СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 3 (93) 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 21.09.2021.
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

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

☎ (495) 469-12-05, (499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Жанры и формы старинной музыки

Юрий Бочаров (Москва). К проблеме жанровой типологии инструментальной музыки эпохи Возрождения 1

Вопросы баховедения

Татьяна Цветковская (Москва). Смысловые коллизии церковной песни Лютера «*Ein feste Burg ist unser Gott*» в музыке И. С. Баха 9

Портрет инструмента

Анастасия Табанкова (Москва). Гобой в школах и трактатах первой половины XIX века 17

Из истории русской музыкальной культуры

Светлана Петухова (Москва). Модест Дмитриевич Резвой – теоретик и практик музыкального искусства 25

Аннотации и ключевые слова научных статей 36

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 – Девушка, играющая на лютне (картина работы Мастера женских полуфигур; Нидерланды, ок. 1530). Оригинал – Савойская галерея (Турин)

*Юрий БОЧАРОВ**
(Москва)

К проблеме жанровой типологии инструментальной музыки эпохи Возрождения**

Как известно, музыкальную науку отличает высокая степень терминологической многозначности, что, в свою очередь, побуждает любого историка музыки сразу же четко определиться с предметом исследования.

Итак, что следует понимать под инструментальной музыкой, ее жанровой типологией и каковы временные границы Ренессанса в истории европейской музыкальной культуры? Вопросы, на первый взгляд, довольно простые и, казалось бы, ответы на них должны быть предельно конкретными и однозначными. Однако выясняется, что как минимум по последнему из них единая точка зрения отсутствует. Впрочем, британская «Википедия» пытается убедить читателей в том, что среди историков музыки существует консенсус по поводу того, что эпоха Возрождения в музыке началась ок. 1400 года, а завершилась ок. 1600 года [24]. Но это далеко не так. Действительно, трактовка периода XV–XVI веков в европейской музыке как ренессансного довольно широко распространена. Ее, в частности, разделяет Лоренц Люттекен – автор статьи «Ренессанс» в энциклопедии «Музыка в истории и современности» [20], а также специальной монографии, опубликованной в 2011 году в Штутгарте [19]. Сходной позиции придерживается и Алан Атлас, указавший в заглавии собственной книги о музыке Ренессанса в Европе достаточно четкие временные границы: 1400–1600 [7]. Любопытно, однако, что годом позже упомянутой книги в том же издательстве вышла монография Лимана Перкинса, в которой «верхняя» граница эпохи Возрождения оказалась существенно скорректирована: ок. 1450–1600 [22]. А Льюис Локвуд в статье из «Нового словаря Гроува» предлагает в качестве нормативного еще один вариант: ок. 1430 – ок. 1600 [18]. Так что желаемого консенсуса среди историков музыки, увы, не наблюдается. Не случайно, наверное, составители известной серии «Кембриджская история музыки», характеризуя музыку Европы начиная с XV столетия, вообще отказались от периодизации по культурно-историческим эпохам, предпочитая ей формальное последование по векам (см., например: [11; 12]).

Музицирующие девушки (картина работы Мастера женских полуфигур; Нидерланды, ок. 1530). Оригинал – Окружной музей искусств Лос-Анджелеса (США)

Понимая их логику, автор этих строк тем не менее не склонен отказываться от таких историко-художественных маркеров, как Возрождение или барокко. Более того, его подход к определению хронологических рамок Ренессанса в музыке во многом

* **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».

оказывается близок позиции Л. Перкинса и даже Йена Феллона, который ведет отсчет данного периода только с 1470-х годов [23]. При этом, разумеется, следует иметь в виду, что даты начала и конца любой культурно-исторической эпохи достаточно условны. Более того, Возрождение в Италии (в том числе в музыке) началось, как известно, гораздо раньше, чем в других странах Европы. К тому же собственно Ренессансу предшествовал продолжавшийся как минимум несколько десятилетий переходный период от Средневековья, чье завершение, кстати, примерно совпадает с весьма знаменательной датой европейской истории, какой является 1453 год – год окончания Столетней войны и падения Константинополя. А с другой стороны, нельзя забывать и о постепенном переходе от Возрождения к раннему барокко, который в основном завершился к началу еще одного крупного исторического события – Тридцатилетней войны (1618–1648)[1]. Соответственно, явные ренессансные признаки можно обнаружить также в целом ряде музыкальных артефактов, которые формально возникли вне временных границ собственно эпохи Возрождения (отчасти до середины XV столетия, но в особенности – в самом начале XVII века). И было бы, вероятно, ошибочно подобные артефакты полностью игнорировать.

Так что отношение к временному аспекту в настоящей статье весьма «либеральное», чего нельзя сказать применительно к такому понятию, как «инструментальная музыка». Здесь ограничения довольно значительны. Речь идет не о всякой музыке, предназначавшейся для исполнения на музыкальных инструментах, а лишь той, что существовала в «чистом» виде, то есть без участия вокальных голосов.

По ряду причин эта музыка оказалась на периферии музыкально-исторической науки, в которой, кстати, до сих пор распространено представление о некоей вторичности музыкального инструментализма в эпоху Возрождения. В частности, бытует концепция постепенного «освобождения инструментальной музыки от вокальной», в свое время сформулированная таким авторитетным историком музыки, как Говард Мейер Браун [9]. Однако в целом такая концепция весьма сомнительна. Хотя и имеет вполне объективное обоснование в виде явного преобладания в сохранившихся текстах ренессансных музыкальных сочинений вокальных композиций либо их инструментальных переложений (т. н. интабуляций). Но при этом совершенно не учитывается колоссальный пласт инструментальной музыки устной традиции, которая либо импровизировалась (полностью или частично), либо представляла собой хорошо известные в обществе мелодии и сигналы, не требовавшие письменной фиксации. Прежде всего это относится к звуковому оформлению тогдашней повседневной жизни – городского, сельского и воинского быта, а в немалой степени также придворной и церковной практики. К тому же не следует забывать о довольно внушительном репертуаре ренессансной танцевальной музыки XV–XVI веков, имеющем сугубо инструментальную природу, о становлении целого ряда новых собственно инструментальных жанров, об отражении в конкретных их образцах специфики музыкального инструментария, да и вообще о широком распространении музыкального инструментализма в самых разных сферах тогдашней жизни. Как минимум к началу XVI столетия в Западной Европе «почти все придворные церемонии и частные общественные мероприятия требовали участия инструменталистов, от солистов до больших смешанных ансамблей, играющих на государственных пиршествах, свадебных торжествах, театральных постановках и даже церковных службах» [14, с. 527]. Так что инструментальная музыка эпохи Возрождения, немало унаследовавшая, с одной стороны, от традиций менестрельной культуры Средневековья[2], а с другой стороны, повлиявшая на жанровую систему барочного инструментализма[3], безусловно, заслуживает пристального изучения.

Что же касается жанровой типологии инструментальной музыки эпохи Возрождения, то под ней, очевидно, следует понимать дифференциацию результатов творческой деятельности в данной области в виде тех или иных сочинений на относительно устойчивые разновидности (т. е. собственно жанры в традиционном понимании) и выстраиавание на этой основе определенной системы, которая способна дать более или мене полное представление об изучаемом материале.

Только вот сразу же возникает вопрос о полноте подобной типологии. Поскольку очевидны серьезные проблемы с распространением ее на музыку устной традиции (а она, напомним, в музыкальной жизни Ренессанса занимала чрезвычано важ-

[1] Напомним в этой связи, что периодизация музыкально-исторических эпох подразумевает не только констатацию тех или иных стилевых перемен и иных сугубо музыкальных параметров, но и связана с необходимостью «обратиться к привычной для историков системе координат, где важнейшую роль получают периоды правления наиболее значимых монархов и, разумеется, крупные военные конфликты, в которые в той или иной мере оказывались вовлечены основные европейские государства» [2, с. 9].

[2] Подробнее об этих традициях см. в известной монографии М. А. Сапонова [5].

[3] Многие инструментальные жанры барочных времен имели гораздо более раннее происхождение, о чем, кстати, неоднократно упоминается в специально посвященной им монографии автора этих строк [1].

ное место). Ведь наши представления о такого рода музыке во многом носят гипотетический характер, поскольку основаны прежде всего на вторичных источниках (разнообразных словесных описаниях, иконографии и др.). Первичные же источники, содержащие собственно музыкальные тексты, относятся к совершенно иной «ипостаси» ренессансного инструментализма, которая представлена образцами профессионального творчества, относящегося к письменной традиции[1]. Сохранившиеся в рукописном или печатном виде, в настоящее время они вполне доступны как для исполнения, так и для научного исследования. И нам в попытке определиться с проблемой жанровой типологии ренессансной инструментальной музыки, судя по всему, придется ограничиться именно ими.

Очевидно, что такая типология не сможет претендовать на всеохватность. Но тем не менее она, вероятно, стала бы достаточно репрезентативной, учитывая большое количество и качественное разнообразие дошедших до нас рукописных и печатных источников, которые содержат сочинения, рассчитанные главным образом для исполнения на клавишных или струнных инструментах (прежде всего лютне), а также силами различного рода ансамблей[2].

Хронологически первым крупным источником такого рода, вероятно, является составленная придворным органистом из Мюнхена Конрадом Пауманом т. н. «Буксхаймская органная книга» (*Buxheimer Orgelbuch*), которая датирована серединой XV столетия[3]. Что же касается, напротив, источников достаточно поздних, то в данном случае мы имеем довольно большое количество собраний, появившихся уже в первые десятилетия XVII века, наиболее известными из которых, несомненно, являются рукописная «Вирджинальная книга Фитцуильяма» (*The Fitzwilliam Virginal Book*), которая содержит множество клавирных сочинений английских композиторов, написанных в период с 1562 по 1612 год[4], сборник из более чем 300 танцевальных пьес под названием «Терпсихора, пятая из аонидских муз» (*Terpsichore, Musarum Aoniarum Qvinta*), подготовленный Михаэлем Преториусом и вышедший из печати в Вольфенбюттеле 1612 году[5], а также опубликованный немного ранее в Кёльне «Гармонический тезаурус» Жана Батиста Безара – колоссальная антология из св. 400 лютневых сочинений разных мастеров[6].

Многообразие музыкального инструментализма эпохи Возрождения тем не менее не исключает возможность его систематизации, причем по разным критериям. И критерии эти, на первый взгляд, предполагают дифференциацию по принципу бинарных оппозиций.

Принцип этот вполне актуален, если речь идет об инструментальной музыке в целом, в которой, как уже отмечалось, по типу бытования можно выделить области устной и письменной традиции, с характерными для них основными способами возникновения музыкальных феноменов, каковыми являются, соответственно, импровизация по тому или иному канону и собственно композиторское творчество. Или же, основываясь на функциональном предназначении, можно очертить также две крупные области ренессансного инструментализма: одной стороны, прикладную музыку[7], призванную сопровождать танцы, театрализованные представления, церковные службы либо придворные пиршества, а с другой – музыку, условно, «художественную»[8], предназначавшуюся прежде всего для игры (любительского музицирования,

---

[1] Справедливости ради, заметим, что обе упомянутые области музыкальнрого творчества отнюдь не были изолированы одна от другой. Более того, если обратиться, скажем, к образцам бас-данса XV века, сохранившимся в виде одноголосных мелодий (теноров), то они предполагали существенную роль импровизационного фактора в создании музыкального целого. Иначе говоря, фактически существовал некий симбиоз устной и письменной традиций, который, кстати, был достаточно широко распространен в музыке, бытовавшей как минимум до периода Нового времени,

[2] Более или менее полный список основных источников ренессансной инструментальной музыки приведен в статьях из «Нового словаря Гроува» [10; 17; 21].

[3] Оригинал (по каталогу RISM: D-Mbs Mus. 3725) хранится в Баварской государственной библиотеке в Мюнхене. Впервые данное собрание, включающее 256 интабуляций вокальной музыки и оригинальных сочинений, опубликовано только в середине XX века (Das Buxheimer Orgelbuch / hrsg. von B. A. Wallner. 3 Bde. Kassel, 1958–59). Что касается более ранних источников XV столетия, включая такие известные собрания, как «Кодекс из Фаэнцы» (Faenza Codex, ок. 1420) и «Кодекс Рейны» (*Codex Reina*, 1400–1440), то они содержат пьесы, выдержанные явно в средневековой стилистике, и по этой причине нами не рассматриваются.

[4] Рукопись находится в Библиотеке Фитцуильяма в Кембридже (шифр Mu. Ms. 168). Первая публикация данного собрания из 297 клавирных пьес была предпринята еще на исходе XIX столетия (The Fitzwilliam Virginal Book / ed. by John Alexander Fuller Maitland and William Barclay Squire. 2 vols. London & Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1899). Современное критическое издание появилось лишь в прошлом году (The Fitzwilliam Virginal Book / ed. by Jon Baxendale and Francis Knights. 3 vols. London: Lyrebird Music, 2020).

[5] *Praetorius, Michael.* Terpsichore, Musarum Aoniarum Qvinta <...>. Wolfenbüttel, 1612.

[6] Thesaurus Harmonicus <...> Per Ioannem Baptistam Besardvm. Coloniæ: Gerardus Greuenbruch, 1603.

[7] Иначе, по Генриху Бесселеру [8], музыки «обиходной» (*Umgangsmusik*).

[8] Характерное для современной теории музыкальных жанров предложенное Карлом Дальхаузом определение «автономная музыка» (*autonome Musik*) [16], в данном случае, пожалуй, оказывается не слишком подходящим.

выступлений инструменталистов-виртуозов, обучения музыке) и слушания[1]. При этом следует заметить, что образцы письменной традиции могут фигурировать как носители не только «художественной» музыки, но и прикладной[2].

Практически все жанры ренессансной инструментальной музыки с той или иной степенью подробности уже описаны в существующей музыковедческой литертуре. Однако при этом детальную жанровую типологию в ней мы вряд ли обнаружим. Отсутствует она и в опубликованной не слишком давно монографии Виктора Коэльо и Кейт Полк «Инструменталисты и культура Ренессанса, 1420–1600» [13], которая имеет непосредственное отношение к исследуемой нами тематике. Впрочем, в несколько более ранней совместной работе этих авторов – статье «Инструментальная музыка» из сборника «Эпоха гуманизма, 1530–1640» [14] была предпринта попытка как-то структурировать весьма пеструю общую картину, складывающуюся из множества разнообразных жанров. И хотя возникший вариант систематики в основном касается не всей инструментальной музыки эпохи Возрождения, а лишь той, что была создана в XVI столетии, это, пожалуй, не должно препятствовать его аналитическому рассмотрению.

Итак, В. Коэльо и К. Полк делят интересующую нас музыку на шесть групп сочинений. В их числе: 1) вокальная музыка в инструментальном исполнении; 2) танцевальная музыка; 3) импровизационный тип: интонации, прелюдии и токкаты; 4) вариации и сочинения на cantus firmus; 5) сочинения имитационного типа: ричеркар, фантазия и канцона per sonare; 6) рожденные ок. 1600: концерт, ритурнель, симфония, соната[3].

Данное разделение, конечно же, не является собственно жанровой типологией. Да, строго говоря, авторы и не ставили перед собой такой цели. Но, как бы то ни было, сразу же бросается в глаза, что предложенное ими решение является по меньшей мере неоднозначным. Хотя бы потому, что фактически в одном ряду оказываются качественно разные явления, которые обычно относят либо к инструментальной, либо к вокальной музыке. Не говоря уже о том, что в рамках единого раздела, в котором речь идет об инструментальном воплощении вокальной музыки, наряду с интабуляциями и теми вокальными композициями, которые, как указано на титульных листах их публикаций, допускали чисто инструментальное исполнение[4], почему-то рассматриваются и т. н. лютневые песни, которые, как правило, включали в себя вокальный компонент. Далее, при разделении всей инструментальной музыки в качестве определенных типов выступают как многожанровые группы сочинений (например, танцевальная музыка), так и отдельные, причем вполне конкретные жанры (токката, ричеркар, фантазия и др.). А если взять последний из подразделов, то в нем речь по сути идет не о жанрах как таковых, а всего лишь о распространившихся на исходе XVI столетии их наименованиях, при том что полноценные одноименные жанры инструментальной музыки сформировались не ранее эпохи барокко.

Тем не менее В. Коэльо и К. Полк совершенно справедливо подметили важную особенность инструментальной музыки эпохи Возрождения, которая заключается в ориентации значительной ее части на вокальные оригиналы.

Действительно, представленный в источниках того времени репертуар в крупном плане можно разделить на две сферы, которые, впрочем, в реальной практике довольно органично сочетались друг с другом. Это собственно инструментальная музыка, представленная прежде всего оригинальными сочинениями для музыкальных инструментов, а также инструментальное воплощение вокальной музыки в виде интабуляций (т. е. переложений или обработок для многоголосных клавишных или струнных инструментов)[5] либо ансамблевых вокальных в своей основе сочинений, которые уже без слов по имеющимся партиям можно было исполнять тем или иным инструментальным составом[6].

---

[1] Было бы, очевидно, неверным полностью отрицать значимость фактора целенаправленного восприятия во времена Ренессанса инструментальных сочинений как сугубо эстетических объектов, хотя подобное тогда открыто не декларировалось. А на первый план выходила оценка исполнительского мастерства того или иного музыканта-инструменталиста.

[2] В самом деле, одни и те же сочинения (например, танцевальные пьесы) нередко могли использоваться не только для игры и слушания, но и для сопровождения танцев как таковых.

[3] Поскольку в данном случае приведен авторский литературный перевод, для точности укажем на оригинальные определения, данные в вышеуказанной статье в виде подзаголовков раздела Repertories: *Instrumental performance of vocal music*; *Dance music; Improvisatory type, intonaties, preludes, and toccatas*; *Variations and cantus-firmus settings*; Imitative types: *ricercar, fantasia, canzona per sonare*; New arrivals around 1600: *concerto, ritornello, sinfonia, sonata* [14, с. 541–550].

[4] См., например, такие сборники, как *Canzoni francese a due voci di Ant. Gardane, et di altri autori, buone da cantare et sonare, stampate nuovamente. Libro primo* (Venetia: Antonio Gardano, 1539) или *Premier livre des chancõs a quatre parties auquel sõt contenves trente et vne novvelles chancons, conuenables tant a la voix comme aux instrvmentz* (Anvers: Thielman Susato, 1543).

[5] Пожалуй, наиболее полную и всестороннюю характеристику интабуляции получили в диссертации Д. Ю. Голдобина [3].

[6] Вероятно, стоит добавить, что существовали (хотя и в гораздо меньшем количестве) интабуляции не только вокальных, но и инструментальных композиций, которые, что вполне естественно, следует отнести к области собственно инструментальной музыки.

Систематизация инструментальной музыки эпохи Возрождения (схема)

Таким образом, если попытаться систематизировать ренессансную инструментальную музыку, можно предложить достаточно ясную схему (см. с. 5), в которой отражены основные сферы ее применения. В нижней своей части данная схема как раз доходит до жанрового уровня. При этом, учитывая, что довольно внушительная по своим масштабам область инструментального воплощения вокальной музыки фактически демонстрирует нам жанровую палитру, характерную для именно для музыки вокальной (те же мотеты, фроттолы, мадригалы, шансон и др.), типологию, охватывающую сугубо инструментальные жанры, судя по всему, придется проводить, имея в виду лишь собственно инструментальное творчество.

Тем самым уже во второй раз существенно ограничивается материал исследования (напомним, что сначала пришлось оказаться от детального рассмотрения музыки устной традиции, а теперь вот исключить и весьма значительную сферу инструментального воплощения вокальной музыки). Но тем не менее собственно инструментальных жанров все равно остается довольно большое количество, причем жанров самых разнообразных.

Ничуть не меньшее разнообразие в этом аспекте, как известно, демонстрирует и барочный инструментализм. Однако жанровая типология по структурно-содержательному принципу, которая показала вполне удовлетворительные результаты применительно к инструментальной музыке эпохи барокко, более или менее четко дифференцируя ее на две сопоставимые по своей значимости группы – простых (как правило, моноаффектных) и сложных (полиаффектных) жанров (таких как соната, концерт, сюита, органная месса и др.)[1], в отношении репертуара предшествовавшей эпохи в целом представляется неактуальной. Поскольку, несмотря на существование некоторых литургических жанров внешне-интеграционной природы (таких, например, как органный гимн и магнификат), а также наметившийся процесс объединения танцев в более крупные структуры – такие, как т. н. парные танцы[2] и протосюиты[3]), удельный вес упомянутых составных образований, в какой-то степени подобных барочным сложным жанрам, и их значимость в общем массиве инструментальных сочинений все-таки оказываются не слишком существенными.

Само собой разумеется, что если поставить перед собой цель осуществить жанровую систематизацию инструментальной музыки эпохи Возрождения, то делать это придется иначе, нежели в случае с музыкой барочной.

Но каким образом? И какими критериями при этом руководствоваться?

Вполне естественным в этой связи могло бы показаться разделение собственно инструментальных сочинений того времени по типу исполнительского состава на сольные и ансамблевые. В контекстуально-содержательном аспекте – на светские и духовные. А по специфике композиторской работы – на композиции, оригинальные по своему музыкальному материалу, и, напротив, основанные на заимствованном материале.

Парадокс, однако, в том, что если те или иные конкретные сочинения, действительно можно отнести к одной из указанных нами сфер, то вот о жанрах как таковых в полной мере этого сказать нельзя.

Те же популярные танцы, такие как бранли, пассамеццо, сальтарелло, вольты и куранты, встречаются не только во многочисленных лютневых табулатурах, но и в виде многоголосных ансамблей (например, в уже упоминавшейся «Терпсихоре» М. Преториуса). А сочинения, допустим, в жанре фантазии можно обнаружить не только в лютневом (Франческо да Милано) или клавирном (Дж. Булл) репертуаре, но и в репертуаре консортном (У. Бёрд).

При том что явное большинство инструментальных сочинений представляют собой музыку либо подчеркнуто светскую (а это в первую очередь различные танцы: от бас-данса и турдьона до паваны и гальярды)[4], либо, напротив, церковную (к примеру, в виде органной интонации, фобурдона, но прежде всего версета и его производных – органного гимна и магнификата), имеется ряд важных жанров, для которых такая однозначная принадлежность нехарактерна (например, токката, ричеркар или

[1] Подробнее об этой типологии см. в книге «Жанры инструментальной музыки эпохи барокко» [1].

[2] Наиболее частыми в различного рода сборниках ренессансной инструментальной музыки были объединения таких танцев, как пассамеццо и сальтарелло, пассамеццо и гальярда, а также павана и гальярда.

[3] Речь в данном случае идет о формировании более или менее стабильных подборок чаще всего из трех (нередко интонационно родственных) танцев в едином тоне. Это могут быть, например, павана, сальтарелло и пива (см.: *Dalza, Joan Ambrosio*. Intabulatura de lauto, libro quarto. Venetia: Ottaviano Petrucci, 1508 – 9 типовых последований), пассамеццо, падуана и сальтарелло (*Pacoloni, Giovanni*. Tribus testudinibus lucenda carmina. Louvain: Pierre Phalèse, 1564 – 12 последований) или же пассамеццо, романеска и сальтарелло (*Galilei, Vincenzo*. Libro d'intavolatura di liuto. MS, ca.1584 – 11 последований).

[4] Достаточно подробно музыка (как, впрочем, и хореография) танцев эпохи Возрождения охарактеризована в учебном пособии О. В. Зубовой и Т. С. Кюрегян «Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении» [4].

тьенто)[1]. Более того, в реальной практике противопоставление сугубо церковных и светских жанров подчас могло быть фактически лишь номинальным. Так, если мы обратимся, допустим, к известной публикации под названием *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela*, содержащей в себе основную часть наследия Антонио Кабесона[2], то без труда обнаружим, что в ней представлена музыка не только явно литургического назначения (версеты Kyrie, фобурдоны в разных тонах, органные гимны и др.), но и светская (к примеру, диференсиас на популярные мелодии), рассчитанная на откровенно камерную обстановку. В которой (судя по декларируемой вариантности инструментария) не исключалось также и исполнение церковных по своему основному назначению пьес.

Так что дифференциация ренессансных инструментальных жанров по линии «светское – церковное», как мы видим, вряд ли сможет служить основой для полноценной жанровой типологии.

Точно так же, несмотря на то, что в чисто технологическом аспекте весь массив инструментальных сочинений явно делится на композиции, оригинальные по своему музыкальному материалу и основанные на заимствованном материале, использовать данное различие в качестве базового критерия для жанровой типологии вновь не получится. Поскольку далеко не все жанры можно определенно отнести к той или иной группе. И если, скажем, многие органные версеты, построенные в свободной имитационно-полифонической манере, как правило, оригинальны, то о версетах, использующих заимствованный cantus firmus, этого сказать уже нельзя. Несомненно, оригинальна и большая часть танцевальных пьес. Например, в таком жанре как павана. Но если, допустим, открыть «Вирджинальную книгу Фитцуильяма», мы обнаружим в ней как минимум две паваны Уильяма Бёрда, созданные композитором на заимствованном материале: его *Pavana Lachrymae* (№ 121) написана на основе известного сочинения Джона Доуленда, а *Pavana deligte* (№ 277) является вариантом пьесы Эдварда Джонсона. Примерно такая же картина складывается с клавирными фантазиями Джона Булла: большая их часть оригинальна, но встречаются и принципиально иные образцы – *La Guamina* (K3[3], на тему канцоны Джозеффо Гуами) или *Vestiva i colli* (K8, на тему мадригала Палестрины). И подобных примеров в музыке того времени можно обнаружить немало.

В сложившейся ситуации гораздо более перспективным вариантом типологии, пожалуй, видится тот, который предусматривает образование двух крупных жанровых групп, сформированных с одной стороны, множеством танцевальных жанров, имевших одноименные прототипы в бытовой (в том числе фольклорной) среде, а с другой стороны, жанрами, без подобных прототипов, возникшими в условиях профессиональной музыкальной практики. Иначе говоря – в основном жанрами «абстрактной» музыки (прелюдия, ричеркар, фантазия, канцона da sonar, токката, преамбула, органный версет и др.), которым свойственна опора на имитационно-полифоническую и/или пассажно-импровизационную манеру изложения и развития музыкального материала.

Однако и к подобной предельно общей типологии, затрагивающей, пожалуй, базовые основы жанрообразования, скорее всего, возникнут немалые претензии. Поскольку в полной мере она оказывается актуальной далеко не для всей инструментальной музыки эпохи Ренессанса, а только тех оригинальных сочинений, которые создавались не ранее второй трети XVI столетия (а, скорее, даже во второй половине XVI – начале XVII века), т. е. в тот период, когда, с одной стороны, уже вполне осознавалось своеобразие музыкального инструментализма как такового, а с другой стороны, достаточно высокой степени достигло понимание собственно жанровой специфики, приближаясь к тому состоянию, которое стало характерным уже для эпохи барокко[4].

К тому же последующий этап такой типологии, предусматривающий определенную дифференциацию каждой из двух возникших жанровых сфер, оказывается серьезно затруднен. Во многом по той причине, что одни и те же термины-наименования в то время достаточно условно маркировали конкретные жанры. Допустим, тот же бранль существовал во многих разновидностях (в трактате Туано Арбо «Оркезография» [6] их насчитывается полторы дюжины, причем с разными, в том числе

[1] Заметим, что своего рода «отблеск» такой двойственности заметен также на судьбе сугубо английского жанра In Nomine. Рожденный в первой половине XVI века явно в церковной среде, он впоследствии оказался представлен, как правило, в виде вполне светских композиций для инструментального консорта (например, в творчестве Томаса Таллиса или Уильяма Бёрда).

[2] *Cabezón, Antonio de*. Obras de musica para tecla, arpa y vihuela. Madrid: Francisco Sanchez, 1578.

[3] Здесь и далее индексация сочинений Бёрда дана по каталогу У. Каннингхэма [15].

[4] Заметим также, что под предложенную типологию не вполне попадает начавший свое становление именно во времена Возрождения инструментальный жанр, который ныне известен как вариации. Сложившийся явно в профессиональной композиторской среде, он при этом нередко обнаруживает песенно-танцевальную природу, а свойственный ему формообразующий метод оказывается связан в том числе со вполне конкретными бытовыми жанрами, в том числе такими, как, например, пассамеццо, бергамаска или романеска.

нерядоположенными, названиями[1] и, что наиболее важно, не совадающими по характеру музыки[2]). А лютневые ричеркары импровизационно-фантазийного типа (например, созданные в первой половине XVI столетия Франческо Спиначчино или Винченцо Капиролой) совершенно непохожи на позднеренессансные органные ричеркары Клаудио Меруло или Джованни Габриели, написанные в имитационно-полифонической манере[3].

Таким образом, можно прийти к выводу о том, что достаточно ясная и определенная систематизация инструментальной музыки эпохи Возрождения, получившая, в частности, отражение в вышеприведенной схеме, на стадии собственно жанровой типологии сталкивается со значительными проблемами, не позволяющими провести ее таким образом, чтобы, с одной стороны, охватить максимальное количество жанров, а с другой, быть абсолютно логичной и максимально непротиворечивой и, в частности, не подразумевать таких исключений, которые сами по себе способны поставить под вопрос ее обоснованность.

Литература

1. *Бочаров Ю. С.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016.
2. *Бочаров Ю. С.* Об эпохе барокко и ее периодизации // Старинная музыка. 2018. № 3–4. С. 1–14.
3. *Голдобин Д. Ю.* Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко. Дис. ... канд. иск. М., 2008.
4. *Зубова О. В., Кюрегян Т. С.* Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016.
5. *Сапонов М. А.* Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика – XXI, 2004.
6. *Arbeau, Thoinot*. Orchésographie et traicte en forme de dialogue ... Langres: Dominique Guéniot, 1588.
7. *Atlas, Allan W.* Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400–1600. New York: Norton, 1998.
8. *Besseler, Heinrich*. Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft. 16. Jg. (1959), Heft 1/2. S. 21–43.
9. *Brown, Howard Mayer*. Music in the Renaissance. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1976.
10. *Caldwell, John*. Sources of keyboard music to 1660 // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001. Vol. 24. P. 19–39.
11. The Cambridge history of Fithteenth-century music / ed. by Anna Maria Busse Berger and Jesse Rodin. Cambridge: Cambridge University press, 2015.
12. The Cambridge history of Sixteenth-century music / ed. by Iain Fenlon and Richard Wistreich. Cambridge: Cambridge University press, 2019.
13. *Coelho, Victor* & *Polk, Keith*. Instrumentalists and Renaissance Culture, 1420–1600. Cambridge; Cambridge University Press, 2016.
14. *Coelho, Victor* & *Polk, Keith*. Instrumental Music // European Music, 1520–1640 / ed. by James Haar. Woodbridge, UK, and Rochester, NY: Boydell Press, 2006. P. 527–556.
15. *Cunningham, Walker*. The keyboard music of John Bull. UMI Research Press, 1984 .
16. *Dahlhaus C.* Autonome Musik // Brockhaus Riemann Musiklexikon Bd.1. Mainz: Schott, 1995. S.72
17. *Edwards, Warwick*. Sources of instrumental ensemble music to 1630 // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001. Vol. 24. P. 1–19.
18. *Lockwood, Lewis*. Renaissance // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001. Vol. 21. P. 179–186.
19. *Lütteken, Laurenz*. Musik der Renaissance. Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis. – Kassel u.a.: Bärenreiter und Stuttgart: J. B. Metzler, 2011.
20. *Lütteken, Laurenz*. Renaissance // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil. Bd. 8. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1998. S. 143–155.
21. *Ness, Arthur J.* (with C.A. Kolczynski). Sources of lute music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001. Vol. 24. P. 39–63.
22. *Perkins, Leeman L.* Music in the Age of the Renaissance. New York: Norton, 1999.
23. The Renaissance: From the 1470s to the End of the 16th Century / ed. by Iain Fenlon. London: Macmillan, 1989.
24. Renaissance music [Электронный ресурс] // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Renaissance_music.

[1] Например, «простой», «веселый», «бургундский», «свечной» и т. д.

[2] Как справедливо замечают О. В. Зубова и Т. С. Кюрегян, «есть бранли медленные (простой и двойной), оживленные (веселый), очень быстрые (шотландский, бретонский, гороховый); есть двухдольные (большинство) и трехдольные (веселый, Пуату) ...» [4, с. 56].

[3] Фактически общей для двух упомянутых разновидностей ричеркара являеся лишь идея творческого поиска (вспомним в этой связи о происхождении данного жанрового наименования от итальянского глагола *ricercare*, который переводится как «искать» или «разыскивать»).

*Татьяна ЦВЕТКОВСКАЯ**
(Москва)

Смысловые коллизии церковной песни Лютера *«Ein feste Burg ist unser Gott»* в музыке И. С. Баха

Одно из центральных мест в исследованиях творчества И. С. Баха традиционно отводится богословской проблематике. В течение многих лет не утихают споры о соотношении мирского и духовного в музыке композитора и степени его внутренней религиозности. На разных полюсах – Бах церковный (лютеранский кантор и великий мыслитель) и Бах секулярный (капельмейстер, равнодушный к теологическим дебатам). Правда, американский музыковед Кэрол Барон категорически отвергает оба варианта, как «искажающие образ композитора» [10, с. 8]. А вот ее канадский коллега Майкл Мариссен более осторожен в оценках. Он подчеркнуто абстрагируется от вопроса об искренности Баха-верующего, хотя и видит в композиторе «музыкально-религиозного интерпретатора» [25, с. 11]. В этом отношении нам ближе позиция российского исследователя Михаила Сапонова, по словам которого, Бах разговаривает с Богом, а мы лишь «цепляемся за синтаксис его музыкальных речений» [6, с. 8].

Однако вызванная удивлением от чуда происходящего «немота» не умаляет значения музыкальной герменевтики. Напротив, она стимулирует поиск новых герменевтических инструментов. Неудивительно поэтому, что в литературе речь все чаще заходит о правомерности изучения музыки Баха в контексте библейской истории толкования [28, с. 9]. Джон Батт определяет подобный метод как религиозно-мотивированную герменевтику [13, с. 145]. Но более удачной представляется позиция Робина Ливера. Сетуя на утраченную связь с «герменевтическими функциями церковной музыки», он призывает опереться на теолого-музыкальную герменевтику [21, с. 116, 123], в самом названии метода подчеркивая *взаимообусловленность богословской и музыкальной интерпретации*.

На наш взгляд, именно теолого-музыкальная герменевтика способна разрешить противоречия в понимании духовных сочинений И. С. Баха, а заодно оправдать их «устаревшие» интерпретации. Вспомним, что, согласно Гадамеру, определявшему традицию как «инаковость», фильтрация подлинного смысла через «временнóе состояние» есть бесконечный процесс, главной задачей которого является *дифференциация истинных и ложных предрассудков* [2, с. 80–81]. Когда Татьяна Чередниченко подмечала сходство выражений, используемых Германом Кречмаром при описании музыки Баха и композиторов-романтиков, она трактовала этот факт как проявление «я-анализа», в процессе которого «принципиально друг другу не тождественные произведения могут иметь для интерпретатора одно и то же значение» [7, с. 57]. Между тем «значение» баховских текстов в трактовке Кречмара, родоначальника музыкальной герменевтики и первого президента Нового баховского общества, точно соответствует позициям протестанских богословов рубежа XIX–XX веков Юлиуса Сменда, Фридриха Шпитты и Георга Ритшеля, романтизировавших Лютера как подлинного героя и пророка немецкой нации [21, с. 6–7]. В этом контексте анализ «Реформационной кантаты» Баха, представленный в «Путеводителе по концертному залу» Кречмара, обретает внутреннюю логику. Автор живописует «сияющие вершины могущественного музыкального замка в готическом стиле» и слышит оркестровый поток силы и неповиновения и торжествующее пение, «акценты которого вонзаются, как бронзовые клинья» [18, с. 377–378]. Таким образом, «предрассудки» в текстах Кречмара направляют наше понимание и потому являются *истинными предрассудками*. Наряду с ними существуют *ложные предрассудки* или *предвзятые мнения*, искажающие понимание. К ним мы бы отнесли спекулятивные попытки отыскать в музыке Баха *прямые богословские аналогии*, зашифрованные в тональной, числовой и мотивной символике. Говоря о «теории заговора каббалистического символизма» и экзегезе отдельных слов и фраз, Ребекка Ллойд высмеивает приверженцев буквалистского подхода («прямолинейного семантического метода»), убежденных, что абсолютно всё в музыке Баха

* **Цветковская Татьяна Анатольевна** – музыковед, руководитель специальных проектов радиостанции «Орфей».

имеет прямое богословское значение, нуждающееся в расшифровке [22, с. 20, 21].

И потому, пожалуй, более продуктивны попытки проследить *духовный* рост композитора. Странно было бы ожидать, что понимание им содержания поэтических текстов церковных песен никак не менялось в течение жизни и именно в таком зафиксированном виде находило свое музыкальное воплощение в его сочинениях. Огромный временной промежуток, разделяющий создание хоральной прелюдии «*Ein feste Burg ist unser Gott*» (BWV 720) и «Реформационной кантаты» (BWV 80), был наполнен радостными и печальными событиями, наложившими глубокий отпечаток на характер личности автора. Наша задача – реконструировать *процесс обновления смысла* «*Ein feste Burg ist unser Gott*» через сравнение сочинений, объединенных общей программой.

Лютер. «Ein feste Burg ist unser Gott»

Боевая песня, гимн, марсельеза Реформации – такими звонкими эпитетами наградил «*Ein feste Burg ist unser Gott*» Генрих Гейне [3, с. 70]. Вероятно, сам Мартин Лютер растерялся бы от столь громких слов. Ведь текст этого сочинения задумывался им как песнь утешения и благодарения [24, с. 95]. Героический характер закрепился за песней на волне формирования «политизированного христианства» [20, с. 2–3]. Обновились и ее богослужебные функции. В XVIII веке «*Ein feste Burg*» стала относиться к проприю Дня Реформации, который отмечается 31 октября. Ранее же она исполнялась на третье воскресенье Великого поста (*Oculi*) [30, с. 459].

Историк Инге Магер считает, что Лютер написал «*Ein feste Burg*» между 1527 и 1529 годами. Самый ранний дошедший до нас сборник, в котором текст содержится вместе с мелодией, автором которой также считается Лютер, – песенник Андреаса Раушера (Эрфурт, 1531). Хотя впервые «*Ein feste Burg*», возможно, была опубликована двумя годами ранее в утраченном ныне сборнике Йозефа Клуга «Духовные песни, на новый лад улучшенные в Виттенберге» (1529) [16, с. 9].

В сочинениях Лютера, созданных между 1521-м и 1530-м годами, в кульминационный период Реформации, исследователи находят множество параллелей с текстом «*Ein feste Burg*» и потому соглашаются с тем, что эта песня в большей степени, чем любая другая, выражает мысли религиозного деятеля и подытоживает его жизненный опыт. Однако повод для создания песни можно обозначить лишь гипотетически. Среди версий – усиливавшийся в немецких землях страх перед турецкой угрозой, тяжелая болезнь реформатора, смерть его дочери, эпидемия чумы в Виттенберге, богословский спор с Иоганном Эколампадом и Ульрихом Цвингли о Вечере [16, с. 9], наконец, эпохальная речь Лютера перед Карлом V в Вормсе [3, с. 70].

Текст «*Ein feste Burg ist unser Gott*» представляет собой свободную парафразу 46 псалма («*Söhne Korach*») с его знаменитым рефреном «*Der Herr Zebaoth ist mit uns, der Gott Jakobs ist unser Schutz*»[1]. При этом автор песни столь далеко ушел от библейского оригинала, что если бы в первых изданиях «*Ein feste Burg*» не стояла соответствующая пометка, можно было бы усомниться в конкретном первоисточнике [24, с. 95].

Теологическую герменевтику времен ранней Реформации, возникшую под влиянием идей гуманизма, отличала исключительная смелость и свобода. Тщательно изучая и сравнивая библейские тексты и сочинения отцов Церкви, Лютер искал в них подтверждение собственных взглядов, исключая фрагменты и даже целые книги, которые не вписывались в его концепцию [22, с. 9]. Герхард Эбелинг назвал подобную независимую манеру герменевтической революцией, полагая, что ее результаты нам еще предстоит оценить [15, с. 44]. Что касается анализа теологической основы баховских сочинений, Ребекка Ллойд особо подчеркивает опасность внеисторического толкования, утверждая, что большинство богословски ориентированных исследователей Баха полагаются не на «подлинного Лютера» или рецепцию его взглядов в трудах авторов первой половины XVIII столетия, а на немецкую догматическую теологию и инструменты библейской критики XIX–XX веков [22, с.11]. Не отрицая правомерность герменевтических принципов, Ллойд призывает современных музыковедов быть осторожнее в выборе источников, а также их критической оценке, помня о точке на ленте истории, в которой находятся как герои их исследований, так и они сами [там же, с. 26].

Бах. «Ein feste Burg ist unser Gott» (BWV 720)

Наиболее ранним обращением Баха к «*Ein feste Burg ist unser Gott*» является хоральная прелюдия D-dur (BWV 720). Композиторского автографа этой органной пьесы не сохранилось. Однако старейшие копии определенно относятся к периоду до 1710

[1] В версии Синодального перевода: «Господь сил с нами, заступник наш Бог Иакова».

года. Самые ценные – автограф И. Т. Кребса (Берлинская государственная библиотека, *P* 802), размещенный на сайте Bach-digital, и более поздняя рукопись И. Г. Вальтера (Муниципальный музей Гааги, 4.*G*.14). Особенное значение имеет копия Вальтера, которая содержит регистровые указания, позволившие некоторым исследователям (в том числе Ф. Шпитте и А. Швейцеру) предположить, что прелюдия могла впервые прозвучать в Мюльхаузене на церемонии освящения органа церкви св. Власия, модернизированного по проекту Баха. Действительно, этот инструмент, построенный еще в 1560–1563 годах мастером из Гёттингена Йостом Папе (*Jost Pape*), неоднократно перестраивался[1]. При Бахе он был расширен с двух до трех мануалов, что делало возможным переходы на *Rückpositiv* и *Oberwerk*, отмеченные в партитуре. Также в его диспозиции присутствовали регистры *Fagotto* и *Sesquialtera*, указанные копиистом. Однако это лишь косвенные свидетельства красивой, но недостаточно правдоподобной версии [30, с. 462][2].

Ил. 1. Статуя молодого Баха в Мюльхаузене работы скульптора К. Ф. Мессершмидта

Период службы Баха в Мюльхаузене во многом явился рубежным этапом его биографии. Именно в это время молодой музыкант приобрел репутацию *блестящего виртуоза, настоящего знатока органного дела и серьезного композитора* [12, с. 3]. Однако по сути он сделал лишь первый шаг на пути к бессмертию. Что, кстати, прекрасно передает установленная в 2009 году рядом с церковью св. Власия в Мюльхаузене бронзовая статуя молодого Баха работы скульптора К. Ф. Мессершмидта (*ил. 1*).

Так или иначе, точных сведений о том, какие именно органные произведения были написаны Бахом в Мюльхаузене, на сегодня не существует. Не сохранилось, кстати, и документов, указывающих на дату завершения реконструкции вышеупомянутого органа. Неизвестно, когда он был осмотрен и освящен, да и присутствовал ли на этих мероприятиях сам Бах [26, с. 43–44].

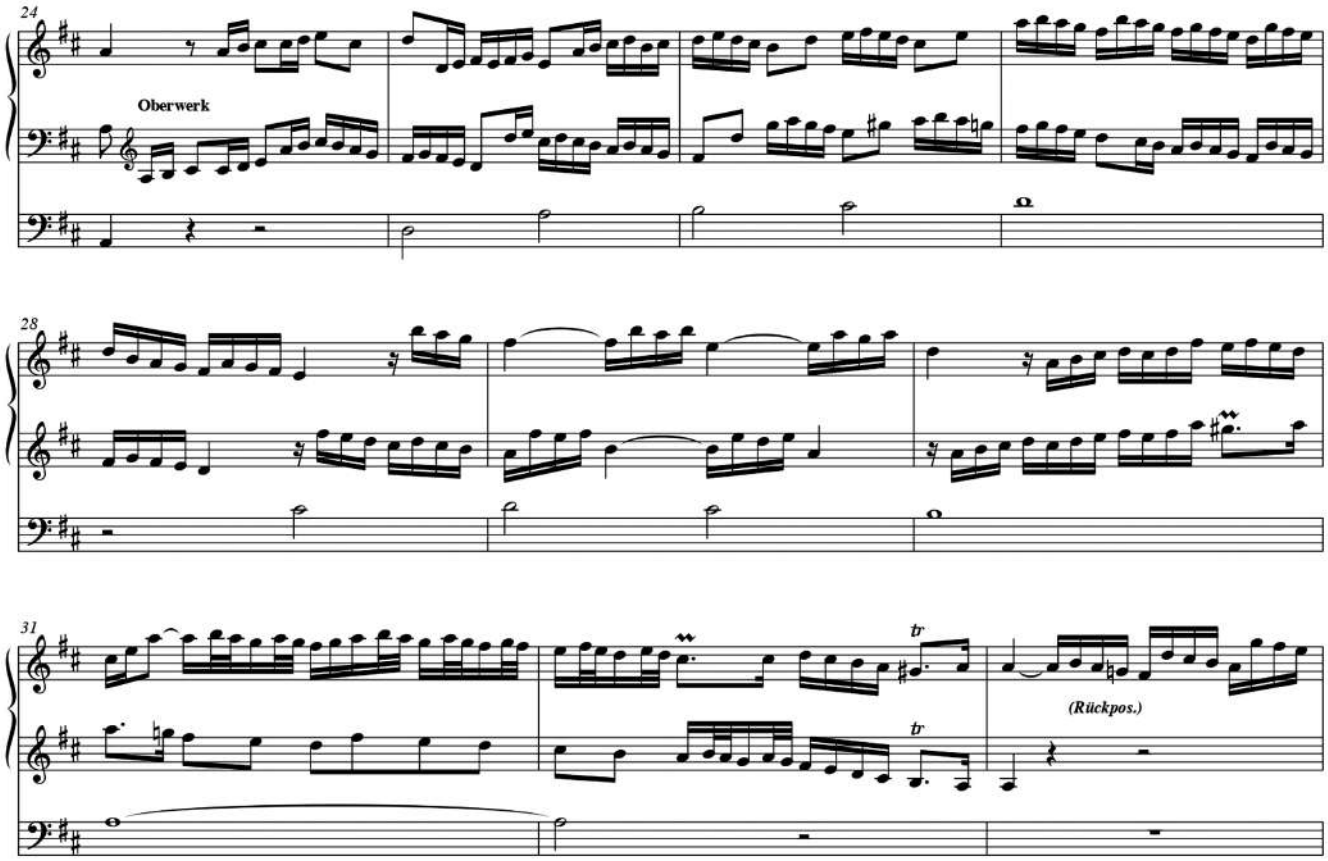
Касаясь вопроса о датировке хоральной прелюдии BWV 720, британский музыковед Ричард Джонс обращает внимание на то, что ее стилистика демонстрирует смешение северо- и средненемецкого органного стиля и потому характерна, скорее, для наиболее раннего периода творчества композитора. По мнению этого авторитетного ученого, баховская версия «*Ein feste Burg*» для органа могла появиться еще в Арнштадте около 1705 года [17, с. 92].

В музыке этого сочинения определенно слышится спокойная уверенность. Его программная концепция, по нашему предположению, основана на центральной идее лютеранского богословия – доктрине оправдания верой («исключительно благодатью, исключительно через веру, исключительно ради Христа» [11, с. 11]. Композитор не пытается что-либо доказать или опровергнуть, он лишь свидетельствует. По словам профессора Московской консерватории Л. Шишхановой, сама фактура создает ощущение живой речи, и потому в прелюдии, особенно, в ее крайних разделах важна тонкая артикуляция[3].

[1] Последняя на момент приезда Баха в Мюльхаузен реконструкция была проведена в 1687–1691 годах Иоганном Фридрихом Вендером (1655–1729), с которым Бах познакомился еще в 1703 году. Тогда молодому органисту выпала честь инспектировать новый инструмент именитого мастера, установленный в церкви св. Бонифация в Арнштадте. Несмотря на огромную разницу в возрасте, музыканты подружились [32, с. 68]. И, возможно, именно по рекомендации Вендера, чья органная мастерская располагалась в Мюльхаузене, Бах получил место органиста в этом городе, которое занимал с июня 1707 по июль 1708 года.

[2] Заметим также, что орган церкви св. Власия в Мюльхаузене в целом был типичным для Тюрингии инструментом. И потому нет ничего удивительного в том, что регистровка Вальтера прекрасно «ложилась» на его диспозицию. Диалог *Fagotto* и *Sesquialtera* считался довольно распространенным исполнительским приемом [30, с. 460]. Однако если диапазон регистра *Fagotto 16'*, установленного вместо старого *Trompette 16'*, был ограничен «до» первой октавы [32, с. 72], это практически исключало возможность исполнения на нем (без полной транспозиции) ре-мажорной хоральной прелюдии.

[3] «Можно даже дополнительно использовать агогику, иначе произведение воспринимается как скучное упражнение» (из интервью Л. Шишхановой Т. Цветковской от 29.10.2020).



Ил. 2. Фрагмент хоральной прелюдии «Ein feste Burg ist unser Gott» (BWV 720) с проведением cantus firmus в педали

Пьеса подчеркнуто симметрична. В центре композиции оказываются VI и VII строки песни, соответствующие тактам 25–32, где cantus firmus проходит в педали (*ил. 2*).

Нельзя не заметить «зеркальность» мелодического рисунка: *d-a-h-cis-d-cis-d-cis-h-a*. Тем самым Бах фокусирует наше внимание на ключевых словах. Обратим внимание, что только во II строфе песни есть соответствующие отрезку мелодии две строки (VI и VII), которые образуют законченную мысль: *Es hei t Jesus Christ, // Der Herr Zebaoth*[1].

Такая интерпретация музыкального содержания нивелирует особую значимость регистровых указаний в рукописи Вальтера. Гипотетически хорал мог быть исполнен на обновленном в соответствии с проектом Баха органе, однако *искусственная привязка к конкретному событию отпадает*. Тем более что органная версия «*Ein feste Burg ist unser Gott*», как уже указывалось, вероятно, была написана еще до переезда Баха в Мюльхаузен, а копия Вальтера появилась уже после его отъезда в Веймар.

Регистровые пометки в рукописи, хотя и соответствуют авторской концепции, не исключают оригинального исполнительского подхода. Более того, новые тембровые решения могут быть весьма убедительны, чего не скажешь о попытках переосмыслить содержание хоральной прелюдии, придав ей черты драматизма и монументальности. Яркой иллюстрацией подобного самообмана является оркестровая транскрипция Вальтера Дамроша (1935) – причудливый симбиоз текста органной пьесы (BWV 720) и характера «Реформационной кантаты» (BWV 80)[2].

Кантаты «Alles, was von Gott geboren» (BWV 80a) и «Ein feste Burg ist unser Gott» (BWV 80)

Очередное обращение Баха к тексту «*Ein feste Burg ist unser Gott*» случилось в Веймаре. Заметим, что композитор планировал включить одноименную хоральную обработку в состав сборника «*Orgelbüchlein*», однако замысел не был реализован.

[1] *То Иисус Христос, // Бог наш Саваоф* (пер. В. Зоргенфрея; цит. по: [34, 69–70]).

[2] С записью этой транскрипции симфоническим оркестром *BBC* под управлением Леонарда Слаткина можно ознакомиться через Интернет-портал *Chandos*. URL: https://www.chandos.net/products/catalogue/CHAN%205030 (дата обращения: 10.04.2021).

Музыка кантаты «*Alles, was von Gott geboren*» (BWV 80a) на текст Соломона Франка (1659–1725), в которой была использована песня «*Ein feste Burg*», тоже не сохранилась. Тем не менее считается, что именно это сочинение послужило основой для созданной уже в Лейпцигский период «Реформационной кантаты» «*Ein feste Burg ist unser Gott*» (BWV 80). Во всяком случае современные исполнительские реконструкции BWV 80a обычно опираются на BWV 80. Правда, это не делает первую из них всего лишь «усеченной» версией второй. Тем более что камерный характер «*Alles, was von Gott geboren*», бесспорно, требует более скромных, по сравнению с «Реформационной кантатой», исполнительских сил [17, с. 290]. Тональный план здесь менее очевиден. Ясно лишь, что данная кантата вряд ли могла быть написана с опорой на D-dur [31, с. 155]. Возможно, были и другие серьезные причины, побудившие композитора впоследствии при подготовке «Реформационной кантаты» не дописывать имеющуюся, а создать новую партитуру.

В сборнике переводов вокально-хоровых сочинений Баха, выполненных игуменом Петром (Мещериновым), текст кантаты BWV 80a отсутствует. Возможно, потому, что он во многом совпадает с текстом «Реформационной» кантаты. Однако у него тем не менее есть ряд отличительных особенностей. Так, например, в первом номере кантаты BWV 80a (арии «*Alles, was von Gott geboren*») иначе изложена последняя строка:

Alles, was von Gott geboren,
Ist zum Siegen auserkoren.
Wer bei Christi Blut-Panier
In der Taufe Treu geschwohren,
Siegt ***in Christo*** *für und für*[1].

Впоследствии «побеждает в Христе» (*in Christo*) будет исправлено Бахом на «побеждает в духе» (*im Geiste*).

Следующие два номера в обеих кантатах в текстовом отношении совпадают. В IV номере – речитативе «*So stehe dann*» последняя строка сокращается до «*Dein Heiland bleibt dein Hort*» («А твой Спаситель пребудет избавлением твоим»). Начало следующей за речитативом арии соответствует чтению на третье воскресенье Великого поста (Лк. 11:27): «*Wie selig ist der Leib, der, Jesu, dich getragen*» («Блаженно тело, носившее Иисуса»), в то время, как в кантате *BWV 80* в соответствии с чтением Дня Реформации (Откр. 14:6–8) звучат слова «*Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen*» («Блаженны, исповедующие Бога устами»).

Наконец, если в BWV 80a в качестве заключительного хора использована лишь II строфа песни Лютера, то в «Реформационной кантате» текст «*Ein feste Burg ist unser Gott*» звучит целиком. Безусловно, эти изменения продиктованы прежде всего календарными особенностями исполнения каждой из кантат – служебные обязанности Баха задавали направление его творческих поисков. Однако глубинный смысл его сочинений не исчерпывается прикладной ролью церковной музыки.

Кантата «*Alles, was von Gott geboren*» была впервые исполнена 23 марта 1715 года, буквально через пару дней после того, как композитор отметил 30-летний юбилей. В дополнение к должности придворного органиста, он уже год как трудился на посту концертмейстера и, среди прочего, отвечал и за подготовку новых праздничных кантат. Бóльшая часть из них была написана на тексты названного выше Соломона Франка – выпускника Йенского университета, правоведа, теолога и поэта, исполнявшего обязанности секретаря консистории, библиотекаря и хранителя коллекции медалей и монет при дворе герцога Саксен-Веймарского. Согласно гипотезе Швейцера, Бах отдавал предпочтение текстам этого автора из-за их мистического характера, живой поэзии природы, а также частого, в сравнении с другими либреттистами, цитирования библейских стихов [9, с. 402].

Кантата BWV 80a состоит из шести номеров. Пять из них написаны на текст Франка, шестой же – на текст Лютера (*ту самую песенную строфу, которую предположительно имел в виду Бах в хоральной прелюдии «Ein feste Burg ist unser Gott»)*.

Что касается иных поэтических строк в «*Alles, was von Gott geboren*», то они по сути являются парафразом проповеди Лютера на третье воскресенье Великого поста. Это становится особенно наглядным при сопоставлении фрагментов этих текстов.

У Франка: «*Кто знаменован Христовой Кровью, кто верен Крещения обетам, тот непрестанно побеждает в духе. <...> Изгони мир и сатану. <...> Лишь Божье слово слушай и соблюдай – и враг вынужден будет отступить*» [цит. по: 1, с. 218–220].

У Лютера [23, с. 126–128]: «*Как повелел Христос, нужно принять святое крещение, чтобы заново родиться в царстве Божьем. <...> Господь Иисус отгоняет от нас дьявола. <...> Слово даст нам здесь на земле силу. Мы можем и должны неустанно изгонять дьявола*» [перевод автора статьи].

[1] *Всякий, рожденный от Бога, // предызбран к победе. // Кто знаменован Христовой Кровью, // кто верен Крещения обетам, // тот непрестанно побеждает* ***в Христе*** [1, с. 218–220].

Прием использования кантат в качестве средства разгадки теологического содержания органных произведений широко известен [19, с. 82]. Казалось бы, программная основа «*Alles, was von Gott geboren*», представляющая «поэтическую медитацию на библейскую перикопу» [21, с. 168], должна прояснить детали замысла инструментальной пьесы. Между тем цитирование в кантате II строфы лютеровской песни лишь подтверждает догадку об особом, сакральном смысле строк, посвященных победе Христа, но ничего не добавляет к расшифровке характера хоральной прелюдии. Мы считаем, что к моменту создания кантаты «*Alles, was von Gott geboren*» Бах не только творчески, но духовно «перерос» себя самого времен хоральной прелюдии «*Ein feste Burg ist unser Gott*». В этом контексте не кажется случайным совпадением то, что Майкл Мариссен, исследуя «туманные» для понимания фрагменты баховских кантат, обращает внимание на арию «*Komm in mein Herzenshaus*» [25, с. 44–45]. По его мнению, фраза «И да возблистает во мне обновленный образ Твой!» должна быть сопоставлена со словами из Третьей главы Послания к Колоссянам (Кол. 3: 9–11): «Не говорите лжи друг другу, совлекшись ветхого человека с делами его и *облекшись в нового, который обновляется в познании по образу Создавшего его*, где нет ни Еллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, варвара, Скифа, раба, свободного, но все и во всем – Христос».

Сохранилось очень мало документальных свидетельств о жизни композитора в 1714–1715 годы. В основном, это выписки из церковных книг (в том числе о рождении его сыновей Карла Филиппа Эмануэля и Иоганна Готфрида Бернгарда) и бухгалтерская отчетность (распоряжения о прибавке жалованья, выплате гонораров, возмещении дорожных расходов, закупке нотной бумаги) [27]. Официальные прошения и письма при всей их важности также не дают ни малейшего представления о личности великого композитора, его мыслях, переживаниях, радостях и тревогах. Однако вслушавшись в его музыку, можно не просто представить, но по-настоящему понять Баха-человека.

Известны две исполнительские версии «*Alles, was von Gott geboren*» – реконструкция Дитхарда Хельмана (*Diethard Hellmann*), записанная им с Бах-хором и оркестром Церкви Христа в Майнце, а также версия Ханса Бергмана (*Hans Bergmann*), изданная 2019 году под лейблом *Christophorus* в исполнении камерного оркестра *L'arpa festante*[1]. Отличия в них касаются, прежде всего, оркестровки. Барочная стилистика в интерпретации *L'arpa festante* выдержана мастерски, однако концепция Хельмана, на наш взгляд, убедительнее. В ней – размышления много повидавшего, но не сломленного жизнью человека, который знает, что лишь в конце земных испытаний его ждет главная награда, что «Вождь не оставит тебя, и что Его победа и тебе пролагает путь к венцу!» [1, с. 219].

Дата возникновения лейпцигской кантаты «*Ein feste Burg ist unser Gott*» (BWV 80) известна лишь приблизительно. В «Хронографе» Т. В. Шабалиной ее ранний вариант (BWV 80b) датирован 1723–1731 годами [8, с. 711], а более поздняя, широко известная версия BWV 80 – достаточно значительным временным периодом между серединой 1730-х и 1747 годом [там же, с. 734]. Хотя среди вариантов датировки в литературе встречается и 1730 год [31, с. 152] и даже 1724-й [29, с. 309]. Но в любом случае определенно можно утверждать, что «Реформационная кантата» – произведение зрелого мастера.

От музыки кантаты BWV 80b сохранился лишь фрагмент, доказывающий, что ее вступительный номер, написанный на текст первой строфы лютеровской песни, задуман как простая четырехголосная хоральная обработка в сопровождении *basso continuo*. Удивительно, насколько разительно отличается этот вариант от блестящей партитуры праздничного хора кантаты BWV 80, к исполнительскому ансамблю которого, по инициативе Вильгельма Фридемана (старшего сына И. С. Баха) были добавлены трубы и литавры.

Впрочем, каким бы составом не исполнялась «Реформационная кантата» (даже в версии Джошуа Рифкина для четырех солистов, исполняющих также и хоровые партии), мы ощущаем грандиозный замысел «космической» музыки Баха [14, с. 580; 29, с. 313]. Хотя в ее основе лежат номера, известные по кантате «*Alles*, *was von Gott geboren*», Бах буквально переворачивает наше представление об их смысловом наполнении. Причиной тому включение в состав кантаты всех четырех строф песни Лютера, которые составляют своего рода костяк сочинения. Их значение столь велико, что Ричард Тарускин фактически рассматривает «Реформационную кантату» как драматургическую композицию, состоящую из хоральных номеров, перемежающихся мадригальными «интермедиями» на слова Франка. Но самое интересное то, что исследователь в своем экскурсе на «вершину традиционной лютеранской церковной полифонии в ее последней и самой

[1] Более подробную информацию о данных записях см. на сайте *Bach Cantatas Website*. URL: https://www.bach-cantatas.com/BWV80a.htm (дата обращения: 10.04.2021).

зрелой стадии» [29, с. 309] движется в «обратном направлении» от финального номера кантаты к ее вступительному хору «*Ein feste Burg*», что кажется нам очень верным решением. В связи с этим уместно вспомнить еще об одной красивой «структурной» концепции, автором которой выступила отечественный музыковед Тамара Ливанова, сравнившая три хоровых номера «Реформационной кантаты» (первый, пятый и восьмой соответственно) с куполом, фасадом и фундаментом грандиозного здания [5, с. 44].

Восьмой, заключительный номер кантаты, в основу которого положена IV строфа песни Лютера («*Das Wort sie sollen lassen stahn*»), звучит как скромный в фактурном отношении хорал, «напоминание о знаменитой мелодии» [29, с. 309], свидетельство согласия и единения церковной общины. В пятом номере кантаты, соответствующем III строфе («*Und wenn die Welt voll Teufel war*»), мелодия песни поется в унисон. Богатое инструментальное обрамление, несмотря на интонационное родство с хоральной темой, образует совершенно самостоятельный пласт в жанре жиги [14, с. 581], в характерных фигурах которой слышатся то ли дьявольские гримасничанья [29, с. 310], то ли боевые сигналы и звуки мятущейся толпы [9, с. 483].

II строфа песни («*Mit unsrer Macht ist nichts getan*») встроена во второй номер кантаты – арию на слова Франка, служившую вступительным номером кантаты «*Alles, was von Gott geboren*». При этом композитор не просто переставил слова Лютера, исполнявшиеся в финале веймарской кантаты, он сплел тексты воедино. Бах усилил смысловую нагрузку и тем самым подчеркнул важность этого фрагмента, оригинального и в жанровом отношении. Собственно, это «сердце» «Реформационной кантаты». Пожалуй, *именно этот номер наиболее близок и по характеру, и по художественным приемам хоральной прелюдии BWV 720.* Виртуозная ария баса перетекает в пассажи струнных и перекрещивается с ними. Звучащая на ее фоне колорированная хоральная мелодия у сопрано дополнена облигатным гобоем. А цементирующая фактуру партия basso continuo словно напоминает о неумолимом ходе земного времени.

Что же касается начального номера кантаты, соответствующего I строфе песни Лютера («*Ein feste Burg ist unser Gott*»), то в данном случае мы имеем дело с одним из самых ярких примеров символического значения *музыкальной формы* в кантатах Баха. В этом хоровом мотете последовательно разрабатываются строки духовной песни. Каждая фраза проходит последовательно во всех партиях, после чего исполняется в увеличении инструментальным каноном, голоса которого максимально разведены по высоте. Обратим внимание на пометку в органной партии – в педали рекомендуется использовать мощный и глубокий басовый язычковый регистр *Posaune 16'*.

Важно и то, что в этом номере отсутствует инструментальное вступление. Кантата открывается хоровым фугато. При этом слова «*Ein feste Burg ist unser Gott*» звучат здесь как девиз. Вспомним, что именно они в начале XX века были начертаны на портале церкви св. Георгия в Эйзенахе, с кафедры которой в 1521 году проповедовал Лютер. Именно здесь в 1685-м году был крещен И. С. Бах. Таким образом, тема песни Лютера становится своего рода лейтмотивом духовной жизни Баха, а каждое обращение к ней композитора – новой ступенью в постижении смысла поэтических строк.

* * *

В заключение настоящей статьи хотелось бы отметить, что в ходе анализа произведений Баха, основанных на церковной песне Лютера «*Ein feste Burg ist unser Gott*», выявились определенные различия авторской трактовки духовного содержания первоисточника. Неоценимую роль в изучении причин «разночтений» сыграла теолого-музыкальная герменевтика. С ее помощью удалось обнаружить предпосылки ошибочного толкования баховских сочинений, обусловленные обновлением литургической практики, а также иной, по сравнению с XVIII веком, интерпретацией характера церковной песни, утвердившейся в наши дни.

Сравнение трех версий «художественного комментария» «*Ein feste Burg*» позволило выстроить логическую цепочку, каждое звено которой соответствует новому этапу в жизни и творчестве композитора. Постижение духовного смысла песни – процесс столь же долгий и кропотливый, как профессиональное становление. В ходе его случаются подлинные прозрения, которые налагают свой отпечаток на музыкальный текст. Важно найти их свидетельства, чтобы «понять автора лучше него самого» [4, с. 253]. Такими «смысловыми акцентами» являются композиционное решение, фактурные особенности сочинений, их оркестровка, выбор автором определенных поэтических строф церковной песни и отличия мадригальных текстов, использованных в кантатах. Эффективность аргументации теолого-музыкальной герменевтики подтверждается масштабом охвата материала – речь идет не об одном, и даже не о нескольких отдельных сочинениях, а об их внутренней взаимосвязи и творческом наследии в целом.

Литература

1. *Бах И. С.* Тексты духовных произведений: все творения великого мастера / пер. игумена Петра (Мещеринова). М.: Эксмо, 2014. 590 с.

2. *Гадамер Г.-Г.* О круге понимания // Актуальность прекрасного / пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Искусство, 1991. С. 72–81.

3. *Гейне Г.* К истории религии и философии в Германии / пер. А. Горнфельда. М.: Прогресс, 1994. 224 с.

4. *Дильтей В.* Возникновение герменевтики // Собрание сочинений в 6 т. / под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. Т. 4: Герменевтика и теория литературы / пер. с нем., под ред. В. В. Бибихина и Н. С. Плотникова. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. С. 235–254.

5. *Ливанова Т. Н.* Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи. Ч. 2: Вокальные формы и проблема большой композиции. М.: Музыка, 1980. 287 с.

6. *Сапонов М. А.* Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органная рукопись). М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. 200 с.

7. *Чередниченко Т. В.* В сторону герменевтики: современное западное искусствознание в поисках методологического синтеза (на материалах музыкознания) // Избранное / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. С. 46–63.

8. *Шабалина Т. В.* Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах / пер. Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская. М.: Классика-XXI, 2011. С. 684–747.

9. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах / пер. Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская. М.: Классика-XXI, 2011. 835 с.

10. *Baron, Carol K.* Transitions, Transformations, Reversals: Rethinking Bach's World // Bach's changing world: voices in the community / ed. by Carol K. Baron. New York: University of Rochester Press, 2006. P. 1–34.

11. *Bieber, Rüdiger.* Martin Luther // Reformationstag – evangelisch und ökumenisch / hrsg. von Rainer Marquard. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997. S. 7–35.

12. *Blume, Friedrich.* Outlines of a New Picture / transl. by Stanley Godman // Music & Letters. Vol. 44 (1963). No 3. P. 214–227.

13. *Butt, John.* Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions. New York: Cambridge University Press, 2010. 331 p.

14. *Dürr, Alfred.* Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. Bd. 2. Kassel; Basel: Bärenreiter, 1971. 759 S.

15. *Ebeling, Gerhard.* The New Hermeneutics and the Early Luther Translated from the German / transl. by James Carse // Theology Today. Vol. 21 (1964). P. 34–46.

16. *Hahn, Gerhard.* "Ein feste Burg ist unser Gott" – das freigeschaufelte Trostlied // Liturgie und Kultur, 2010, № 3. S. 9–15.

17. *Jones, Richard D. P.* The Creative Development of Johann Sebastian Bach. Vol. I: 1695–1717: Music to Delight the Spirit. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007. 335 p.

18. *Kretzschmar, Hermann.* Führer durch den Konzertsaal, II. Abtheilung, Erster Theil: Kirchliche Werke. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893. 394 S.

19. *Leahy, Anne.* Bach's Setting of the Hymn Tune "Nun komm, der Heiden Heiland" in His Cantatas and Organ Works // Music and theology essays in honor of Robin A. Leaver / ed. by Daniel Zager. Lanham: Scarecrow Press, 2006. P. 69–102.

20. *Leaver, Robin A.* Introduction // The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach / ed. by Robin A. Leaver. New York: Routledge, 2017. P. 1–22.

21. *Leaver, Robin A.* Motive and Motif in the Church Music of J. S. Bach // Bach / ed. by Yo Tomita. London and New York: Routledge, 2017. P. 116–124.

22. *Lloyd, Rebecca.* Bach: Luther's Musical Prophet? // Current Musicology. Vol. 83 (2007). P. 5–32.

23. *Luther, Martin.* Predigten über die Evangelien. Am Sonntage Oculi. Luc. 11, 14–28 // Dr. Martin Luther's sämmtliche Werke; hrsg. von J.G. Blochmann. Bd. 11. Erlangen: Heyder, 1827. S. 122–131.

24. *Mager, Inge.* Martin Luthers Lied "Ein feste Burg ist unser Gott" und Psalm 46 // Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. Bd. 30 (1986). S. 87–96.

25. *Marissen, Michael.* Bach & God. New York: Oxford University Press, 2016. 289 p.

26. *Marshall, Robert L.; Marshall, Traute M.* Exploring the World of J. S. Bach: A Traveler's Guide. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2016. 280 p.

27. The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents / ed. by Hans T. David and Arthur Mendel. Revised and enlarged by Christoph Wolff. New York: Norton, 1998. 551 p.

28. *Petzoldt, Martin.* Zur Einführung // Bach als Ausleger der Bibel: Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs / hrsg. im Auftrag des Kirchlichen Komitees Johann Sebastian Bach. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985. S. 9–14.

29. *Taruskin, Richard.* Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. New York: Oxford University Press, 2010. 807 p.

30. *Williams, Peter.* The Organ Music of J. S. Bach. Second edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 624 p.

31. *Wolff, Christoph.* The Reformation Cantata «Ein feste Burg» // Bach: Essays on His Life and Music. Cambridge; London: Harvard University Press, 1991. P. 152–161.

32. *Wolff, Christoph*; *Zepf, Markus.* The Organs of J. S. Bach: A handbook / transl. by Lynn Edwards Butler. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois, 2012. 242 p.

*Анастасия ТАБАНКОВА**
(Москва)

Гобой в школах и трактатах первой половины XIX века

Возникновение гобоя как музыкального инструмента и его эволюция на протяжении долгого времени были тесно связаны прежде всего с музыкальными традициями и исполнительской культурой Франции [2]. Французские гобоисты как минимум с XVIII века занимали важные места в ряду известных европейских виртуозов своего времени. В то время Париж с его «Духовными концертами» (*Concert Spirituel*) оказался важным центром европейской инструментальной культуры, куда стремились за известностью многие исполнители. Как известно, Моцарт написал в 1778 году свою концертную симфонию (K. Anh. 9) для флейтиста И. Вендлинга, гобоиста Ф. Рамма, фаготиста Г. Риттера и валторниста В. Штиха именно в расчете на исполнение в «Духовных концертах».

А после создания Парижской консерватории в 1795 году французская школа духовых инструментов явно приобрела лидирующий статус в Европе, удерживая свое первенство более чем на столетие. В консерватории разрабатывались новые программы, учебные планы, формировалась система конкурсных испытаний, но главное – создавались новые учебные пособия по всем инструментам [18][1].

И в эпоху барокко, и в период музыкального классицизма гобой довольно активно использовался в композиторской практике. Бах и Гендель, Моцарт и Гайдн свободно распоряжались им в своих сочинениях, не испытывая, вероятно, особых неудобств от его сравнительно ограниченных возможностей. Однако в XIX столетии по мере формирования нового музыкального языка складывался и новый инструментарий, который в большинстве случаев кардинально отличался от прежнего. Происходила масштабная инструментальная реформа с активным совершенствованием прежних инструментов и созданием новых, дотоле не существовавших[2].

Что же касается гобоя, то он уже в первой половине XIX века довольно интенсивно эволюционировал от незамысловатого инструмента с двумя клапанами (*до* и *ми-бемоль*) до десяти- и даже пятнадцатиклапанного, которому уже доступны игра во всех тональностях, тонкая нюансировка и технический блеск. В этот период на концертную эстраду вышли такие выдающиеся гобоисты-виртуозы, как Гюстав Фогт (1781–1870)[3], Анри Брод (1799–1839), Луи Станислас Верру (1814–1863), Луи-Огюст Вени (1801–1878), Жозеф Селлнер (1787–1843), Аполлон Барре (1804–1879). Большинство из них оставили важные учебные пособия по гобою и родственному ему английскому рожку, в которых можно проследить не только методические принципы того или иного автора, но и техническую эволюцию обоих инструментов.

Исполнительские школы и трактаты издавна привлекали исследователей возможностями изучения различных аспектов исполнительства: методики, органологии, инструментовки, истории оркестра и т. д. Однако специальных работ, посвященных интересующей нас проблематике, немного. В отечественной литературе соответствующую информацию можно обнаружить в нескольких книгах по методике и истории исполнительства [7–10]. Впрочем, их авторы, отмечая важнейшие, большей частью современные исследования, не ставили целью их систематизацию и анализ трудов определенного исторического периода. К тому же сами тексты оригинальных инструктивных и теоретических изданий прошлого в этих и подобных публикациях не представлены.

Важной работой в интересующей нас области стала изданная в США «Аннотированная библиография учебных пособий по деревянным духовым инструментам, 1600–1830» Томаса Уорнера [21], где

* **Табанкова Анастасия Владимировна** – доцент кафедры деревянных духовых инструментов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

[1] К этому следует добавить, что параллельно выходили в свет трактаты и справочные издания, адресованные преимущественно композиторам.

[2] Достаточно сказать, что корнет-а-пистон и флюгельгорн появились еще при жизни Бетховена, а саксофон – всего лишь через 13 лет после его кончины.

[3] Фогт (Vogt) Гюстав – солист Общества концертов Парижской консерватории, Филармонического общества в Лондоне, профессор Парижской консерватории, автор более 50 сочинений для гобоя и с его участием, кавалер Ордена Почетного легиона. Долгое время его считали лучшим гобоистом Европы [12].

в хронологическом порядке указаны найденные автором в библиотеках США и Европы школы и пособия с их библиографическими описаниями и местонахождением. Правда, этот указатель не полон: в нем отсутствуют многие ныне известные работы, к тому же почти нет материалов из Восточной Европы. Однако и для своего, и для нынешнего времени он весьма полезен, позволяя проследить формирование педагогических тенденций и важные элементы исполнительской культуры по разным специальностям, в том числе – по гобою и английскому рожку.

Большой вклад в инструментоведение (да и музыковедение в целом) внесло швейцарское издательство *Minkoff* (*Éditions Minkoff*), которое с начала 1970-х годов долгое время публиковало факсимиле школ, пособий, трактатов, словарей, книг XVII–XIX веков, наиболее значимых для своего времени и полезных современным исследователям. В числе изданных трудов есть и школы для духовых инструментов: «Трактат о мюзете» Ш. Боржона де Селери (1672), «Подлинный способ научиться в совершенстве игре на гобое, флейте и флажолете» Ж.-П. Фрейон-Понсейна (1700)[1], «Новая основательная школа для гобоя в двух частях» А. Вандерхагена (1792) «Школа для первой и второй валторны» К. Домниха (1807), «Новая школа для кларнета и рассуждения об инструментах...» Ф. М. Блазиуса (ок. 1810) и целый ряд других не менее интересных работ.

Однако издательство *Minkoff* не придерживалось какой-либо системы, печатая то, что может представлять интерес для специалистов в русле актуальной научной и исполнительской практики. Труд по систематизации материалов по каждому инструменту и определенному историческому периоду взял на себя парижский издательский дом *Fuzeau*, создав многотомную серию «Школы и трактаты» (*Méthodes et Traités*) почти по всем оркестровым инструментам, кроме тромбона и тубы. В этой серии по каждому инструменту собраны наиболее значимые школы, пособия, трактаты, теоретические работы, представленные в факсимильном воспроизведении.

Нас прежде всего интересует трехтомная серия «Школы и трактаты. Гобой. Серия II: Франция 1800–1860»[2] [19], состоящая из трудов, собранных в Национальной библиотеке Франции и Британской библиотеке Мишелем Жибуро под научным руководством видного историка музыки, профессора Парижской консерватории Жана Сент-Арромана. Материалы здесь приведены без каких-либо аннотаций и комментариев, это просто документы эпохи, предназначенные специалистам. Важно отметить, что представленные в данной серии тщательно отобранные работы были наиболее востребованными в свое время. Они отражают как дидактические методы обучения на гобое, так и формирование профессиональной музыкальной педагогики в XIX столетии. Не менее важно, что опубликованные материалы позволяют проследить эволюцию инструмента в тот период, когда из множества моделей выкристаллизовывался его современный тип.

Школы, включенные в указанную серию, расположены в хронологическом порядке. В ее первый том вошли: «Школа для английского рожка» Фредерика Шалона (*Chalon, Frédéric*. Méthode pour le cor anglais, 1802), «Школа для гобоя» Гюстава Фогта (*Vogt, Gustave*. Méthode de hautbois, c. 1813). «Большая школа для гобоя» Анри Брода в 2-х частях (*Brod, Henri*. Grande méthode de hautbois, 1826/1835). Во второй том – «Краткая школа для гобоя» Луи-Огюста Вени (*Veny, Louis-Auguste*. Méthode abregée pour le hautbois, 1828), «Школа для гобоя» Жозефа Селлнера (*Sellner, Joseph*. Méthode pour le hautbois, 1835), «Школа для гобоя» Мориса де Рау (*Raoulx, Maurice de*. Méthode de hautbois, 1841), «Школа для гобоя» Миллера (*Miller*. Méthode de hautbois, 1843), «Простейшая школа для гобоя» Жана Жоржа Кастнера (*Kastner, Jean Georges*. Méthode élémentaire pour le hautbois, 1844). В третий том – «Полная школа для гобоя» Аполлона Барре (*Barret, Apollon*. Méthode complète de hautbois, 1850), «Общая аппликатура гобоя» Эмиля Коррe (*Corret, Emile*. Tablature générale du hautbois, 1854), «Школа для гобоя» Станисласа Верру (*Verroust, Stanislas*. Méthode pour le hautbois, 1857)[3].

Помимо названных работ, в эти тома также включен ряд работ, которые содержат более или мене развернутые характеристики гобоя. В их числе: «Всеобщий трактат о голосах и инструментах» Александра Шорона (*Choron, Alexandre*. Traité général des voix et des instruments, 1813), «Курс музыкальной композиции» Антонина (Антуана) Рейхи (*Reicha, Antoine*. Cours de composition musicale, 1816), «Словарь современной музыки» Франсуа Анри Жозефа Кастиль-Блаза (*Castil-Blaze, François Henri Joseph*. Dictionnaire de musique moderne, 1825), «Основной трактат об инструментовке» Жана Жоржа Кастнера (*Kastner, Jean Georges*. Traité général d'instrumentation, 1836), «Полный учебник вокальной и инструмен-

[1] Первое известное пособие по гобою.

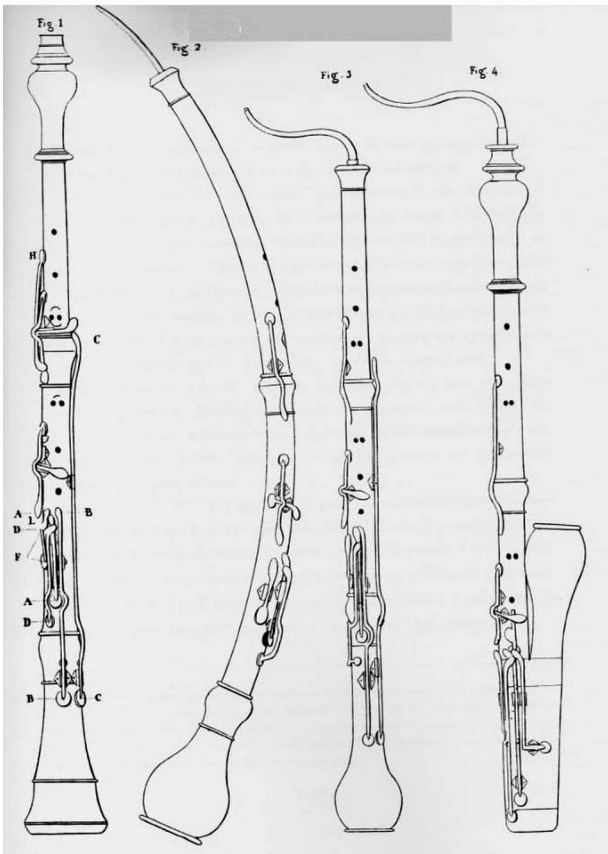
[2] Посвященная гобою Серия I включает работы 1600–1800 гг.

[3] Заметим, что в собрание *Fuzeau* не вошли некоторые школы французских и зарубежных авторов (например, школы Ж.-Ф. Гарнье, И. К. Шикхардта, А. Вандерхагена, П. Фрёлиха), популярные в тот период, но не принятые в Парижской консерватории и в целом не представляющие особого интереса для историков музыкальной культуры.

тальной музыки, или Музыкальная энциклопедия» Александра Шорона и Адриена де Лафажа (*Choron, Alexandre & La Fage, Adrien de*. Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale, 1836–1838), «Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке» Гектора Берлиоза (*Berlioz, Hector.* Grand traité d'instrumentation, 1844) и «Полифоническая школа» Шарля Дюпара (*Dupart, Charles*. Méthode polyphonique, 1859).

Изучение этих материалов (как и музейных коллекций)[1] показывает, что на протяжении XIX века сосуществовали гобои разных типов и систем: в практике их было не менее десятка, не считая экспериментальных, «проходящих» моделей, которые по разным причинам не находили широкого применения[2]. Музыкальные мастера (они же зачастую и выдающиеся исполнители) именно в Париже стремились продемонстрировать придуманные ими новшества и новые типы инструментов, дабы приобрести расположение профессоров Парижской консерватории и прочих авторитетных экспертов. Поскольку инструмент, признанный ими, имел, как правило, перспективы распространения и утверждения в практике. Так случилось, например, с изобретениями Теобальда Бёма, которые произвели подлинную революцию в изготовлении флейт, а также оказали решающее влияние на эволюцию гобоя и кларнета. В частности, механика и акустические расчеты Бёма были применены к созданию нового типа гобоя, позволявшего уверенно, бегло и чисто играть во всех тональностях. Впрочем, другие известные мастера использовали механику Бёма лишь частично, и это дало лучшие результаты. Ярким примером могут послужить оригинальные модели гобоя, английского рожка и баритонового гобоя, которые предложил выдающийся виртуоз и мастер Анри Брод[3].

Одновременно усовершенствованием гобоя занимались мастера семьи Триебер (Triébert). После ряда экспериментов Гийом Триебер (1770–1847) и его сыновья Шарль-Луи (1810–1867), профессор гобоя в Парижской консерватории, и Фредерик (1813–1878), талантливый мастер, основатель известной мануфактуры, адаптировали инструмент к новым требованиям, усовершенствуя механику и переосмыслив сверление ствола и игровых отверстий. После кончины Фредерика мануфактура рас-



Ил. 1. Гобой, старый и новый английские рожки (альтовые гобои), баритоновый гобой. Изображение из «Большой школы для гобоя» А. Брода (1826)

палась и была продана в 1879 году. Но последний ее мастер Франсуа Лоре (1835–1902) основал в 1881 году собственную компанию, продолжив тем самым традиции Фредерика Триебера. В 1882 году, получив контракт на поставку гобоев для Парижской консерватории, он ограничил свое ателье изготовлением гобоев и английских рожков. Лоре известен как создатель модели гобоя, получившей название «Консерваторской» («Conservatoire»). К концу века она уже будет принята большинством гобоистов [12, с. 27–60]. Все это отражено в указанных выше школах, на анализе которых мы, однако, специально не останавливаемся, поскольку это тема отдельной работы, выходящей за рамки сравнительно небольшой статьи. Здесь же мы обратим внимание, прежде всего, на некоторые теоретические работы,

[1] Например, собрания Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов, в котором представлены десятки инструментов гобойного семейства.

[2] В инструктивных изданиях представлены инструменты с разным количеством клапанов – от четырех (Фогт, 1813) до пятнадцати (Брод, 1826/1835).

[3] Брод (Brod) Анри (1799–1839) – один из наиболее талантливых и известных гобоистов своего времени. Солист оркестра Парижской Оперы и Общества концертов консерватории. Служил в Королевской капелле Людовика XVIII и Карла X. Автор более 50 сочинений для гобоя и с его участием. Выдающийся музыкальный мастер, внесший существенные улучшения в конструкцию инструментов гобойного семейства.

в которых описания гобоя (и английского рожка) приводятся с практической целью композиции и инструментовки, давая ясные представления о возможностях инструмента.

В трактатах эпохи отражены особенности как старых, так и обновленных инструментов, причем далеко не всегда это оговорено авторами, полагающими, вероятно, что гобой в органологическом плане подробных разъяснений не требует.

Хронологически наиболее ранней из интересующих нас работ является парижская публикация 1813 года, подготовленная Александром Шороном[1], который переработал известный труд Луи-Жозефа Франкёра «Основной строй всех духовых инструментов» (*Diapason général de tous les instruments à vent,* 1772). Полное название этой публикации гласит: «Главный трактат о голосах и оркестровых инструментах, преимущественно о духовых, для композиторов Л.-Ж. Франкёра. Новое издание, пересмотренное и дополненное современными инструментами г-ном А. Шороном» (1813) [14]. Отметим, что степень переработки оригинала последней трети XVIII века оказалась столь существенной, что фактически автором данного трактата следует признать самого А. Шорона.

Гобою в нем посвящена вторая глава. Надо полагать, что речь идет о простом четырехклапанном инструменте с клапанами *до*, *до-диез, ми-бемоль* и *соль-диез*. Причем клапан *до-диез* в первой октаве в то время имели еще не все гобои: он только появился и входил не во все конструкции.

Автор указывает диапазон инструмента (от c^1 до e^3, с возможностью достичь звук f^3, если подойти к нему поступенно[2]), предпочтительные для него тональности и кадансы, а также пассажи, которых следует избегать в быстром движении.

«Этот инструмент совершенен не во всех тональностях, и даже искусство исполнителя не может сделать интонацию абсолютно чистой, – замечает Шорон. – Встречается также очень сложная аппликатура, которой следует избегать, особенно в solo. Многие авторы не знают этих важных вещей и пишут ноты, которые заставляют усомниться в таланте исполнителя и верности гармонии, которая получилась в итоге. Поэтому я хотел бы подробно рассказать о трудностях для этого инструмента, чтобы их избежать. <...> *До* [первой октавы] всегда фальшиво, то есть слишком высокое, чтобы считать его натуральным, и слишком низкое, чтобы звучать как *до-диез*. Поэтому я объединил две ноты [*до* и *до-диез*] одной лигой, чтобы показать, что эти звуки неустойчивы. Не следует их употреблять в продолжительном звучании, особенно в solo, но только как проходящие» [14, с. 13].

Шорон показывает и еще несколько неустойчивых звуков, которые лучше применять как проходящие: fis^1 («эта нота очень низкая, даже если форсировать дыхание, поэтому ее нужно писать только как проходящую»), b^1 («эта нота очень высокая, ее можно сделать чистой лишь расслабив губы, но это может дать кикс»), h^2 («эта нота слишком низкая, но можно сделать ее чистой усилив дыхание, что возможно лишь в темпе Adagio либо в проходящем движении» [там же, с. 14]. Наилучший регистр, в котором следует писать соло, – средний (medium): $f^1 – c^3$.

Это существенно для понимания возможностей старого четырехклапанного гобоя, на котором, тем не менее, блестяще играл такой виртуоз, как Фогт.

Мажорные тональности, удобные для инструмента этого типа, – C-dur, D-dur, F-dur, G-dur, отчасти A-dur; минорные – a-moll, h-moll, c-moll, d-moll, e-moll, g-moll. «В целом диезные минорные тональности более свойственны гобою, тогда как бемольные (исключая c-moll) никогда не следует использовать» [там же, с. 15].

Показывая сложные кадансы и трудноисполнимые пассажи, автор демонстрирует случаи с неудобной аппликатурой, поскольку на этой разновидности гобоя было несколько «вилочных» позиций и двойные (расположенные рядом горизонтально) игровые отверстия для извлечения альтерированных звуков[3]. Также им приведены «удобные» и «неудобные» интервалы, что было важно, поскольку на ранних инструментах XIX века не было октавного клапана, и переход через октаву осуществлялся более плотным дыханием и сжатием губами трости.

Небольшой раздел в трактате Шорон посвятил английскому рожку, и в нем любопытны некоторые терминологические и органологические детали. «Английский рожок, иначе называемый квинтовым гобоем (quinte de hautbois)[4] или человеческим голосом (voix humaine), – это род гобоя, но другого диапазона, – писал он. – Звукоряд его простирается от *фа*, которое на квинту ниже *до* первой октавы,

[1] Шорон (Choron) Александр Этьен (1771–1834) – французский музыкант, педагог, теоретик. Член-корреспондент Академии изящных искусств, министр религиозных культов Наполеона I, режиссер Оперы. Автор, кроме указанного трактата, «Исторического словаря музыкантов», «Школы церковного пения», «Музыкальной энциклопедии» и других работ.

[2] Правда, звук этот, как подчеркивает Шорон, будет громким и резким.

[3] Именно эти недостатки побуждали мастеров к органологическим изысканиям и добавлению новых клапанов.

[4] Английский рожок, или квинтовый гобой (quinte de hautbois), по аналогии с квинтовой скрипкой (quinte de violon) мог бы считаться баритоновым голосом, однако в других источниках XVIII– XIX веков его называют taille de hautbois, что можно трактовать и как теноровый, и как альтовый гобой. Возможно, название связано с тем, что рожок отстоит на квинту ниже гобоя.

до *соль* – на двенадцать ступеней выше этого *до*. Таким образом, его диапазон – секстдецима (seizième), то есть две октавы и секунда <...>. Предпочтительные тональности для этого инструмента мажорные – *фа*, *до* и *соль*, и относящиеся к ним минорные – *ре*, *ля*, *ми*. Аппликатура та же, что у гобоя, поэтому одинаковые особенности присущи обоим инструментам; чтобы хорошо написать партию английского рожка, нужно придерживаться двух октав – от *соль* до *соль*[1]. Назначение английского рожка играть квинту (faire la quinte) в гармонии с фаготом и гобоем» [14, с. 77].

В «Курсе музыкальной композиции» Антонина Рейхи[2] [20] гобою (как и английскому рожку) уделено не так много внимания, но некоторые детали стоит отметить. Несмотря на то, что диапазон гобоя $c^1 – f^3$, в оркестре он применялся лишь до es^3. Звук *cis1* «не использовался до настоящего времени, потому что большинство артистов, играющих на этом инструменте, не озаботились обретением этого клапана. Но поскольку некоторые его все же поставили, можно надеяться, что его применение станет всеобщим» [там же, без пагинации].

Касаясь английского рожка, автор отмечает, что это инструмент очень нежный, и в оркестре «его всегда нужно употреблять соло, потому что он совсем не может быть оценен в большой массе инструментов» [там же, без пагинации]. В отличие от трактата Шорона, здесь отмечено важное обстоятельство: английский рожок – инструмент транспонирующий и записывается на квинту выше реального звучания. Указано также, что в его звукоряде отсутствует *fis* (cis^1 по написанию).

«Иногда два английских рожка используют вместо двух кларнетов или гобоев, – замечает Рейха, – но это обычно в музыке спокойного или религиозного характера» [там же, б/п].

«Словарь современной музыки» Кастиль-Блаза[3] сохранился лишь во втором издании 1825 года [13]. В небольшой статье о гобое и английском рожке автор пишет о семействе гобоев, как его воспринимали в те времена, и впервые говорит о художественных, а не только технических свойствах инструментов. «Семейство гобоев состоит из гобоя; английского рожка, квинтового гобоя; фагота, гобойного баса; контрафагота, гобойного контрабаса. Диапазон гобоя две с половиной октавы. <...> Воинственный или пасторальный, радостный или меланхоличный, гобой всегда хорош. Это излюбленный инструмент композиторов, используемый с давних времен и очень часто. Его яркий голос даже в самых нежных местах всегда слышен над скрипками <...>» [там же, с. 87].

«Английский рожок <...> занимает то же место, что альт в семействе скрипок: это квинта гобоя. <...> Звук английского рожка нередко пригоден для выражения нежности, меланхолии и грусти<...>. Английский рожок неосмотрительно считать лишь оркестровым инструментом, он входит туда только для исполнения некоторых соло.

Музыка для английского рожка записывается в ключе «до» на второй линейке. На английском рожке всегда играет гобоист: амбушюр и аппликатура одинаковы на обоих инструментах. Итальянцы называют английский рожок *corno inglese* и *voce umana*» [там же].

«Основной трактат об инструментовке» Жана Жоржа Кастнера[4], одобренный Королевской Академией изящных искусств, вышел из печати в 1836 году [17]. Он адресован композиторам и описывает свойства гобоя почти так же, как и вышеупомянутые труды. Однако здесь впервые упоминаются инструменты с расширенным диапазоном: «Сегодня посредством всех клапанов, установленных на гобое, успешно преодолеваются все трудности, а хроматический звукоряд нового гобоя простирается от *a* до a^3. Но, как я уже писал, в оркестре нельзя пользоваться ни самыми высокими, ни самыми низкими звуками. Эти улучшенные гобои пока повсеместно не приняты» [там же, с. 115].

Текст данного трактата не позволяет понять, для какого типа инструмента он написан. Это характерно для эпохи, когда в ходу было множество моделей. Поэтому автор обращает внимание на присущие, вероятно, всем гобоям трудности, хотя упоминает при этом «обычный гобой» (*hautbois ordinaire*). Правда, какой именно гобой считался «обычным» в 1836 году, можно лишь предполагать.

«Нижний *до-диез* очень труден для исполнения на обычном гобое, – отмечает Кастнер, – так же

---

[1] По звучанию. По написанию – от d^1 до d^3.

[2] Рейха (Reicha) Антонин (Антуан) (1770–1836) – французский композитор и педагог, родом из Чехии. В 1808 году обосновался в Париже, с 1818 года являлся профессором полифонии в Парижской консерватории (в числе его учеников – Берлиоз, Лист, Гуно, Франк). Плодовитый и востребованный при жизни композитор. Считается родоначальником жанра классического духового квинтета, в котором написал 24 произведения. Его сочинения издаются в наши дни.

[3] Блаз, или Кастиль-Блаз (Castil-Blaze) Франсуа Анри Жозеф (1784–1857) – французский лексикограф, музыкальный критик, композитор, издатель. Автор работ по истории оперы и балета, книги «Мольер музыкант», оперы «Сенарский лес» и др.

[4] Кастнер (Kastner) Жан Жорж (1810–1867) – французский композитор, теоретик, лексикограф. Автор 5 опер, музыки для духовых инструментов, в т. ч. первой в истории пьесы для саксофона-альта («Легкие и блестящие вариации», 1851), ряда музыкально-теоретических работ, высоко оцененных современниками.

как *соль-диез* или *ля-бемоль* первой октавы, если они повторяются несколько раз подряд вместе с другими предшествующими или последующими нотами <...>. Так же сложно исполнять *до-диез* и *ре-диез* или *ре-бемоль* и *ми-бемоль* [повторяющиеся в быстром движении]. <...> Нужно писать как можно проще в тональностях A-dur, E-dur, H-dur, Es-dur, As-dur, Des-dur, потому что с большим количеством знаков музыка становится неисполнимой» [17, с. 115].

«Гобой настроен так же как и скрипка и имеет с ней определенное сходство в среднем (medium) регистре, – продолжает автор, – но его нужно использовать совершенно иначе, как духовой инструмент, потому что быстрые фигурации, очень простые для скрипки, становятся очень трудными для гобоя. Вообще для духовых инструментов в оркестре нужно сочинять гораздо проще, чем для струнных. <...> Можно писать сольные партии для первого гобоя или для двух гобоев вместе, но эти соло не следует составлять из множества нот, следующих друг за другом в быстром движении, и напротив, отдельные или продолжительные звуки производят восхитительный эффект из-за особого тембра, пронизывающего даже полный оркестр. <...> Гобой часто пишут в унисон с кларнетом «до», но при его характере, совершенно отличающемся от этого инструмента, лучше писать его в самостоятельном движении» [там же].

Интересно также примечание Кастнера о военном оркестре: «Раньше гобой использовался в военной музыке, но постепенно это вышло из моды, и сейчас его можно найти лишь в немецких военных оркестрах» [там же].

В целом же трактат этого автора можно полагать весьма полезным для своего времени. Сжато, лаконично он дает оркестровщикам необходимые сведения о трактовке гобоя, хотя, к сожалению, не затрагивает художественно-экспрессивные свойства инструмента, что было бы ценно. Сведения Кастнера о гобое первой трети XIX века, конечно, формируют определенные представления об инструменте и его возможностях, но оставляют за кадром его эстетические черты, – что, впрочем, присуще большинству трактатов того времени.

Таковы же особенности «Полного учебника вокальной и инструментальной музыки...» Александра Шорона и Адриена де Лафажа, увидевшего свет между 1836 и 1838 годами [15]. Мы не анализируем этот труд, он носит научно-просветительский характер и не содержит новой информации по сравнению с более ранней работой Шорона, приведенной выше. Единственный принципиально новый раздел в данной книге – глава об изготовлении деревянных духовых инструментов с описанием станков и приспособлений для работы, которая, однако, выходит за пределы наших интересов. Для понимания художественной сущности гобоя того времени нужно было ждать появления Трактата Берлиоза, который появился через семь лет.

«Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке» Гектора Берлиоза стал кульминационной точкой в ряду инструментоведческих работ и трудов по инструментовке середины XIX века[1]. По значимости, таланту изложения и всеохватности с Берлиозом могли бы сравниться лишь работы директора Брюссельской консерватории Ф. Геварта, но они, дополняя Берлиоза, принадлежат уже другому времени. В тот период все быстро менялось, эпоха жила под знаком прогресса. Поэтому именно книги Геварта, вобравшие все органологические новшества, стали первыми учебниками по инструментовке для русских композиторов [4; 5].

В музыке романтизма и, в частности, романтическом оркестре каждый инструмент обретает особую значимость, его индивидуальные свойства синтезируются в целостный художественно-экспрессивный тип, воплотивший всю его самобытность и неповторимый колорит. В романтическом оркестре за каждым инструментом, особенно духовым, закрепляются определенные черты характера, делающие его узнаваемым персонажем в драматургии музыкального действа и, в свою очередь, формирующие музыкальную драматургию. Рихард Штраус, редактировавший третье издание трактата Берлиоза, писал в предисловии: «Непреходящее значение книги Берлиоза заключается в том, что Берлиоз, который первым с величайшим усердием собирателя систематизировал и разработал трудный материал, не только излагал его с фактической стороны, но всюду настойчиво выдвигал на первый план эстетические вопросы оркестровой техники» [3, с. 8]. Поэтому нас интересует и техническая сторона вопроса, и, в большей степени, эстетическая, позволяющая оценить художественные свойства гобоя и его эволюцию в оркестре XIX века.

Берлиоз указывает диапазон гобоя как $h - f^3$ (то есть *си* малой октавы уже вошло в нормативный звукоряд инструмента)[2], но далее замечает следующее:

[1] «Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке» впервые опубликован в Германии в 1843 году одновременно на немецком и французском языках. И только в следующем году он был издан во Франции на французском языке. Мы рассматриваем именно это издание [11]. Полный перевод трактата на русский язык опубликован лишь в 1976 году [3].

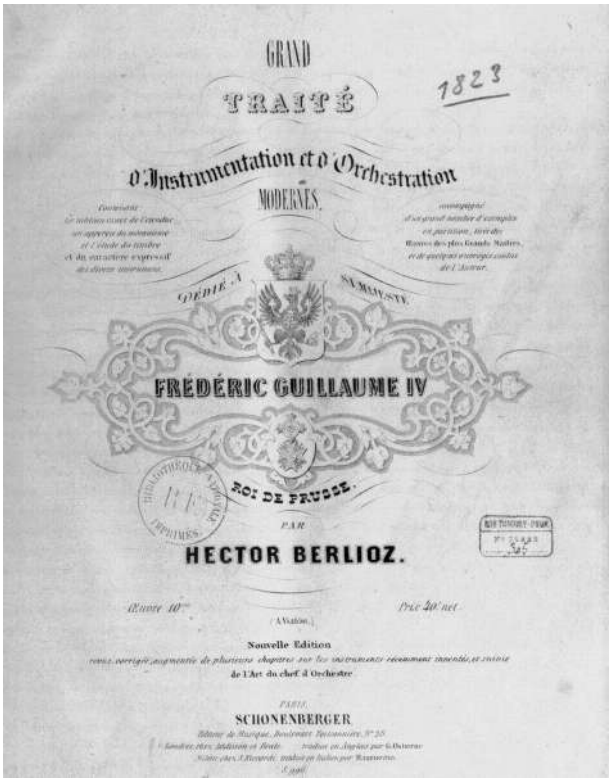
[2] Обратим также внимание и на то, что здесь отсутствуют ранее встречавшиеся указания на неустойчивость интонации звуков c^1, cis^1 или gis^1.

«Две последние верхние ноты должны употребляться с большой осторожностью, во всяком случае *фа* небезопасно, если ввести его внезапно. У некоторых гобоев есть низкое *си-бемоль* [*b*], но так как этот звук не является для инструмента постоянным, его лучше избегать.

С введением системы Бёма будут устранены аппликатурные трудности, которые еще встречаются у гобоя в его современном состоянии и сказываются при быстрых переходах от *до-диез* среднего регистра к вышележащему звуку и от *соль-диез* к *фа-диез* [в первой октаве]. Трели, состоящие из этих и некоторых других звуков или очень трудны, или оставляют плохое впечатление <...>. Гобои, как и другие инструменты, гораздо более естественны в тональностях, не слишком обремененных бемолями и диезами. В певучих фразах лучше не выходить за пределы такого объема: $g^1 - e^3$. Более низкие и более высокие звуки вялы или жидки, жестки или крикливы, и все они довольно плохого качества. Быстрые хроматические или диатонические пассажи могут исполняться на гобое достаточно хорошо, но все же они производят неприятное и почти смешное впечатление; то же самое и с арпеджио.

Подходящий случай для подобных последовательностей может возникнуть лишь очень редко, нам он, признаться, даже еще не встречался. И то, что пытаются делать в этом плане виртуозы в своих фантазиях и вариациях, не в силах доказать обратное. Гобой, прежде всего, мелодический инструмент; характер его буколический, полный нежности, я бы даже сказал – застенчивости. Однако в оркестровых tutti для него всегда пишут, не считаясь с особенностями его тембра, тогда как в общем ансамбле он теряется, и его характерные особенности становятся неразличимыми <...> Звукам гобоя свойственны простодушие, наивная грация, тихая радость или печаль слабого существа – все это он чудесно выражает в cantabile. Известная степень возбужденности еще доступна ему, но нужно остерегаться доводить его до крика страсти, до бурной вспышки гнева, до угрозы или героического порыва – его небольшой голос, терпкий и нежный в то же время, становится тогда бессильным и приобретает совершенно гротескный оттенок. Некоторые великие мастера, и среди них Моцарт, не избежали этой ошибки» [11, с. 103–104].

В своем трактате Берлиоз ссылается на оперные примеры, но, к сожалению, в XIX веке были на время забыты большие серенады Моцарта для духовых инструментов K. 361 («Большая партита»), K. 375 и K. 388. В этих сочинениях, и особенно в Серенаде c-moll K. 388 для 2 гобоев, 2 кларнетов, 2 валторн и 2 фаготов гобои находят самое разноплановое ис-


GRAND
TRAITÉ
D'Instrumentation et d'Orchestration
MODERNES.
DÉDIÉ A SA MAJESTÉ
FRÉDÉRIC GUILLAUME IV
ROI DE PRUSSE.
PAR
HECTOR BERLIOZ.
Nouvelle Edition
de l'Art du chef d'Orchestre
PARIS.
SCHONENBERGER.

Ил. 2. Титульный лист «Большого трактата о современной инструментовке и оркестровке» Гектора Берлиоза (Париж, 1844). Оригинал – Национальная библиотека Франции, Париж

пользование: здесь можно услышать и «крик страсти», и драматические, героические, элегические интонации. «Большая серенада для духовых c-moll – одно из наиболее значительных творений Моцарта вообще – показывает, что и другая сторона его натуры – мрачная и дико страстная – в ту пору также стремилась к углубленному выражению» – писал Г. Аберт [1, с. 400].

Однако мы можем предполагать, что несовершенство регистровых особенностей гобоя первой половины XIX столетия давало Берлиозу основания для подобных умозаключений, тем более что гобой Моцарта – совершенно иной инструмент – безвозвратно ушел в прошлое.

«Низкие звуки гобоев, неприятные своей обнаженностью, могут оказаться подходящими для некоторых необычных и выражающих страдание гармоний, в соединении с низкими звуками кларнетов и с нижними *ре, ми, фа* и *соль* флейт и английских рожков. Глюк и Бетховен удивительно хорошо умели пользоваться этим драгоценным инструментом <...>» [11, с. 104]. «Неприятность» низких звуков уйдет лишь в конце столетия, когда большинство исполнителей перейдут с немецкого

гобоя на французские модели (в России это произошло позже)[1].

Английский рожок времен Берлиоза еще несовершенен, но его индивидуальная выразительность все же привлекательна:«...Звук его, менее острый, более приглушенный и более тяжелый, меньше подходит для веселых сельских наигрышей, чем звук гобоя. Не мог бы он выразить и терзающих душу стенаний <...>. Это голос меланхоличный, мечтательный, достаточно благородный, и его звучание, несколько стушеванное, как бы идущее издалека, дает ему преимущество перед всеми другими, если нужно всколыхнуть, заново вызвать образы и переживания прошлого, если композитор хочет заставить вибрировать тайные струны сладостных воспоминаний» [11, с. 122].

Литературный дар Берлиоза дает более полные представления о сущности гобоя, чем все прочие трактаты того времени, анализ которых показывает, что их авторы описывали некоторые «усредненные» модели гобоя, поскольку каждая новая модель давала определенные улучшения, учесть которые было практически невозможно. Во всяком случае – нецелесообразно, поскольку инструменталисты весьма консервативны и вовсе не стремились освоить новую модель, если старая не препятствовала практической деятельности[2]. Если Гюстав Фогт, «первый гобоист Европы», блестяще играл на четырехклапанном инструменте, что и отражено в его школе 1813 года, то Анри Брод во второй части своей школы в 1836 году описывает уже пятнадцатиклапанный гобой с расширенным диапазоном. Вероятно, на такой же модели играл его брат Жан Годфруа Брод, служивший с 1836 года в Императорских театрах Петербурга (и о котором тепло отзывался М. И. Глинка [6, с. 71]). Можно полагать, что со временем музыканты-аутентисты будут относиться к разным типам гобоя XIX века, соответствующим тому или иному сочинению, с тем же вниманием, как сейчас это делают трубачи, а также кларнетисты, флейтисты и гобоисты, увлеченные музыкой барокко.

Литература

1. *Аберт Г.* Моцарт. Ч. I, кн. 2. М.: Музыка,1980.
2. *Березин В.* Гобой и гобоисты при дворе королей Франции // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 3. С. 148–182.
3. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке с комментариями Р. Штрауса / пер., ред., коммент. С. П. Горчакова. М.: Музыка, 1972.
4. *Геварт Ф.* Руководство к инструментовке / пер. П. И. Чайковского. М.: П. Юргенсон, 1868.
5. *Геварт Ф.* Новый курс инструментовки / пер. Н. Арса. М.: П. Юргенсон, 1898.
6. *Глинка М. И.* Записки. М.: Музыка, 1988.
7. *Терёхин Р., Апатский В.* Методика обучения игре на фаготе: учебное пособие. М.: Музыка, 1988.
8. *Усов Ю.* История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. 2-е изд. М.: Музыка, 1989.
9. *Усов Ю.* Методика обучения игре на трубе. 3-е изд. М.: Музыка, 1984.
10. *Усов Ю.* Школы для трубы в формировании исполнительской культуры // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства. М.: МГК, 1991.
11. *Berlioz H.* Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Paris: Schonenberger, 1844.
12. *Burgess G.* The Premier Oboist of Europe: A Portrait of Gustave Vogt. Lanham: The Scarecrow Press, 2003.
13. *Castil-Blaze F. H. J.* Dictionnaire de musique moderne. Deuxième édition. Paris, 1825.
14. *Choron A.* Traité général des voix et des instruments d'orchestre, principialement des instruments à vent, à l'usage des compositeurs par L. J. Francoeur. Nouvelle édition, revue et augmentée des instruments modernes par Mr. A. Choron. Paris, 1813.
15. *Choron A.* et *Lafage A. de.* Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale. Paris: Roret, 1836–1838.
16. *Howe R.* The Boehm Oboe and its Role in the Development of the Modern Oboe // Galpin Society Journal. Vol. 56 (2003). № 3. P. 27–60.
17. *Kastner J. G.* Traité général de l'instrumentation. Paris: Philipp, 1836 (1837 ?).
18. Le Conservatoire de Paris: deux cents ans de pédagogie, 1795–1995 / sous la dir. de Anne-Marie Bongrain et Alain Poirier; avec la collab. de Marie-Hélène Coudroy-Saghaï. Paris: Buchet-Chastel, 1999.
19. Méthodes et Traités. Hautbois. Série II : France 1800–1860 / realisée par M. Gibouréau. Paris: Editions Fuzeau, 2003.
20. *Reicha A.* Cours de la composition musicale ou traité complet et raisonné de l'harmonie pratique. Paris: Gambaro, 1816.
21. *Warner T. E.* An annotated bibliography of woodwind instruction books, 1600–1830. Detroit, 1967.

[1] В 1905 году Р. Штраус, готовя к немецкому изданию «Большой трактат...» Берлиоза, отмечал: «Французские инструменты имеют ряд преимуществ – они более искусно изготовлены, обладают большей ровностью регистров, податливее вверху и способны дать более мягкое pianissimo внизу; но не только инструменты, но и манера игры и звукоизвлечения французских гобоистов тоже заслуживает предпочтения перед немецкой» [цит. по: 3, с. 233].

[2] Аналогичная ситуация сложилась с хроматическими валторнами и трубами, инструментами Адольфа Сакса, кларнетом Ивана Мюллера, и даже флейта Теобальда Бёма завоевала всеобщее признание лишь в XX веке.

*Светлана ПЕТУХОВА**
(Москва)

Модест Дмитриевич Резвой – теоретик и практик музыкального искусства

По преданию, некогда зафиксированному романистом Валентином Пикулем, купеческий род Балкашиных получил фамилию Резвые непосредственно от императрицы Екатерины II [12, с. 30]. Говорящая эта фамилия и стала истоком мировоззрения Резвых – людей непоседливых и легких на подъем, военных, ученых, путешественников. В каждом колене семейства обязательно наличествовал хотя бы один, как тогда выражались, «наследник мужеска пола», а вообще, насколько удалось установить, мужчины в роду и вовсе преобладали.

С точки зрения биографа, общие контуры развития рода Резвых очень напоминают древо семьи Римских-Корсаковых, в которой гениальный композитор со всех сторон окружен выдающимися военными моряками. И герой настоящего повествования – Модест Дмитриевич Резвой (1807–1853), военный инженер, художник и музыкант, также занимает заслуженное место в длинном семейном списке родственников, находившихся на русской воинской службе.

Ил. 1. Модест Дмитриевич Резвой (портрет работы П. В. Басина, 1837–1838). Оригинал – Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Практически параллельное развитие «инженерно-военной» и художественной областей деятельности М. Д. Резвого вообще было весьма характерным для первой половины XIX столетия. И ныне, когда в нашей профессии принято подчеркивать полидисциплинарность методов и подходов, чрезвычайно полезно вспомнить о тех временах, что побуждали специалистов к всеохватности творческого мировоззрения – развития мысли не только внутри границ какого-либо одного (в данном случае гуманитарного) направления, но и вне этих границ. Обратимся еще раз к Пикулю, высказавшему сходный тезис в сжатой, хотя и достаточно ироничной, форме: «Министр внутренних дел Валуев писал романы[1], химик Бородин – оперы. Театрами командуют кавалеристы![2] Скальковский хотел управлять балетом, но его назначили директором горного департамента![3] Фортификатор Шильдер

***Петухова Светлана Анатольевна** – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания.

[1] Валуев Петр Александрович (1814–1890) – председатель Комитета министров (1879–1890) и почетный член Санкт-Петербургской Академии наук, автор романа «Лорин» (1882), повестей «Черный бор» (1887) и «Княгиня Татьяна» (1891).

[2] Два наиболее известных директора Императорских театров – А. М. Гедеонов (1792–1867) и В. А. Теляковский (1860–1924) — были профессиональными военными.

[3] Деятельность Константина Аполлоновича Скальковского (1843–1906) – выдающегося историка горного дела, экономиста, правоведа, фанатичного балетомана и авторитетного балетного критика – была успешной во всех тех областях, которые попадали в сферу его интересов.

стал историком[1] <...>» [12, с. 59]. Подобный разброс увлечений и пристрастий, нередко приводивший к выдающимся результатам, отличает и биографию Резвого.

Из его сжатых жизнеописаний можно узнать об успешной карьере потомственного военного, выпускника Главного инженерного училища (1823) и его Офицерских классов (1825), преподавателя истории в том же учреждении (с 1826), участника знаменитой Хронометрической экспедиции (1833)[2], начальника Первого строительного отделения Инженерного департамента (с 1838), а затем вице-директора Строительного департамента Морского министерства в чине полковника (с 1849). Из тех же источников известно и о достижениях Резвого как виолончелиста и композитора, талантливого портретиста, Почетного вольного общника Академии художеств (с 1839), Секретаря Общества поощрения художников (с 1840), переводчика, музыкального критика и лингвиста, удостоенного избрания в члены-корреспонденты Санкт-Петербургской Академии наук (1843) за составление музыкальной части «Словаря церковнославянского и русского языка».

Память о деятельности Модеста Резвого сохранялась в нашей стране более полувека после его кончины, однако впоследствии, к сожалению, была во многом утрачена. Вплоть до настоящего времени наиболее полным источником сведений об этой персоне остается энциклопедическая статья П. Н. Столпянского (1918), в которой сделана попытка противопоставить две сферы притяжения разносторонней натуры Резвого. «“Любовь к искусствам” – так говорилось в постановлении Академии художеств при выборе Резвого в Почетные вольные общники, – была главным импульсом жизни М. Д. Резвого, и эта любовь была вполне чистой, бескорыстной; даже более того – она до известной степени вредила успехам его по службе. Не забудем, что в то время на писателя и вдобавок – на художественного писателя в сферах был отрицательный взгляд, и если Резвой не слишком успешно двигался по иерархической лестнице и довольно часто выходил в отставку “по болезни”, то во всем этом была виновата вышеуказанная “любовь и искусству”» [20, с. 727].

Закономерно, что в нынешние времена интерес к биографии Резвого начинает возрождаться именно в отношении к ее «художественной» части, прежде всего – к достижениям выдающегося музыкального ученого[3]. В этой области его вклад хорошо определим: энциклопедические тексты по большей части изданы и подписаны автором. Однако, помимо них, существуют также публикации на страницах прессы, не всегда помеченные даже инициалами и потому не поддающиеся атрибуции[4]. Список трудов Резвого – музыкального теоретика, энциклопедиста и критика, представленный в приложении к настоящей статье, можно считать первой попыткой охвата его обширного и достаточно пестрого круга художественных интересов.

* * *

«<...> Г. Резвый[5] – не только глубокий знаток музыки и талантливый сочинитель <...> он своим переводом *Фуксова* “Генерал-баса”[6] установил *впервые* наш технический музыкальный язык – труд нелегкий, счастливо исполненный и заслуживший всеобщую благодарность, — писал Владимир Фе-

[1] Шильдер Николай Карлович (1842–1902) – потомственный военный инженер и военачальник, завершивший карьеру в должности директора Публичной библиотеки (с 1899) и статусе члена-корреспондента Академии наук (с 1900), был автором ряда научных исследований по истории России.

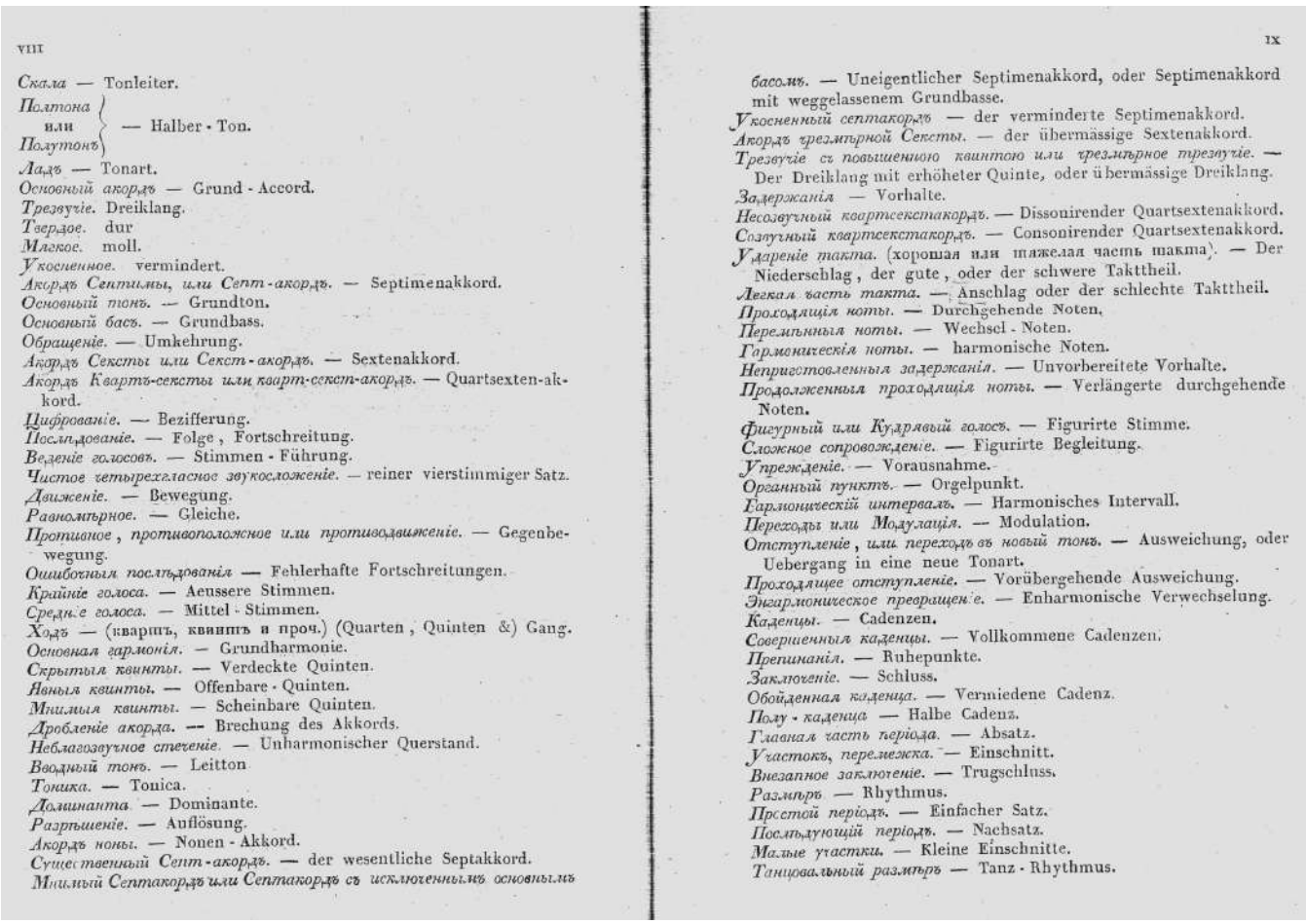
[2] Данная экспедиция была предпринята с целью уточнения координат, необходимых для составления географических карт балтийского побережья. Если такой параметр, как широта, легко определялся по движению небесных светил, то для установления долготы, диктующей так называемое местное время, требовался некий источник отсчета. Определение разности времен в «исходном» пункте и «на местах» стало возможным после изобретения хронометров, которые перевозили (в данном случае на корабле «Геркулес») «основное» время в главные населенные пункты балтийской береговой линии и таким образом позволяли установить искомую разность. Русская хронометрическая экспедиция под руководством начальника Гидрографического депо генерал-лейтенанта Ф. Ф. Шуберта (также музыканта-любителя) продолжалась 115 дней; в ней, по приглашению российского правительства, принимали участие и представители государств, выходивших на берега Балтийского моря (Пруссии, Дании и Швеции).

[3] Деятельность Резвого-лексикографа получила отражение в одной из кандидатских диссертаций [13, с. 120–175], а совсем недавно стала главной темой дипломной работы, успешно защищенной в Московской консерватории [1].

[4] В частности, предположение Столпянского о том, что «<...> подпись ξ [кси], довольно часто встречающаяся на столбцах “Северной Пчелы” за 1838 и 1839 гг. под различными музыкальными рецензиями, принадлежит Резвому» [20, с. 728], не нашло подтверждения в результате полистного просмотра этого издания.

[5] Оба варианта написания фамилии исследователя – *Резвой* и *Резвый* – фигурируют не только в эпистолярной и мемуарной литературе, но и в энциклопедических изданиях (см., например: [22, стб. 584]).

[6] Имеется в виду «Практическое руководство к сочинению музыки» Иоганна Леопольда Фукса [21].



VIII

Скала — Tonleiter.
Полтона / или / *Полутонъ* — Halber - Ton.
Ладъ — Tonart.
Основный акордъ — Grund - Accord.
Трезвучіе. Dreiklang.
Твердое. dur
Мягкое. moll.
Укосненное. vermindert.
Акордъ Септимы, или Септ-акордъ. — Septimenakkord.
Основный тонъ. — Grundton.
Основный басъ. — Grundbass.
Обращеніе. — Umkehrung.
Акордъ Сексты или Секст-акордъ. — Sextenakkord.
Акордъ Квартъ-сексты или кварт-секст-акордъ. — Quartsexten-akkord.
Цифрованіе. — Bezifferung.
Послѣдованіе. — Folge, Fortschreitung.
Веденіе голосовъ. — Stimmen - Führung.
Чистое четырехгласное звукосложеніе. — reiner vierstimmiger Satz.
Движеніе. — Bewegung.
Равномѣрное. — Gleiche.
Противное, противоположное или противодвиженіе. — Gegenbewegung.
Ошибочныя послѣдованія — Fehlerhafte Fortschreitungen.
Крайніе голоса. — Aeussere Stimmen.
Средніе голоса. — Mittel - Stimmen.
Ходъ — (кварпъ, квинпъ и проч.) (Quarten, Quinten &) Gang.
Основная гармонія. — Grundharmonie.
Скрытыя квинты. — Verdeckte Quinten.
Явныя квинты. — Offenbare - Quinten.
Мнимыя квинты. — Scheinbare Quinten.
Дробленіе акорда. — Brechung des Akkords.
Неблагозвучное стеченіе. — Unharmonischer Querstand.
Вводный тонъ. — Leitton
Тоника. — Tonica.
Доминанта — Dominante.
Разрѣшеніе. — Auflösung.
Акордъ ноны. — Nonen - Akkord.
Существенный Септ-акордъ. — der wesentliche Septakkord.
Мнимый Септакордъ или Септакордъ съ исключеннымъ основнымъ

IX

басомъ. — Uneigentlicher Septimenakkord, oder Septimenakkord mit weggelassenem Grundbasse.
Укосненный септакордъ — der verminderte Septimenakkord.
Акордъ чрезмѣрной Сексты. — der übermässige Sextenakkord.
Трезвучіе съ повышенною квинтою или чрезмѣрное трезвучіе. — Der Dreiklang mit erhöheter Quinte, oder übermässige Dreiklang.
Задержанія — Vorhalte.
Несозвучный квартсекстакордъ. — Dissonirender Quartsextenakkord.
Созвучный квартсекстакордъ. — Consonirender Quartsextenakkord.
Удареніе такта. (хорошая или тяжелая часть такта). — Der Niederschlag, der gute, oder der schwere Takttheil.
Легкая часть такта. — Anschlag oder der schlechte Takttheil.
Проходящія ноты. — Durchgehende Noten.
Перемѣнныя ноты. — Wechsel - Noten.
Гармоническія ноты. — harmonische Noten.
Неприготовленныя задержанія. — Unvorbereitete Vorhalte.
Продолженныя проходящія ноты. — Verlängerte durchgehende Noten.
Фигурный или Кудрявый голосъ. — Figurirte Stimme.
Сложное сопровожденіе. — Figurirte Begleitung.
Упрежденіе. — Vorausnahme.
Органный пунктъ. — Orgelpunkt.
Гармоническій интервалъ. — Harmonisches Intervall.
Переходы или Модуляція. — Modulation.
Отступленіе, или переходъ въ новый тонъ. — Ausweichung, oder Uebergang in eine neue Tonart.
Проходящее отступленіе. — Vorübergehende Ausweichung.
Энгармоническое превращеніе. — Enharmonische Verwechselung.
Каденцы. — Cadenzen.
Совершенныя каденцы. — Vollkommene Cadenzen.
Препинанія. — Ruhepunkte.
Заключеніе. — Schluss.
Обойденная каденца. — Vermiedene Cadenz.
Полу - каденца — Halbe Cadenz.
Главная часть періода. — Absatz.
Участокъ, перемежка. — Einschnitt.
Внезапное заключеніе. — Trugschluss.
Размѣръ — Rhythmus.
Простой періодъ. — Einfacher Satz.
Послѣдующій періодъ. — Nachsatz.
Малые участки. — Kleine Einschnitte.
Танцовальный размѣръ — Tanz - Rhythmus.

Ил. 2. Разворот (с. VIII–IX) из «Практического руководства» И. Л. Фукса с переводом основных музыкальных терминов

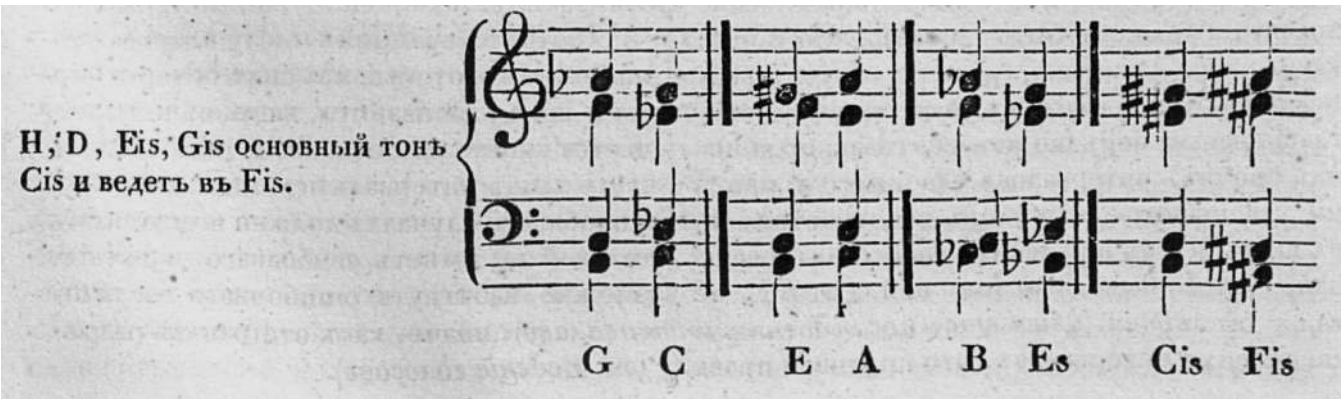
дорович Одоевский в 1845 году. — Этот труд требовал со стороны переводчика не только знания обоих языков, но и полного обладания музыкою, как *наукою* и как *искусством*. Если ныне преподавание музыки на русском языке сделалось возможным, если каждый из нас может теперь писать о музыке, не останавливаясь на каждом шагу, то этим мы обязаны единственно почтенным трудам г. Резвого» [11, с. 502][1].

На протяжении 1820–1830-х годов Резвой обучался по теоретическим предметам в Петербурге у Иоганна Леопольда Фукса, в результате чего, по-видимому, смог сформировать собственный подход к музыкальной теории и системе ее определений. Разумеется, «Практическое руководство» Фукса, изданное в 1830-м, явилось не первым пособием подобного типа, переведенным на русский язык[2]. Однако именно оно впервые было снабжено столь капитальной русскоязычной терминологической базой: автору повезло получить такого ученика. Впрочем, имя Резвого отсутствует на страницах издания и сохранилось лишь в периодике и переписке (в том числе благодаря Одоевскому). В кратком, но дельном «Предисловии переводчика» указано на обширную педагогическую деятельность Фукса, на появление данного труда как благодарного приношения России в качестве пособия, «<...> преимущественно полезного *Русским Артистам* <...>» [21, с. III], наконец, на те немалые сложности, что возникли при «пересадке» на российскую почву традиционных немецких «технических выражений» из области музыкальной теории[3].

[1] Здесь и далее все типографские выделения в текстах цитат принадлежат их авторам либо редакторам изданий.

[2] Отметим прежде всего работы В. Манфредини [7] и Г. Гесса де Кальве [3].

[3] М. Д. Резвой не просто успешно справился с решением этой нелегкой задачи. Такие термины, как «лад», «вводный тон», «энгармоническое превращение», «противодвижение», а также определения большинства септаккордов здесь впервые введены в русскоязычный обиход.



Ил. 3. Нотная схема разрешения уменьшенного септаккорда из статьи М. Д. Резвого «Аккорд», включенной в 1 том «Энциклопедического лексикона» А. Плюшара (СПб., 1835, с. 361)

Определение Одоевского «Генерал-бас» по отношению к этому руководству выглядит ныне если не устаревшим, то уж точно недостаточно полным, поскольку посвящено оно гармонии в том смысле, в каком понимал ее еще Жан Филипп Рамо (чьи взгляды изложены в знаменитом «Трактате о гармонии», 1722), то есть учению о процессе, где иерархия функций аккордов и последований определяет форму и содержание сочинения.

Эта система, усвоенная Резвым, частично описана им в статьях, помещенных в выдающемся справочном издании – «Энциклопедическом лексиконе» Адольфа Александровича Плюшара (помимо прочего, первого публикатора гоголевского «Ревизора», 1836).

«Лексикон», выходивший с 1835 по 1841 годы, не завершен. Он насчитывает 17 томов и доведен лишь до буквы «Д». Плюшару удалось привлечь к изданию большой коллектив авторов, среди которых князь Н. С. Голицын, Ф. В. Булгарин, В. И. Даль, Д. И. Языков, О. И. Сенковский. В рамках публикации планировалось охватить основные музыкальные понятия: от «акколады», «такта» и «ритма» до «мессы», «гармонии» и «церковной музыки». В 1835–1836 годах редактором Музыкального отдела словаря был Резвой (его преемником стал Одоевский); наиболее значительные из его статей – «Аккомпанимент» <sic!> и «Аккорд» [14], а также «Ария» [5], «Бас» [6] и «Ведение голосов» [15].

Здесь обращают на себя внимание не только отчетливость формулировок, фундаментальность их толкования и стремление осмыслить каждое явление в его историческом развитии, но и неразрывная связь теоретических рассуждений с музыкальной практикой.

Так, в статье «Аккорд» автор выделил пять видов септаккордов: малый мажорный («*твердое* трезвучие с *малою* септимою»), малый минорный («*мягкое* трезвучие с *малою* септимою»), он же с уменьшенной квинтой («*укосненное* трезвучие с присовокуплением также *малой* септимы»), большой мажорный («*твердое* трезвучие с *большою* септимою») и отдельно – уменьшенный («*укосненный септ-аккорд*») [14, с. 357, 361]. Обращает на себя внимание нотная схема разрешения уменьшенного септаккорда с энгармоническими заменами его звуков: именно в таком виде сейчас учащиеся старших классов и курсов профильных школ и училищ проходят по гармонии эти последовательности (см. *ил. 3*).

Если в «Руководстве» Фукса было дано определение трезвучия с повышенной квинтой как «чрезмерного» [21, с. IX], то в «Лексиконе» по этому поводу сказано: «Трезвучие с чрезмерною квинтою, принимаемое некоторыми как бы за дополнение к основным Аккордам, мы относим к случайным, происходящим от прохождения нот (см. *Проходящие ноты*)» [14, с. 362]. А о таких септаккордах, как малый мажорный с повышенной квинтой и большой мажорный с повышенной квинтой (как, впрочем, и о большом минорном септаккорде), Резвой не сообщает. Очевидно, потому, что описание каждой разновидности аккорда соответствовало ее положению в иерархии современной ему практики гармонизации: ведь тогда повышенная квинта аккорда обычно трактовалась композиторами как восходящий хроматизм от чистой квинты к сексте, а большой минорный септаккорд если и употреблялся ими, то, по-видимому, также воспринимался в качестве результата проходящего движения голосов.

В статье «Бас» Резвой подошел к разъяснению термина с точки зрения физики и акустики: «Понятие

о низком и высоком, хотя в строгом смысле и недоступно для музыки, употребляется однако же в этом искусстве не только в эстетическом отношении (говоря напр[имер] о высоких идеях композитора, о высоком стиле и пр.), но и для обозначения *количества* тонов или материального их отношения между собой. Количество тонов соответствует количеству сотрясений, производимых звучащим телом в известную единицу времени. Упругое тело, приведенное в сотрясательное движение, издает звук, действующий на орган нашего слуха, посредством воздуха или другой *средины* [проводника. – *С. П.*] (см. *Звук*). Чем сотрясение происходит чаще, тем звук острее и резче; в медленных же сотрясениях звуки получают какую-то полноту и густоту, и как бы имеют более весу против первых, становятся их основанием и чрез то, по общему понятию о тяжести, называются *низкими* или *басовыми*. Итак слово *Бас* выражает понятие относительное, соответствующее не качеству, но количеству (т[о] е[сть] значительной низкости) тона. По большой важности этих низких тонов для гармонии, для которой они служат основанием, слово *Бас*, отдельно или в соединении с различными прилагательными, получило многие значения, весьма важные в музыке» [6, с. 56–57].

Из этого первого (обобщающего) раздела плавно выведены затем более локальные определения, движущиеся по направлению от теории к практике: от *функции* баса (в инструментальных и вокальных сочинениях, в классическом четырехголосии, в системе певческих тембров) – через особенности его графической записи (в разных ключах) и исторического развития (основной бас в теории Рамо, цифрованный бас и его расшифровка) – к необходимым навыкам при сочинении *грамотного* баса и основным типам его движения в различных разделах формы.

Рассуждения автора нетрудно представить в виде словесной схемы; собственно текст же является стройным и законченным повествованием, где присутствуют главный тезис и разветвленная структура его разработки, в которой не портят картину приметы художественного стиля. В частности, риторические восклицания сконцентрированы здесь ближе к кульминации, к точке «золотого сечения»: «Как часто, превознося красоты какого либо музыкального сочинения, восклицают: какие превосходные Басы! или в противном смысле: какой бедный Бас!» [6, с. 61].

Заметим, что статья на ту же тему, помещенная в советской «Музыкальной энциклопедии» (1973) [4], раз в десять меньше по объему. При этом построена в рамках подобной схемы, но с капитальным отличием: в ней отсутствует обобщающий раздел, фундамент размышлений, тезис о том, почему «бас» – это «низкий». Сам же текст куда более сух, ни о каких художествах его автор не помышляет, и описываемое явление закономерно выпадает из разряда живых и действующих в область исключительно словесных характеристик, практически не связанных с реальностью музыкальных процессов.

Деятельность Резвого по разработке и усвоению в России музыкальной лексикологии и фразеологии продолжилась в начале 1840-х, когда он был приглашен участвовать в издании Отделением русского языка и словесности Императорский Академии наук «Словаря церковно-славянского и русского языка». «<...> Русская терминология музыки, подавляемая выражениями и формами (заимствованными без разбора у французов, итальянцев и немцев), нередко вовсе не свойственными духу и здравому смыслу нашего языка, получила какое-то чудовищное безобразие и неопределительность», — писал Резвой в 1843 году, обосновывая для Словаря «бóльшую подробность при обделке слов, относящихся к музыке» [цит. по: 11, с. 671].

В результате Музыкальный отдел данного труда, вышедшего в четырех томах в 1847 году, охватил более четырехсот понятий и определений (включая основные и их производные), среди которых находятся также и узкоспециальные – названия всех интервалов в пределах ноны, «вводный тон», «доминанта» [19, т. 1, с. 103, 349], «тоника», «трезвучие» (там же – «чрезмерное трезвучие») [19, т. 4, с. 286, 294]. Особо отметим здесь характеристику понятия «лад». В отличие от перевода «Практического руководства» Фукса, в издании более общего плана ученый намеренно не стал выходить за рамки традиционных трактовок: «1) Согласие музыкальных или певческих звуков. <...> 2) Перевязка на шейке музыкальных орудий [то есть инструментов], на которых играют перстами, определяющая какой-либо звук» [19, т. 2, с. 243].

В концепции «Словаря» отчетливо отражены тогдашние особенности восприятия искусства как прекрасного предмета, украшающего и услаждающего существование. Об этом свидетельствует определение понятия «музыка»: «Искусство услаждать слух стройным и приятным разнообразием звуков, издаваемых живыми голосами или музыкальными орудиями» [там же, с. 322], а также максимальное для «музыкального отдела» число

производных от этого слова (восемь, не считая «мусикию»)[1].

В системе мышления Резвого энциклопедический подход состоял в определении предмета как совокупности физических и эстетических свойств. Цельность рассмотрения гармонично уравнивала естественно-научную точку зрения, музыкальную теорию и практику, историю искусств и поэтику. И не случайно, что именно в разделе «Художества» журнала «Отечественные записки» (1839), рядом со стихотворением М. Ю. Лермонтова «Не верь себе» (первая публикация), напечатана статья Резвого «О сущности музыки».

По жанру это развернутое эссе, тема которого являлась модной и востребованной в эпоху, когда учение Г. Ф. Гегеля о прекрасном быстрыми темпами завоевывало российских поклонников. Явственно ощущаемая здесь философская подоплека подкрепляла авторскую логику рассуждений, точность формулировок и опору на базовую систему эстетических понятий. Резвым использована терминология, общая для осмысления «изящных искусств» – музыки, стихосложения, живописи, пластики, архитектуры. Цель работы состояла в выявлении индивидуального места музыки в общей их структуре и в определении ее имманентных качеств. Именно они, по мнению автора, диктуют свод «законов и правил», в согласии с которым необходимо двигаться композитору, исполнителю и слушателю для верного воплощения и восприятия (и наоборот – восприятия и воплощения) «абсолютной идеи» искусства.

Выбирать материал для цитат из подобных текстов сложно. Они так искусно и красиво скомпонованы, что отдельные мысли и выражения меркнут в отрыве от процессуальности высказывания, подобно мотивам, лишенным живого дыхания фразы. Его широту и длительность обеспечивает здесь поистине возвышенный стиль, изобилующий яркими определениями, метафорами, протяженными периодами. Рассуждения ученого одухотворены замечательной (и романтически наивной) верой в то, что музыка – как одно из воплощений изящного – является не только частью природы, но и неотъемлемой составляющей человеческого бытия.

Эта точка зрения дает основание для формулировки двоякой сущности поэтических *форм* искусства – способов выражения идеального, воздействующих на органы личностного восприятия. По мысли исследователя, они «<...> разделяются на тонические (звучные) и образовательные <...> Первые делают впечатление на душу посредством органа слуха, последние посредством органа зрения. <...> Самая материальность и предельность произведений образовательных искусств <...> налагает оковы на творческую силу поэта. Напротив того, музыкант и стихотворец ничем не удерживаются в стремлении своем к идеальному. И потому тонические искусства <...> кажется, должны стоять выше образовательных» [17, с. 30, 31].

Следующий раздел посвящен классификации *видов* искусств в зависимости от их большей или меньшей «подражательности» природе. Здесь «поиск» места музыки осуществлен посредством структурного сжатия контекста: сперва поэзия и музыка, действующие в «мире чисто духовном», обособлены от «образовательных искусств» как заимствующих «изящность форм» от природы; затем поэзия, оперирующая «точностью и определительностью языка, чуждыми бесконечности идеального мира», противопоставлена музыке, которой «одной только <...> открыта чистая, отстраненная от всякой вещественности идеальность» [там же, с. 32].

В центральной части статьи, развивая далее тезис о «подражательности», автор обращается к формированию разных уровней *жанровой музыкальной системы* – от сольных речитативов («музыкальных разговоров») к сложным вокально-инструментальным опусам, от «чистых» искусств – к «смешанным». «Драматическое искусство, подкрепленное музыкою, живописью, а по большей части и балетом, произвело оперу, в которой раскрылась обширнейшая область для совокупного действия всех изящных искусств: зритель и слушатель здесь находит полнейшее, многообразнейшее выражение поэзии во всем ее блеске и очаровательном совершенстве» [там же, с. 37–38]. Сквозь весь раздел красной нитью проходит тема утверждения уникального *поэтического языка* музыки, далекого от изображения «предметов земных» и, напротив, выражающего «<...> чувства высокие, сильные страсти, душевные ощущения <...> томление любви, безнадежность, отчаяние, радость или ужас, уныние или веселость, глубокую скорбь и восторг, мирное спокойствие поселян и шумное движение воинства <...>» [там же, с. 35].

[1] Вероятно, стоит также обратить внимание на толкование понятия «наслаждать», данное не Резвым, а уже иным автором: «Причинять или доставлять в высшей степени удовольствие; производить особенное услаждение чувств <...>». Эта характеристика дополнена примером: «*Наслаждать слух музыкою*» [19, т. 2, с. 404]. Наконец, отметим и включение в издание слов «неискусство» и «некрасота» [там же, с. 437, 438].

Для передачи такого богатства эмоций необходима *творческая деятельность* – «художества», которые автор подразделяет на композиторские (свободные, изобретательные) и «исполнительные» (исполнительские, механические). «Но как в механических искусствах потребны неусыпные труды для достижения совершенства, так и в свободных, или производительных художествах, необходимо изучение законов и правил, посредством которых художник в состоянии сообщить стройность и красоту своим творениям. Здесь точка соприкосновения художеств с науками» [17, с. 38].

Из этого вывода вырастает заключительный раздел, посвященный восприятию публики, необходимости музыкального просвещения и образования, порицанию «холодных знатоков», выискивающих «ошибки против теории» и лишенных «способности постигать вдохновение», а также уверенности в справедливости грядущих оценок творчества.

Опубликованная за четверть века до известной статьи Александра Николаевича Серова «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика» [18], работа Резвого ставит сходные проблемы и оперирует сходной терминологией. Другой вопрос, что «Сущность музыки» написана в ином жанре и в стиле, несомненно далеком от научной полемики, столь любимой выдающимся отечественным критиком.

Рецензии, принадлежащие перу Резвого, также нельзя назвать остро полемическими. Стиль их легче всего определить как восторженное описание выдающихся событий и явлений музыкального искусства. Шедевры великих композиторов, замечательные интерпретации артистов рассматриваются в качестве возвышенных импульсов, вдохновляющих существование скромного любителя, искреннего поклонника муз. Спектр его музыкальных штудий был достаточно широким, и не о каждой из них можно отыскать свидетельства. В частности, ныне почти ничего не известно о Резвом-сочинителе; удалось обнаружить лишь один отзыв об исполнении первой части его симфонии в концерте Франца Кнехта – молодого и уже хорошо известного виолончелиста и педагога, у которого (в один период с Серовым) занимался Резвой.

«Концерт г. Кнехта был беспрекословно самым разнообразным во всю нынешнюю музыкальную пору, — отмечал анонимный рецензент. — <...> Была также разыграна любопытная пьеса в полифоническом роде: первое allegro симфонии М. Д. Резвого, обработанное с большим вкусом и знанием. Да это просто наслаждение прослушать такой концерт! Все довольны, веселы, не утомлены, хотя концерт и продолжался до 11 часов! Вот тут значение и назначение музыки понятно, и жаль, что пример г. Кнехта не будет иметь многих последователей» [10, с. 5].

Сам Резвой писал о Кнехте неоднократно, как и о других выдающихся инструментальных виртуозах, посещавших российскую столицу. Из откликов такого рода наиболее ярким является, пожалуй, статья об Адольфе Гензельте, подчеркивающая и утверждающая высокий идеализм его натуры. «Гензельт есть явление совершенно поэтическое. Он отделен от света; он, как младенец, не знаком с прозою житейских потребностей и отношений. В гостиной он неловок и застенчив, и тогда только начинает развиваться в своей игре, когда забывает, что его слушают несколько незнакомых ему людей. Утешительно видеть, что в наше время художественных беснований (извините за выражение) Гензельт сохранил всю чистоту и выспренность своего искусства, отвергнул все, что только приближается к шарлатанству. Убегая холодности и сухости записного классика, не вдается в безотчетность буйного романтика; отклоняясь от злоупотреблений новейших школ, он воспользовался, однако, нововведением и усовершенствованием по части механизма. Нет трудностей, которые бы затрудняли его» [9, с. 245, 246].

Приподнятый тон изложения сохранен и в статье Резвого «Музыкальные общества в С. Петербурге», посвященной состоянию столичной концертной отрасли – теме, которая ныне справедливо относится к области скорее индустрии, чем художеств. Тем не менее критическому разбору различных видов выступлений и программ и здесь предшествует воспевание инструментальной музыки как возвышенной сферы: «Все художества производят на нас волшебное действие свое, но ни одно из них так глубоко не достигает сокровеннейших ощущений души нашей, как музыка, и особенно музыка, очищенная от всякой примеси, музыка без стихов, без танцев, без спектаклей, музыка, могущественная сама собою, в романтической области идеального <...>» [16, с. 1].

Музыка как прекрасный предмет, – а не его отражение, влияние, изучение, – находится на первом плане практически во всех текстах, принадлежащих перу Резвого. С этой точки зрения, пристрастия выдающегося музыкального ученого были органичной частью мировоззрения первой половины XIX столетия, существенно отличавшегося от идей

Ил. 4. Главный жилой дом в родовом поместье Мариенгоф.
Фото из ежемесячника «Старые годы» за апрель 1913 года (л. 1 между с. 6 и 7)

второй его половины. С течением времени обретение *места* и *сути* музыкального искусства постепенно сменялось утверждением его *значимости*, а ясный эстетический «взгляд любования» замутнялся функциональными наслоениями[1]. Возможно, и по этой причине мнения, работы, достижения Резвого довольно быстро оказались забытыми.

Родовое поместье Резвых – мыза Мариенгоф в Ямбургском уезде Санкт-Петербургской губернии – до революции было подлинной «шкатулкой с драгоценностями». Владельцы с любовью собирали произведения искусства, среди которых находились, разумеется, и портреты Модеста Резвого, и живописные полотна, созданные им самим. Содержание этой прекрасной шкатулки успел запечатлеть в 1913 году известный искусствовед Николай Врангель, поместив фотографии обстановки поместья в качестве иллюстраций к материалу «История одного дома» [2].

По-видимому, Врангель знал, что необходимо спешить: история владения Резвыми мызой Мариенгоф обрывается в 1912 году. После кончины Дмитрия Модестовича (1842–1912), сына героя настоящей статьи, часть картин и предметов меблировки дома была отправлена в музеи, однако многое оказалось и утраченным, в том числе ценнейший источник сведений – семейный архив.

Ныне он отсутствует в отечественных собраниях, но есть надежда, что не пропал бесследно, а лишь поменял место жительства. Младший внук Модеста Резвого – Петр Дмитриевич (1887–1963), по профессии геолог – в 1952 году, после лишений и репрессий, перебрался из Ленинграда в Харьков, открыв в истории рода новую страницу. Генерация его азартных и непоседливых потомков, гармонично совмещающих научные, художественные, спортивные досуги[2], теперь продолжает развиваться за рубежами России.

---

[1] См.: «Применительно к истории музыки мы увидели бы главное: подменена концепция искусства! Раньше музыка мыслилась онтологически – как таинственный путь в красоту чистоты и святости. Ныне – как отражение действительности. Еще Серов замечает: есть собственно музыкальная красота и есть правда выражения. Очень быстро правда, отделившая себя от красоты, становится революционной, пролетарской, партийной (этимологически: частной, частичной! – от pars – часть)» [8, с. 10].

[2] Мужская часть украинской ветви династии представлена естествоиспытателями, художниками и одновременно – профессиональными путешественниками и мореходами-экстремалами. В частности, один из младших наследников – Дмитрий Павлович Резвой – сравнительно недавно (2019) во второй раз пытался покорить Атлантику.

Литература

1. *Акишина М. А.* Модест Дмитриевич Резвой и музыкальная теория в России в 1830–1840 годах. Дипломная работа [Рукопись] / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского; науч. рук. Г. И. Лыжов. М, 2021.

2. *Врангель Н. Н.* История одного дома // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. 1913. Апрель. С. 3–30.

3. [*Гесс де Кальве Г. Г.*] Теория музыки, или Рассуждение о сем искусстве, заключающее в себе историю, цель, действие музыки, Генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и все, что относится к ней в подробности. Сочинено в России и для Русских Густавом Гесс де Кальве / переведено с немецкой рукописи Разумником Гонорским. Ч. 1–2. Харьков: в Унив. типографии, 1818. 304 + 376 с.

4. *Лицвенко И. Г.* Бас // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1973. Стб. 343.

5. *М. Д. Р.* [*Резвой М. Д.*] Ария // Энциклопедический лексикон. СПб.: в типографии А. Плюшара, 1835. Т. 3. С. 108–110.

6. *М. Д. Р.* [*Резвой М. Д.*] Бас // Энциклопедический лексикон. СПб.: в типографии А. Плюшара, 1836. Т. 5. С. 56–62.

7. [*Манфредини В.*] Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке, изданные Господином Винченцо Манфредини вторым и помноженным изданием на итальянском языке в 1797 году в Венеции / с итальянского на российский перевел Степан Дехтярев. СПб.: в Театральной типографии, 1805. 176 с.

8. *Медушевский В. В.* Этимология культуры // Музыкальная академия. 1993. № 3. С. 3–10.

9. *Модест Резвой*. <Музыка> Адольф Гензельт // Северная пчела. 1838. № 62, 17 марта. С. 245–247.

10. Музыкальная пора в С. Петербурге. Третья и четвертая седмицы // Художественная газета. 1841. № 7, апрель. С. 3–5.

11. *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие / общ. ред., вступ. статья и примеч. Г. Б. Бернандта. М.: Музиздат, 1956. 729 с.

12. *Пикуль В. С.* На задворках великой империи. В 2 кн. Кн. 2: Белая ворона. Лениздат, 1966. 575 с.

13. *Преснякова И. А.* Становление русскоязычной музыкально-теоретической терминологии в отечественных музыкальных руководствах конца XVIII – первой половины XIX вв. (1773–1862). Дисс. ... канд. иск. [Рукопись] / Казанская гос. консерватория имени Н. Г. Жиганова; науч. рук. А. Л. Маклыгин, науч. конс. Ю. Н. Холопов. Казань, 2004. 294 с.

14. *Резвой М. Д.* Аккомпанимент <sic!>; Аккорд // Энциклопедический лексикон. СПб.: в типографии А. Плюшара, 1835. Т. 1. С. 354–362.

15. *Резвой М. Д.* Ведение голосов // Энциклопедический лексикон. СПб.: в типографии А. Плюшара, 1837. Т. 9. С. 187–200.

16. *Резвой М. Д.* Музыкальные общества в С. Петербурге // Художественная газета. 1841. № 10. С. 1–4.

17. *Резвой М. Д.* О сущности музыки // Отечественные записки. 1839. Т. III. № 5. Художества. С. 29–42.

18. *Серов А. Н.* Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Эпоха. 1864. № 6. С. 100–124.

19. Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии Наук. СПб.: в Типографии Имп. Акад. наук, 1847. Т. 1. 416 с.; Т. 2. 473 с.; Т. 3. 591 с.; Т. 4. 489 с.

20. *Столпянский П. Н. Резвой*, Модест Дмитриевич // Русский биографический словарь, издаваемый Русским Историческим Обществом. Т. 17 / под ред. Б. Л. Модзалевского. Пг.: Типография Акц. Об-ва «Кадима», 1918. С. 726–731.

21. [*Фукс И. Л.*] Практическое руководство к сочинению музыки в пользу самоучащихся, и в облегчение учителей, с приложением особенных правил для сочинителей русского церковного пения и двух нотных тетрадей, из которых первая заключает в себе примеры и задачи, а вторая решение задач, изложенное Л. Фуксом / пер. с нем. [М. Д. Резвого]. СПб.: в типографии К. Крайя, 1830. 150 с.

22. *Ямпольский И. М. Резвой*, Резвый Модест Дмитриевич // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стб. 584–585.

* * *

Приложение

Список опубликованных работ М. Д. Резвого

I. ***Энциклопедический лексикон*** (СПб.: в типографии А. А. Плюшара)

Аккомпанимент <sic!> (Резвой М. Д.)[1]; Аккорд (Резвой М. Д.); Аллегро (М. Д. Р.); Аллеманд (М. Д. Р.) // 1835. Т. 1. С. 354–362, 544.

Альтерация; Амбушюр (М. Д. Р.); Аппликатура (М. Р.); Апподжиатура // 1835. Т. 2. С. 37, 77, 429–433.

Ариетта; Ария (М. Д. Р.); Арфа (М. Д. Р.) // 1835. Т. 3. С. 106–110, 226–227.

[1] Варианты авторской подписи, в случаях их наличия, помещены в скобках после названий статей.

Барабан (М. Р.) // 1835. Т. 4. С. 294–295.
Бас (М. Д. Р.); Бемоль (М. Д. Р.) // 1836. Т. 5. С. 56–62, 271.
Бис (М. Р.); Браво (М. Д. Р.) // 1836. Т. 6. С. 51–53, 498.
Вводный тон; Ведение голосов (Резвой М. Д.) // 1837. Т. 9. С. 158–160, 187–200.

II. ***Северная пчела (газета)***

<Смесь> [Концерт Ф. Кнехта] (М. Д. Р.) // 1835. № 289, 19 декабря. С. 1154.
<Музыка> Адольф Гензельт (Модест Резвой) // 1838. № 62, 17 марта. С. 245–247.
<Смесь> Скрипач Реммерс (М. Р.) // 1839. № 42, 23 февраля. С. 165–166.
<Смесь> Историческая оратория: *Петр Великий* [И. Фукса] (М. Р....) // 1842. № 53, 9 марта. С. 209–210.
<Фельетон> Древние напевы православной церкви. Новые издания сих напевов (М. Резвой) // 1848. № 71, 30 марта. С. 281–283.

III. ***Художественная газета (издание Н. В. Кукольника и А. Н. Струговщикова)***

Крюгер в Санкт-Петербурге (М. Р.) // 1836. № 11–12. С. 196–201.
Музыкальные общества в С. Петербурге (Резвой М. Д.) // 1841. № 10. С. 1–4.
Отчет Комитета Общества поощрения художников с 28 апреля 1840 по 28 апреля 1841 года (Резвой М. Д.) // 1841. № 14. С. 1–8.

IV. ***Отечественные записки***

О сущности музыки (Резвой М. Д.) // 1839. Т. III. № 5. Художества. С. 29–42.

V. ***Очерки событий из российской истории***, сочиненные и гравированные профессором живописи Ф. Бруни, с пояснительным текстом соч. М. Резвого. Тетради 1–2. Изданы Обществом поощрения художников в С. Петербурге, 1839. Л. 4, 6, 8, 10, 12, 15, 17, 19, 21, 23.

VI. ***Словарь церковно-славянского и русского языка***, составленный Вторым отделением Императорской Академии наук. (СПб.: в Типографии Имп. Акад. наук, 1847)

Адажио, Азбука нотная, Аккорд, Аккомпанемент, Аккомпанировать, Аллегретто, Аллегро, Альт, Альтист, Ария, Арфа, Арфист[1], Бандура, Бандурист, Бандурный, Баритон, Баркарола, Бас, Басист, Басовый, Бемоль, Бемольный, Бубен, Валторна, Валторнист, Вариация, Вводный тон, Виола, Виолист, Виолончелист, Виолончель, Волынка, Волыночник, Волыночный, Втора, Выпевание, Выпевать, Гармоника, Гармонист, Гармонический, Гармония, Генерал-бас, Гимн, Гитара, Гитарист, Гитарный, Гобоист, Гобой, Гобойный, Голос, Голосистый, Горн, Гудок, Двувязная нота, Двувязная пауза, Двумерная делимость нот, Двутактная пауза, Двухголосный, Дирижер, Дирижировать, Дискант, Дискантист, Дискантовый, Диапазон, Диатонический, Диез, Диезный, Доминанта, Домры, Дуэт, Дур [Dur], Дурный [Dur'ный], Единогласие, Единогласный, Единозвучие, Единозвучный // Т. 1. С. 3, 4, 5, 6, 7, 12, 13, 21, 23, 24, 43, 86, 98, 100, 103, 129, 156, 187, 222, 255, 256, 258, 261, 270, 274, 280, 288, 301, 313, 314, 315, 324, 325, 326, 349, 377, 378, 390.

Заиграть, Запев, Запеть, Запевала, Затакт, Звукознание, Инструментальная музыка, Каватина, Каданс, Камер-музыкант, Камер-музыкантский, Камертон, Канифолить смычок, Кант, Капельмейстер, Кварта, Квартет, Квартетный, Квинта, Квинтет, Квинтетный, Кимвал, Клавиатура, Клавикорды, Клавиш[а], Клапан, Кларнет, Кларнетист, Кларнетный, Ключ скрипичный, фортепианный, дискантный, басовый, Кобыз, Колок, Колено, Композитор, Композиция, Контрабас, Контрабасист, Контрафагот, Контрафаготист, Контральт[о], Концерт, Концертант, Концертный, Лад, Литавра, Литаврщик, Лютнист, Лютня, Мажор, Мажорный, Мандолина,

[1] Здесь и далее приведены базовые понятия и их основные производные; исключены родовые варианты (например, «арфист» – «арфистка»), уменьшенные («нота» – «нотка») и незначительно измененные слова («единогласный» – «единогласно»), а также устаревшие формы («аккомпанироваться», «альтистый» и проч.). Написание слов безоговорочно приведено в соответствие с нормами современного русского языка.

Марш, Мелодический, Мелодия, Меломания, Моль [moll], Мольный [moll'ный], Монохорд, Музыка, Музыкальный, Музыкант, Мундштук, Мусикийский, Мусикия, Напев, Напевать, Напевный, Нона, Нота, Нотный // Т. 2. С. 21, 50, 63, 79, 133, 150, 157, 159, 160, 168, 169, 170, 172, 175, 180, 183, 190, 193, 195, 198, 199, 243, 256, 277, 279, 285, 288, 297, 321, 322, 330, 331, 332, 396, 465, 467.

Обращение, Обыгрывать, Обыгрываться, Октава, Октет, Опера, Оперный, Оратория, Орган, Органный, Органист, Оркестр, Оркестровать, Оркестрованный, Осмогласие, Осмогласный, Партес, Партесный, Партитура, Партитурный, Партия, Пауза, Педаль, Переиграть концерт, Перемежное движение, Перепеть, Перепетый, Пианиссимо, Пианист, Пиано, Пианофорте, Пьеса, Подпевать, Подыгранный, Подыграть, Позиция, Поигрывать, Поканифолить, Полифонический, Полифония, Полу-аппликатура, Полутактная нота, Полутактная пауза, Полутон, Полутонный, Польский [танец], Понижение, Попурри, Прелюдировать, Прелюдия, Престо, Прима, Припевать, Проиграть, Пропеть, Пропетый, Противозвучие, Проходящие аккорды, Проходящие ноты, Пунктированная нота, Пунктировать, Певец, Певун, Певучесть, Певческий, Певчий, Пение, Песенный, Петь // Т. 3. С. 30, 40, 62, 68, 77, 84, 161, 164, 165, 182, 191, 199, 222, 272, 285, 298, 299, 304, 314, 319, 322, 323, 339, 359, 443, 449, 474, 486, 529, 548, 562, 568, 578, 585, 586.

Разыгрывать, Ре, Ре-бемоль, Ре-диез, Резонанс, Речитатив, Рог, Роговая музыка, Рондо, Секста, Секстет, Секунда, Семиоктавный, Семиструнный, Септет, Септима, Си, Симфонист, Симфония, Скрипач, Скрипичный, Скрипка, Сладкозвучие, Сладкозвучный, Смычковый, Смычок, Солист, Солистка, Соло, Соль, Соната, Спеться, Стаккато, Струна, Струнный, Сыграть, Сыграться, Такт, Тактировать, Тамбурин, Твердое трезвучие, Твердый лад, Тема, Темп, Тенор, Теорба, Терцет, Терция, Терцквартаккорд, Тимпан, Токката, Тон, Тоника, Тонический, Трезвучие, Тремоландо, Тремоло, Треугольник, Тридцать вторая, Трио, Триоль, Триольный, Тромбон, Тромбонист, Труба, Трубач, Трубить, Турецкий барабан, Тутти, Туш, Увертюра, Укосненный [уменьшенный], Унисон, Фа, Фагот, Фаготист, Фаготный, Фальшивить, Фальцет, Фантазия, Финал, Фистула, Фистульный, Флейта, Флейтист, Флейт-траверс, Флейт-траверсист, Форте, Фуга, Хор, Хорал, Хорист, Хоровой, Хроматическая музыка, Хроматическая труба, Хроматический знак, Цезура, Четверть, Эолова арфа, Эффект в музыке // Т. 4. С. 39, 59, 61, 64, 66, 71, 116, 118, 119, 122, 125, 139, 145, 161, 181, 182, 183, 209, 218, 238, 257, 269, 270, 273, 275, 276, 278, 280, 284, 286, 287, 294, 295, 297, 300, 301, 305, 306, 307, 317, 336, 348, 383, 384, 385, 388, 389, 391, 394, 408, 409, 413, 418, 437, 474, 475.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

***Ю. Бочаров* (Москва). К проблеме жанровой типологии инструментальной музыки эпохи Возрождения**

В статье рассматривается специфика европейской инструментальной музыки эпохи Возрождения и различные подходы к ее жанровой типологии. При этом в целом автор придерживается того варианта, который предусматривает образование двух крупных жанровых групп, сформированных с одной стороны, множеством танцевальных жанров, имевших одноименные прототипы в бытовой среде, а с другой стороны, жанрами без подобных прототипов, возникшими в условиях профессиональной музыкальной практики (ричеркар, фантазия, канцона da sonar, токката, преамбула, органный версет и др.). Однако данная типология по своей сути имеет отношение прежде всего к музыке Позднего Возрождения, когда уже вполне осознавалось своеобразие музыкального инструментализма как такового и достаточно высокой степени достигло понимание собственно жанровой специфики. В итоге автор приходит к выводу о том, что достаточно ясная и определенная систематизация инструментальной музыки всей эпохи Возрождения на стадии собственно жанровой типологии сталкивается со значительными проблемами, не позволяющими провести ее таким образом, чтобы охватить максимальное количество жанров и при этом быть абсолютно логичной и максимально непротиворечивой.

Ключевые слова: инструментальная музыка; жанровая типология; эпоха Возрождения; танцевальные жанры; интабуляция; прикладная и «художественная» музыка.

***Т. Цветковская* (Москва). Смысловые коллизии церковной песни Лютера *«Ein feste Burg ist unser Gott»* в музыке И. С. Баха**

Статья посвящена поиску новых подходов к раскрытию содержания духовных сочинений И. С. Баха, в основу которых положена церковная песня Лютера «*Ein feste Burg ist unser Gott*». Для анализа выбраны одноименная хоральная прелюдия D-dur (BWV 720) и две кантаты – «*Alles, was von Gott geboren*» BWV 80a и «*Ein feste Burg ist unser Gott*» BWV 80. Исследование сочинений Баха сквозь призму песни-первоисточника обнажает противоречия в их понимании. Обновление с течением времени литургической практики, смещение смысловых акцентов в богословском толковании поэтического текста приводят к тому, что интерпретация, основанная на ином, по сравнению с современным, представлении о характере церковной песни, воспринимается как устаревшая, что, по сути, неверно. При этом каждое обращение Баха к тексту «*Ein feste Burg ist unser Gott*» является следующей, более высокой ступенью в постижении его смысла. «Художественный комментарий» композитора раскрывает глубинные пласты содержания, заставляя вернуться к оригинальному тексту Лютера, но уже с новых позиций. Теолого-музыкальная герменевтика (термин Роберта Ливера) позволяет замкнуть цепочку, исходной точкой и конечным пунктом которой становится тема «*Ein feste Burg ist unser Gott*» как своего рода лейтмотив творческой биографии Баха. Помимо партитур духовных сочинений Баха, автор статьи предлагает включить в герменевтический круг документальные свидетельства их возникновения, аналитические материалы, посвященные наследию композитора, библейские отрывки и фрагменты сочинений Лютера.

Ключевые слова: Бах; Лютер; герменевтика; церковная песня; хоральная прелюдия; духовная кантата.

***А. Табанкова* (Москва). Гобой в школах и трактатах первой половины XIX века**

В статье рассматриваются технические и художественные особенности гобоя, описанные во французских музыкальных трактатах первой половины XIX века. Именно в этот период лидирующее положение получает французская исполнительская школа, связанная с деятельностью Парижской консерватории. А сам гобой проходит интенсивную эволюцию, благодаря которой была существенно усовершенствована техника игры и расширились выразительные возможности инструмента. При этом параллельно существовали различные модели гобоя (и родственного ему английского рожка), имевшие существенные различия. Это нашло отражение в учебных и справочных пособиях и трактатах для исполнителей и композиторов. Прежде всего таких, как «Всеобщий трактат о голосах и инструментах» А. Шорона, «Курс музыкальной композиции» Антонина Рейхи, «Словарь современной музыки» Ф. А. Ж. Кастиль-Блаза, «Основной трактат об инструментовке» Ж. Ж. Кастнера, а также «Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке» Гектора Берлиоза.

Ключевые слова: гобой; английский рожок; оркестр; исполнительские школы и трактаты; французская музыка первой половины XIX века.

***С. Петухова* (Москва). Модест Дмитриевич Резвой – теоретик и практик музыкального искусства**

Статья посвящена творческой фигуре Модеста Дмитриевича Резвого (1807–1853). Автор обращает внимание на то, что М. Д. Резвой, как и другие представители его рода, имел склонность совмещать самые разные занятия, в каждое из них внося дух новизны и открытий. Будучи потомственным военным инженером, он стал широко известен также как художник-портретист, музыкант-любитель (виолончелист и композитор), но прежде всего как музыкальный теоретик и лексикограф, который впервые в России систематизировал музыкально-теоретические понятия и ввел в отечественную практику ряд важных терминов. В Приложении к статье приводится список многочисленных статей Резвого о музыке, опубликованных при его жизни в словарях и периодических изданиях.

Ключевые слова: М. Д. Резвой; лексикография; «Энциклопедический лексикон» А. А. Плюшара; музыкальная терминология; искусство.

ABSTRACTS

Yury Bocharov (Doctor habilitatus in Arts studies; Leading Researcher of Moscow conservatory). **K probleme zhanrovoj tipologii instumental'noj muzyki epokhi Vozrozhdeniya / On the problem of genre typology of instrumental music of the Renaissance**

The article examines the specificity of European instrumental music of the Renaissance and various approaches to its genre typology. The author offers a variant of the typology, which provides for the formation of two large genre groups, formed on the one hand, by a variety of dance genres that had similar prototypes in the everyday environment, and on the other hand, genres without such prototypes that arose in the conditions of professional musical practice (ricercare, fantasy, canzone da sonar, toccata, praeambula, organ verset, etc.). However, this typology primarily refers to the music of the Late Renaissance, when the originality of musical instrumentalism was already fully realized, and the understanding of the genre itself was quite high. As a result, the author comes to the conclusion that a fairly clear and definite systematization of instrumental music of the Renaissance as a whole at the stage of the genre typology itself encounters significant problems that do not allow it to be carried out in such a form in order to cover the maximum number of genres and be absolutely logical and as consistent as possible.

Keywords: instrumental music; genre typology; Renaissance; dance genres; intabulation; functional and absolute music.

Tatiana Tsvetkovskaya (Musicologist; Head of special projects, *Orpheus* Radio, Moscow). **Smyslovye kollizii tserkovnoj pesni Lutera *"Ein feste Burg ist unser Gott"* v muzyke J. S. Bakha / *Semantic collisions of "Ein feste Burg ist unser Gott" in J. S. Bach's music***

The article focuses on the search for new approaches to revealing the content of the church compositions of J. S. Bach, which are based on Luther's song «Ein feste Burg ist unser Gott». The choral prelude of the same name in D-major (BWV 720) and two cantatas - "Alles, was von Gott geboren" (BWV 80a) and "Ein feste Burg ist unser Gott" (BWV 80) were selected for analysis. The study of Bach's works through the prism of the original song reveals the contradictions in their understanding. The renewal of liturgical practice over time, the shift of semantic accents in the theological interpretation of the poetic text lead to the fact that an interpretation based on a different, in comparison with the modern, concept of the nature of church songs is perceived as outdated, which, in fact, is incorrect. Moreover, each appeal of Bach to the text "Ein feste Burg ist unser Gott" is the next, higher step in comprehending its meaning. The composer's "musical commentary" reveals the deep layers of content, forcing him to return to the original text of Luther, but from new positions. Theological and musical hermeneutics (Robert Leaver's term) allows us to close the chain, the starting point and ending point of which becomes the theme "Ein feste Burg ist unser Gott", as a kind of leitmotif of Bach's creative biography.In addition to the scores of Bach's church compositions, the author of the article proposes to include in the hermeneutic circle documentary evidence of their occurrence, analytical materials on the composer's works, biblical excerpts and fragments of Luther's works.

Keywords: Bach; Luther; hermeneutics; church song; choral prelude; church cantata.

Anastasiya Tabankova (Associate Professor; Department of Woodwind Instruments, Moscow conservatory). **Goboj v shkolakh i traktatakh pervoj poloviny 19 veka / Oboe in instructions and treatises of the first half of the 19th century**

The article examines the technical and artistic features of the oboe, described in French musical treatises of the first half of the 19th century. It was during this period that the leading position was acquired by the French performing school associated with the activities of the Paris Conservatory. And the oboe itself is undergoing an intensive evolution, thanks to which the playing technique has been significantly improved and the expressive possibilities of the instrument have expanded. At the same time, there were various oboe models that had significant differences. This is reflected in educational manuals, musical dictionaries and treatises for performers and composers, such as *Traité général des voix et des instruments* by A. Shoron, *Cours de composition musicale* by A. Reicha, *Dictionnaire de musique moderne* by F. H. J. Castil-Blaze, *Traité général d'instrumentation* by J. G. Kastner, *Grand traité d'instrumentation* by H. Berlioz etc.

Keywords: oboe; corno inglese; orchestra; performing schools and treatises; French music of the 19th century.

Svetlana Petukhova (PhD; Department of Music History, State Institute for Art Studies, Moscow). **Modest Dmitrievich Rezvoy – teoretik i praktik muzykal'nogo iskusstva / Modest Dmitrievich Rezvoy as music theorist and practitioner**

The article focuses on Modest Dmitrievich Rezvoy (1807–1853) as a significant creative figure. The author draws attention to the fact that M. D. Rezvoy, like other representatives of his family, had a tendency to combine a variety of activities, introducing a spirit of novelty and discovery into each of them. As a hereditary military engineer, he became widely known as a portrait painter, amateur musician (cellist and composer), but above all as a music theorist and lexicographer, who for the first time in Russia systematized musical-theoretical concepts and introduced a number of important terms into Russian musicology. The Appendix contains a list of Rezvoy's numerous articles on music published during his lifetime in dictionaries and periodicals.

Keywords: M. D. Rezvoy; lexicography; musical terminology; art.

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»)