицимбал (клавичембало) в придворном обиходе русского общества XVII века» [3, с. 55].

успешно внедрен в концертный обиход, о чем, в частности, свидетельствует его представление 21 сентября 2020 года в Московской консерватории, а 2 декабря 2020 года в Новосибирской филармонии.

Исторические сведения и особенности конструкции

До недавнего времени считалось, что инструмент под названием клависимбалум, объединивший в единую конструкцию клавиатуру (уже использовавшуюся на органах) и корпус струнно-щипкового псалтериума, был изобретен на исходе XIV века неким Германом Поллом, медиком из итальянской Павии. Однако ныне эта информация признается недостаточно достоверной¹. Тем не менее известно, что уже в начале XV столетия о клависимбалуме упоминает миннезингер Эберхард Черсне из Миндена (Вестфалия, Германия) в «Законах разумной и куртуазной любви» («Der minnen regel», 1404), зафиксировав в перечне бытовавших в то время клавишных инструментов клависимбалум, клавикорд, шахтбретт и орган-позитив².

Довольно раннее изображение клависимбалума, сохранившееся на резном алтаре из Миндена,



Илл. 2. Фрагмент алтаря из Миндена (ок. 1425) с изображением клависимбалума (Музей Боде, Берлин)

приводит в своей публикации Э. А. Боулз [7]: четыре музицирующих ангела с инструментами расположились вокруг фигуры св. Марии, в их руках псалтерий, клависимбалум, клавикорд и роммельпот. У клависимбалума отчетливо видны характерные линии корпуса — изогнутая крыловидная и прямая стенки, прямоугольный хвост, линия клавиатуры (ил. 2).

Первое же документальное описание инструмента, называвшегося *clavisimbalum*, привел в своем рукописном трактате Анри Арно из Зволле (1430-е), служивший придворным медиком и астрологом при дворе бургундского герцога Филиппа Доброг³.

Написанный на латинском языке, этот трактат содержит в том числе таблицы и технические чертежи разной тематики, касающиеся и таких музыкальных инструментов, как клавикорд, дудльче мелос, орган, люгня, а также клависимбалум (ил. 3).

Детальный анализ текста трактата, перевод его фрагментов на английский язык (с описанием типов механизмов звукоизвлечения), а также интерпретацию описаний Арно предпринял известный исследователь и мастер-реставратор Дензил Рэйт [21], в некоторых комментариях открывая дискуссию с ранее опубликованными исследованиями⁴. Он, в частности, утверждает, что «1-й, 2-й и 3-й рисунки трактата зафиксировали принцип щипкового механизма, 4-й — ударный» [там же, с. 33], схожий с действием тангента клавикорда (см. ил. 3, верхний правый угол). При этом плектры для 1–3 механизмов, вероятно, были сделаны из металла⁵. Таким образом, существовала возможность установки на данный инструмент разных типов механизмов звукоизвлечения. По мнению Джона Костера, соответствия между чертежами, представленными в трактате Арно, и инструментами XVI века демонстрируют, что автор трактата «работал в рамках ведущих традиций изготовления инструментов своего времени» [12]. Важно отметить, что к исходу XV столетия выбор был сделан в пользу щипкового механизма, что надолго определило облик клавирного искусства.

¹ Подробнее об этом см. в статьях Э. Коттика [13] и Р. Робинсона [16].

² Подробнее см.: [11].

³ Ныне этот манускрипт находится в Национальной библиотеке Франции в Париже (шифр Ms. Lat. 7295). Его первая публикация датирована 1932 годом. В настоящее же время он доступен в цифровом формате (URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100246322>).

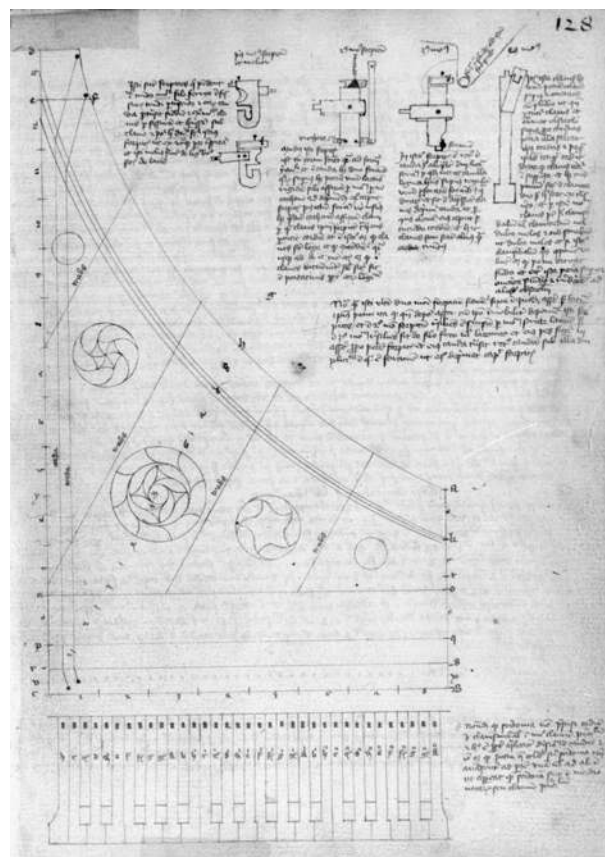
⁴ В частности, с выводами С. Клаттона [9] по интерпретации второго механизма звукоизвлечения на рисунке Арно [см.: 21, с. 29].

⁵ Металлические плектры использовались на клавицитериуме (1480). Такой материал плектров применялся и позднее, в частности, они были найдены на клавесине Иоганна Майера (1619) [см.: 21, с. 33].

Клависимбалум Арно имеет диапазон от «си» большой октавы до «ля» второй. Особенностью инструмента является отсутствие демпферов, заглушающих колебания струны после того, как клавишный механизм возвращается в исходную позицию. Во всяком случае, Рэйт утверждает, что все четыре механизма звукоизвлечения на рисунках Арно не имеют демпферов: «для всех этих видов характерно отсутствие демпфирования, что имеет очевидные последствия для исполнительского стиля» [21, с. 33]. По версии современных исследователей, возникающий акустический эффект (постоянное звуковое облако, родственное звучанию псалтериума) мог быть типичной чертой клавишно-щипковых инструментов XV века [см.: 20]. Данный вывод подкреплен фактом отсутствия демпферов и на клавицитериуме 1480 года¹, представляющем собой по сути вертикальный тип клависимбалума [см.: 19].

Судя по чертежу, из-за большого количества мелких деталей клависимбалум не был прост в изготовлении. Учитывая, что протяжку проволоки из серебра, золота и их сплавов вполне позволяло весьма развитое ювелирное искусство того времени, можно предположить, что струны этого инструмента изготавливались из сплавов благородных металлов². Но главным в данном случае представляется не столько технологический аспект, сколько символика и иерархическое положение этих металлов среди других, которые придавали им особый статус. Тем самым клависимбалум предстает атрибутом аристократической культуры, которая во времена правления в Бургундии герцога Филиппа Доброго переживала период явного расцвета.

Впоследствии (уже в конце XV — начале XVI века) клависимбалум путем различного рода изменений и усовершенствований постепенно приобрел облик клавесина, оставив свой след в названии этого инструмента на нидерландском (klavescimbel), итальянском (clavicembalo) и других языках. Впрочем, об этапах конструктивных изменений клависимбалума мы в той или иной мере можем судить лишь на основании единичных образцов аутентичных инструментов, а именно



Ил. 3. Фрагмент трактата Арно из Золле (лист. 128) с изображением рисунка клависимбалума. Оригинал — Отдел рукописей Национальной библиотеки Франции (Париж)

— вышеупомянутого клавицитериума 1480 года, на котором расширен диапазон до 40 клавиш, и итальянского клавесина, изготовленного ок. 1515 года мастером Винченциусом Ливигимено³ [см.: 20], на котором уже есть демпферы. Эти нововведения были востребованы назревающим развитием клавирного искусства, его усложнением и выходом в индивидуальную ветвь музыкального исполнительства.

Опыт реконструкции

Практически все зарубежные мастера, предпринимавшие попытки реконструкции клависимбалума, опирались на сведения, полученные из манускрипта Арно, предлагая при этом собственную

¹ Данный инструмент (предположительно, южно-немецкого происхождения) в настоящее время находится в Музее Королевского музыкального колледжа в Лондоне.

² Интенсивность звучания таких струн была вполне достаточной. Кроме того, им была свойственна особенно приятная тембровая окраска. Об этом в 1600 году упоминает Дж. М. Артузи в описании практики использования сплавов благородных металлов для струн в клавесиностроении [см.: 5, с. 119].

³ Ныне этот инструмент находится в Коллекции Музыкальной академии Киджи в Сиене.

интерпретацию. Не стали исключением и авторы настоящей статьи, поставившие перед собой задачу изготовления легкого и звучного инструмента для известного российского ансамбля ранней музыки “*Insula Magica*”. Отправной точкой в их работе явился все тот же чертеж из бургундского трактата, который, следует признать, не содержит исчерпывающей информации для построения клависимбалума, оставляя многие вопросы без ответа¹.

На основе данного изображения, зафиксированного верхний план инструмента и способы звукоизвлечения, можно составить приблизительное представление о конструкции деки и механики, мензурах струн, а по раскладке клавиатуры — установить диапазон инструмента и соотнести струну с клавишей на каждой ноте. Абсолютные размеры клависимбалума Арно не указывает (как, впрочем, и детали конструкции корпуса). С целью установления этих размеров было решено производить масштабирование с привязкой к ширине октавы клавиатуры, применяя за основу клавесины XVI—XVII веков.

Струны и диапазон. После проведения соответствующих расчетов и измерений уже масштабированного чертежа, самый главный вопрос вызывает длина струн. Если исходить из практики принятого в наши дни строя $a^1=440$ Гц и свойств материалов струн, используемых в клавесиностроении (латунь и сталь), то получается, что данные материалы непригодны для предполагаемых длин струн клависимбалума (они оказываются слишком малы для их оптимального использования). Неслучайно К. Реннольдсон при изготовлении своей версии инструмента опирался на гипотезу Д. Рэйта о том, что клависимбалум мог быть спроектирован для строя на кварту выше стандартного, то есть, используя органную терминологию, для строя 6 футов [см.: 15].

Однако в манускрипте Арно об этом ничего не сказано. Что, в свою очередь, приводит к уже упоминавшейся гипотезе об изготовлении оригинальных струн клависимбалума из сплавов благородных металлов. Тем более что Д. Рэйт в одном из своих исследований установил, что в перечне материалов, которые использовали для изготов-

ления струн для арф и псалтериев с XIII по XV век, наряду с латуной, бронзой и сталью, входили также золото и серебро [22, с. 40–43].

Правда, П. Полетти выдвигает версию, что слова «золото» и «серебро» в работе Рэйта, скорее всего, означают латунь и сталь, а речь в действительности, идет лишь о цвете струн [8, с. 146–147]. Но, по нашему мнению, с этим трудно согласиться. К тому же утверждение Рэйта как раз дополняет исследование Патрицио Барбьери об использовании золотых и серебряных струн для музыкальных инструментов [см.: 5]. Нами были произведены собственные вычисления, которые показали, что для клависимбалума на чертеже Арно вполне могли быть использованы струны из золотых и серебряных сплавов. На это указывает соответствие длин струн расчетным эксплуатационным характеристикам таких сплавов. Но ввиду их дороговизны, современный инструмент был спроектирован под латунь. Длины струн были рассчитаны, исходя из размеров корпуса в области басовых струн, а также тембральных требований в области середины и верхней границы диапазона инструмента. Сам же диапазон был установлен в три октавы $c-c^3$, с расчетом на то, что на нем будет исполняться клавирная музыка не только XV, но и начала XVI столетия, рассчитанная на более высокие ноты. И поскольку нижний предел, обозначенный Арно («си» большой октавы), крайне редко задействован в музыке избранного периода, предпочтение было отдано расширению верхней шкалы диапазона.

Тип механики. Достаточно популярной в наши дни является реконструкция клависимбалума с молоточковой механикой². Мы же выбрали щипковый вариант, исходя при этом не только из собственных эстетических предпочтений, но и имея в виду большую громкость и яркость щипкового звучания в сравнении с молоточковым.

К. Реннольдсон предлагает две манеры исполнения щипковой механики. Одна — строго по чертежу Арно, в которой зашип осуществляется плектрами, зафиксированными в качающихся лангетах с возвратными пружинками (так же, как на более поздних клавесиных), но лангеты

¹ Неудивительно, что современные мастера имеют широкое поле для размышлений и творчества. Результаты их работы мы видим на образцах реконструкций, значительно отличающихся между собой как внешне, так и по характеристикам звучания.

² Версия клависимбалума с молоточковой механикой была спроектирована и выполнена Полом Полетти, подробное описание инструмента см.: [8, с. 150–153].

установлены не на привычных вертикальных толкачиках, а на специальных качалках, которые сцеплены крючками с вирбельбанком. Реннольдсон указывает на ненадежность, недолговечность такой механики и неудобства, связанные с ее настройкой. Поэтому предпочтение им было отдано второй манере исполнения, основанной на использовании более привычных вертикальных толкачиков, движущихся в пазах регистрового блока. Такой вариант показался более надежным и удобным, тем более что существенной разницы с точки зрения туше отмечено не было [15].

Исходя из преимуществ и относительной простоты изготовления вертикальных толкачиков, мы также придерживались подобного варианта механики. А в выборе положений защипа относительно струн руководствовались пропорциями чертежа Арно.

Конструкция корпуса. Ввиду отсутствия конкретных данных, каждый мастер конструирует корпус, опираясь на собственные соображения и опыт. Например, клависимбалум П. Феррейка построен, ориентируясь на тяжелую конструкцию клавесинов Рюккера XVII столетия, к тому же сам мастер отмечает, что не ставил задачу провести абсолютно точную историческую реконструкцию [18]. Инструмент, выполненный П. Полетти, по конструкции и форме близок клавицитериуму 1480 года [8, с. 153–155]. В нашем же случае отправной точкой в построении концепции корпуса клависимбалума послужила конструкция как клавицитериума, так и ранних итальянских клавесинов начала XVI века. В итоге получился легкий компактный инструмент весом около 10 кг и размерами корпуса 112x56x15 см.

Клависимбалум в музыкальной практике

Сейчас можно лишь предполагать, что играли на клависимбалуме в то время, когда появилось его описание у Арно. В поисках репертуара для воссозданного инструмента мы обратились к сохра-



Ил. 4. На презентации клависимбалума в Новосибирской государственной филармонии (фото М. Афанасьева)

нившимся образцам вокальной и инструментальной музыки XV века. Как известно, в то время существенных стилистических различий между светской и духовной, вокальной и инструментальной музыкой еще не было. Важнейшими составляющими музыкальной практики являлись импровизация, варьирование и интабуляция. Облик сочинения менялся в зависимости от того, где оно было сыграно, какую функцию выполнял акт музицирования, кто играл и на каком инструменте. Учитывая то, что вероятными создателями клависимбалума были органисты¹, на нем вполне возможно исполнять клавирные интабуляции из такого крупного собрания, как «Буксхаймская органная книга» («Das Buxheimer Orgelbuch», ок. 1470)², в котором представлены многочисленные клавирные обработки светских песен, церковной музыки, примеры полифонических композиций на *cantus firmus*, образцы диминуирования и орнаментального колорирования, включая пьесы Конрада Паумана из его трактата «Основы органной игры» («Fundamentum organiscandi», 1452).

В создании репертуара того времени, формировании стилей вокальная музыка и инструментальные интабуляции взаимно влияли друг на друга. По мнению М. Левона, имел место «процесс переноса методов клавирных интабуляций в практику других полифонических инструментов, что

¹ Они же, скорее всего, составляли сообщество, где этот инструмент был наиболее востребован.

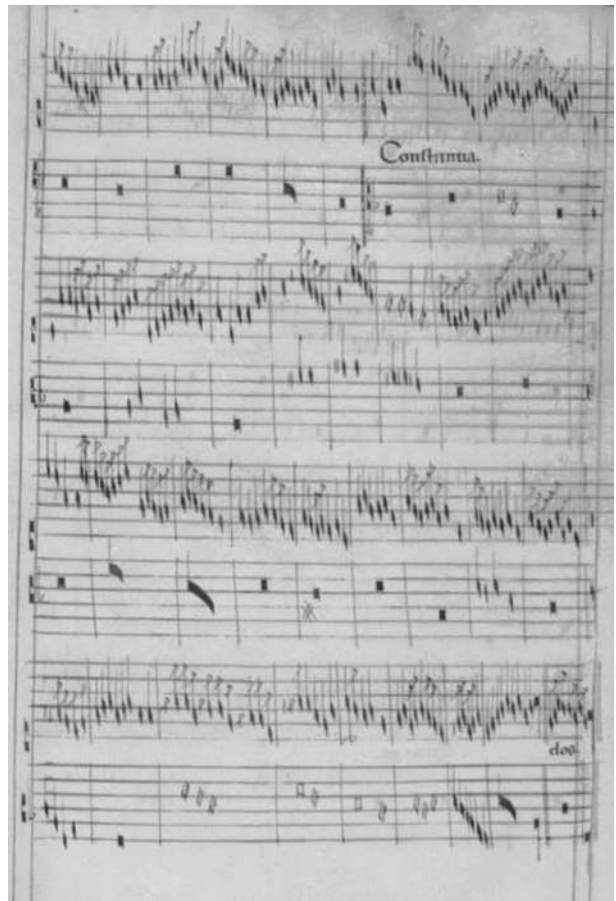
² В настоящее время оригинал хранится в Баварской государственной библиотеке в Мюнхене (шифр Mus. ms 3725). Оцифрованная версия доступна по адресу: <http://daten.digital-sammlung.de/~db/0010/bsb00104633/images>.

привело к формированию когерентного, “пан-инструментального” стиля сольной интабуляции в XV веке» [14, с. 1].

В этой связи закономерно обращение и к итальянскому манускрипту «Кодекс из Фаэнцы» (“Faenza Codex”, ок. 1420), в котором содержится самое большое сохранившееся собрание инструментальной музыки второй половины XIV — начала XV века, представленной в виде двухголосных интабуляций. Пьесы из этого источника разнообразны по жанрам — это итальянские мадригалы, французские виреле, танцевальная музыка, виртуозные обработки духовных песнопений. В литургических обработках, танцевальных пьесах в изобилии присутствуют *groppi* — разновидность диминуций в их праформах. Один из показательных примеров — пьеса «Constantia» (ил. 5).

Р. Робинсон придерживается точки зрения, что «этот сборник предназначался для множественных целей и различных инструментов» [17]. Исходя из этого, а также иных сведений о практике музицирования Кватроченто, мы использовали клависимбалу как для сольного исполнения пьес «Кодекса из Фаэнцы», так и ансамблевого, включая дублирование партий вместе с духовыми, смычковыми, щипковыми инструментами. Пьесы эти демонстрируют образцы непрерывной традиции, сохранявшейся на протяжении нескольких веков, — традиции «виртуозного колорирования, развитого в эпоху Средневековья, с ее формульно-вариантной спецификой, функционировавшей в устной профессионально-импровизаторской культуре менестрелей» [4, с. 242], свойственной как вокальному, так и инструментальному музицированию.

Гармоничным оказалось включение клависимбалума в исполнение светской вокальной музыки Гильома Дюфай (1397–1474) путем дублирования основных партий, а также исполнения инструментальных фрагментов, выполняющих функции вступления, проигрыша и заключения. В программах презентации клависимбалума были исполнены такие сочинения Дюфай, как “Par droit je puis bien complaindre et gemir”, “Resvellies vous et faites chiere lye”, “Je vous pri, mon tres doulx ami” и “Mon chier amy”. Наряду с ними прозвучали также пьесы “Constantia”, “Aquila Altera” и “Belle Fiore Dança” («Кодекс из Фаэнцы»), клавирная интабуляция анонимного изоритмического мотета XIV века “Gemma Florens militia”,



Ил. 5. Фрагмент пьесы *Constantia* из манускрипта «Кодекс из Фаэнцы». Изображение взято из «Библиотеки Петруччи» (URL: <https://imslp.org/>)

а также виреле “Par maintes foys” Йоханнеса Вайлана (1360–1390) в переложении для блокфлейты и клависимбалума и мадригал “Una Pantera” Йоханнеса Чикониа (1370–1412) в переложении для средневековой лютни и клависимбалума.

Отметим, что способы игры на клависимбалуме укладываются в рамки характеристик, данных исследователями по отношению к клавишной технике XVI века. Основанные на позиционных принципах, они были приспособительными, «на инструменте учились играть типовые для того времени мелодические формулы, возникшие прежде всего в вокальной музыке и переносимые — с помощью техники интабулирования — на клавир» [2, с. 15].

Звучание воссозданного нами инструмента отличается достаточной громкостью. В то же время его динамика хорошо сбалансирована в ансамблевом звучании с голосом, средневековой лютней, духовыми, струнно-смычковыми инструментами. Напоминающий по характеру звучания

клавесин, клависимбалум, тем не менее, обладает своими собственными характеристиками: отсутствие демпфирования и смешивание звуков создает эффект локальной акустики даже в условиях «сухого» помещения; инструмент имеет оригинальный яркий тембр колокольной окраски.

Изучение и анализ сочинений, датированных XV веком, показали возможность их исполнения на клависимбалуме без каких-либо потерь. Сам же инструмент оказался успешно внедрен в концертную практику. Во всяком случае, программы,

в которых прозвучали выполненные нами переложения инструментальной и вокальной музыки этого времени для клависимбалума, заслужили единодушное одобрение музыкантов-профессионалов и любителей старинной музыки. Благодаря проведенной реконструкции инструмент обогатил представления о музыке XV столетия, добавил новые краски в ее звуковую палитру. Надеемся, что дальнейшее изучение данной темы и практика использования клависимбалума позволят расширить знания о самом раннем этапе истории клавирного искусства.

Литература

1. *Голдобин Д. Ю.* Клавесин // Музыкальные инструменты: энциклопедия / ред. М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2008. С. 260–268.
2. *Распутина М. В.* Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2009.
3. *Ройзман Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979.
4. *Сапонов М. А.* Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М.: ПРЕСТ, 1996.
5. *Barbieri P.* Gold- and Silver-stringed Musical Instruments: Modern Physics vs Aristotelianism in the Scientific Revolution // *Journal of the American Musical Instrument Society*. Vol. XXXVI (2010). P. 118–154.
6. *Bär Fr. P.* Arnault, Zwolle, Henry [электронный ресурс] // MGG Online. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg-stable/15960> (дата обращения: 12.01.2021).
7. *Bowles E. A.* A Checklist of Fifteenth-century Representations of Stringed Keyboard Instruments // *Keyboard Instruments: Studies in Keyboard Organology, 1500–1800* / ed. by E. M. Ripin. Edinburgh University Press, 1971. P. 11–16.
8. *Catalunya D., Poletti P.* Late Medieval Strung Keyboard Instruments: New Reflections and Attempts at Reconstruction // *Journal of the Alamire Foundation*. Vol. 4 (2012). P. 145–159.
9. *Clutton C.* Arnault's MS // *Galpin Society Journal*. Vol. 5 (1952). P. 3–8.
10. *Kaufmann M., Kaufmann K.* Le Clavecin d'Arnaut de Zwolle // *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale*. № 54 (1971). P. 1–21.
11. *Kinsela D.* The Capture of the Chekker // *Instruments and their Music in the Middle Ages* / ed. by T. J. McGee. New York: Routledge, 2016. P. 123–145.
12. *Koster J.* Arnaut de Zwolle, Henry [электронный ресурс] // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01282> (дата обращения: 12.01.2021).
13. *Kottick Ed. L.* A History of Harpsichord. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
14. *Lewon M.* Transformational Practices in Fifteenth-Century German Music: Thesis. University of Oxford, 2017.
15. *Rennoldson C.* The Clavisimbalum from the Manuscript of Henri Arnaut de Zwolle c. 1440 [электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/3479126/The_Clavisimbalum_from_the_Manuscript_of_Henri_Arnaut_de_Zwolle_c_1440 (дата обращения: 12.01.2021).
16. *Robinson R.* Syrena, ciecla, monocordum and clavicembalum: the case for stringed keyboards in late Trecento and early Quattrocento Italy // *Early Music*. Vol. XLV (2017). P. 511–525.
17. *Robinson R.* The Faenza Codex // *The Journal of Musicology*. Vol. 34 (2017). P. 610–646.
18. *Verbeek P.* An Interpretation of the Hammered Clavisimbalum of Henri-Arnaut de Zwolle c.1440 [электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/40438680/An_Interpretation_of_the_Hammered_Clavisimbalum_of_Henri-Arnaut_de_Zwolle_c_1440 (дата обращения: 12.01.2021).
19. *Wells E.* The Clavictherium (c.1480) and Its Copy in the Royal College of Music Museum, London // *Copies of Historic Musical Instruments*, CIMCIM Publications № 3 (1994). P. 28–34.
20. *Wraight D.* Harpsichord. The Renaissance [электронный ресурс] // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12420> (дата обращения: 12.01.2021).
21. *Wraight D.* Arnault's clavisimbalum mechanisms // *Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments. Quarterly* № 100 (July 2000). P. 26–33.
22. *Wraight D.* The Stringing of Italian Keyboard Instruments c. 1500 – c. 1650. PhD Diss. The Queen's University of Belfast, 1997.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Валерий Березин (Москва). Музыка королей Франции во второй половине XVIII века: последние реформы

В статье анализируются причины и содержание реформ музыки французского Двора во второй половине XVIII века, в основу которых были положены королевские указы 1761 и 1782 годов. Отмечается, что в то время придворная музыка прошла путь от сокращения штатов до отказа от архаичных форм музицирования и создания оркестра и хора общеевропейского образца своего времени. При этом автор приводит (в некотором сокращении) комментированный перевод на русский язык текста оригинальных документов.

Ключевые слова: музыка Франции; Людовик XV; Людовик XVI; придворные музыканты; Капелла; Камерная музыка короля.

Юрий Бочаров (Москва). Симфония в контексте музыкальной терминологии XVI – первой половины XVIII века

Предлагаемая статья посвящена специфике применения термина «симфония» (в различных вариантах его написания) в период с 16 до середины 18 века. Результаты изучения многочисленных собственно музыкальных источников, а также крупнейших европейских словарей того времени, свидетельствуют о значительной степени вариантности в использовании данного термина, который начиная с 16 века уже перестает использоваться только как синоним понятия «консонанс». Более того, он все чаще начинает применяться в отношении различного рода музыкальных композиций. И спектр значений здесь оказывается довольно широким – от обобщенного представления о музыкальной пьесе вообще до вполне конкретного жанрового наименования. При этом конкретные случаи его применения напрямую зависели от многообразных обстоятельств музыкально-исторического контекста.

Ключевые слова: симфония; инструментальная музыка; опера; музыкальный жанр; эпоха барокко; музыкальный источник.

Марина Жангаулова и Михаил Сапонов (Москва). Балетный манифест Гаспаро Анджелини

Настоящая публикация содержит выполненный авторами комментированный научный перевод на русский язык текста так называемой *Программы* к балету Гаспаро Анджелини «Каменный гость» на музыку К. В. Глюка, изданной на французском языке к премьере этого сочинения в венском Бургтеатре в 1761 году, а также вступительную статью к переводу данного источника. В статье, в частности, затрагивается проблема его атрибуции. По мнению авторов, распространенные в литературе сомнения в принадлежности этого текста Анджелини не подтверждаются убедительной аргументацией. Более того, содержащаяся в нем весьма эмоциональная апология пантомимно-драматического принципа построения балетного спектакля явно свидетельствует об авторстве хореографа.

Ключевые слова: Гаспаро Анджелини; Кристоф Виллибальд Глюк; Раньери де Кальцабиджи; Жан-Жорж Новерр; ballet d'action; драматическая пантомима; балетная реформа.

Анна Недоспасова (Новосибирск) и **Александр Баюнов** (Москва). Клависимбалум Анри Арно: опыт реконструкции

В статье приводятся сведения о раннем, несохранившемся виде клавишного инструмента XV века под названием «клависимбалум». Охарактеризованы возможный репертуар этого инструмента и предполагаемая сфера его бытования. Описан впервые предпринятый в нашей стране опыт реконструкции клависимбалума, в основу которого главным образом были положены сведения из трактата Анри Арно из Зволле (ок. 1440).

Ключевые слова: клависимбалум; Анри Арно из Зволле; музыка XV века; клавишные инструменты; реконструкция.





СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 2 (92) 2021

Ежеквартальный
музыковедческий
журнал

Учредитель
Литературное агентство
«ПРЕСТ»

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

Главный редактор
Ю. С. Бочаров

Издается при участии НИЦ
Методологии исторического
музыкознания Московской
консерватории

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

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

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

Подписано в печать 21.06.2021.
Формат 60×84 1/8. Печ. л. – 4,5.
Уч.-изд. л. – 5,0. Печать офсетная.
Тираж 500 экз.

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

© «Старинная музыка», 2021

16+

СОДЕРЖАНИЕ

Исторические экскурсии

Валерий Березин (Москва). Музыка королей Франции во второй
половине XVIII века: последние реформы. 1

Жанры и формы старинной музыки

Юрий Бочаров (Москва). Симфония в контексте музыкальной
терминологии XVI – первой половины XVIII века. 12

Из истории музыкального театра

Марина Жангаулова
и *Михаил Сапонов* (Москва).
Балетный манифест Гаспаро Анджелини. 20

Портрет инструмента

Анна Недоспасова (Новосибирск)
и *Александр Баюнов* (Москва).
Клависимбалум Анри Арно: опыт реконструкции 29

Аннотации и ключевые слова научных статей 36

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

☎ (495) 469-12-05,
(499) 966-59-89

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

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией редколлегии.

*На 1-й странице обложки – портрет Людовика XV
работы Мориса Кантена де Латура (1748)*

ABSTRACTS

Valery Berezin (Moscow). Muzyka korolej Frantsii vo vtoroj polovine XVIII veka: poslednie reformy / Music of French Kings in the second half of the 18th century: the final reforms

The article describes the reasons and content of the reforms of the court music of French kings in the second half of the 18th century, based on the royal edicts of 1761 and 1782. The author also offers a commented translation of these documents with minor cuts.

Keywords: French music; Louis XV, Louis XVI; Royal musicians; La Chapelle; La Chambre du Roy.

Yuri Bocharov (Moscow). Simfonia v kontekste muzykal'noj terminologii XVI – pervoj poloviny XVIII veka / Sinfonia in the context of musical terminology from the 16th to the mid-18th century

The article focuses on the use of *sinfonia* as term during the Late Renaissance and the Baroque era. The results of the study of numerous musical sources proper, as well as the largest European dictionaries of that time, indicate numerous differences in the use of this term, especially in relation to various kinds of musical compositions. And the options can be very different in the range from a generalized idea of a musical piece to a very specific genre name. At the same time, specific cases of its application directly depended on the diverse circumstances of the musical and historical context.

Keywords: sinfonia; instrumental music; opera; music genre; the Baroque era; musical sources.

Marina Zhanguulova and Mikhail Saponov (Moscow). Baletnyj manifest Gasparo Andzholini / Ballet manifesto by Gasparo Angiolini

This publication consists of an introductory article and a commented Russian translation of Gasparo Angiolini's Program for *Le Festin de Pierre*. Its original text, which also contains a libretto, was published in French for the premiere of this ballet with music by Chr. W. Gluck in Vienna's Burgtheater in 1761 (later that year its German version was printed). The Program contains also such an expressive discourse in support of the dramatic *pas d'action* ideas, that may be clear evidence for the choreographer's authorship.

Keywords: Gasparo Angiolini; Christoph Willibald Gluck; Ranieri de'Calzabigi; Jean-George Noverre; ballet d'action; pantomime; ballet reform.

Anna Nedospasova (Novosibirsk) and Alexander Baiunov (Moscow). Clavisimbalum Anri Arno: opyt rekonstruktsii / Clavisimbalum by Henri Arnaut de Zwolle: reconstruction experience

The article contains information about an early, non-preserved form of the 15th century harpsichord called "clavisimbalum". The authors describe the intended field of application of the instrument and its repertoire. They also describe the successful experience of reconstruction of this early keyboard instrument, based on the materials from the Manuscript of Henri Arnaut de Zwolle. This reconstruction was first carried out in Russia.

Keywords: clavisimbalum; Henry Arnaut de Zwolle; keyboard instruments; reconstruction.

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»)