

Многоликий термин

Ария и авиакомпания. На первый взгляд, объединение этих слов может показаться странным, даже парадоксальным. Тем не менее, для англо- или франкоговорящей аудитории связь между ними очевидна и заключается в самом слове *air*. Переводящееся на русский язык как «воздух», оно входит в состав множества терминов, так или иначе связанных с воздухоплаванием, и в частности фигурирует в качестве составной части названий крупных западных авиакомпаний (например, «Air France» или же «British Airways»). Между тем у него имеется еще и собственно музыкальное значение. В универсальных англо-русских или французско-русских словарях можно найти различные переводы слова *air*, имеющие прямое отношение к вокальной музыке, – «мелодия» или «напев», «ария» или «песня». Однако всегда ли такой перевод корректен? Ведь в музыкальной литературе, скажем, эпохи барокко есть масса случаев использования термина *air* в музыке сугубо инструментальной. Да и как быть, к примеру, с параллельным использованием слов *air* и *aria*? Попытки узнать ответы на эти вопросы в отечественных справочно-энциклопедических или учебных изданиях, к сожалению, ни к чему не приведут. Но не стоит отчаиваться. Лучше обратиться к источникам зарубежным, и прежде всего – к старинным нотным изданиям, которые помогут пролить свет на эту проблему.

Термин *air* в музыке начал применяться во времена позднего Ренессанса. Так, во Франции еще в последней трети XVI столетия его использовали для обозначения определенного рода вокальных сочинений. В основном – песен, бытовавших в придворной среде, – так называемых *airs de cour*. В отечественной литературе с легкой руки К.К. Розеншильда (см. его книгу «Музыка во Франции XVII – начала XVIII века». – М., 1979) эти песни именуют «куртуазными ариями», что, в общем-то, не совсем точно. Ибо их тексты и музыку не всегда отличала куртуазность. Да и ариями в привычном нам смысле этого слова они тоже не являются. Не случайно, в других европейских странах жанровое обозначение *air de cour* вообще не принято переводить. Так вот эти самые *airs de cour* четко подразделялись на два вида. Либо это были многоголосные песни (обычно четырех- или пятиголосные), рассчитанные на исполнение а саррелла, весьма напоминая тем самым полифонические *chansons* композиторов эпохи Возрождения. Либо – песни для одного солирующего голоса в сопровождении лютни. Второй вариант был более распространен и, как выяснилось позже, исторически более перспективен. Кстати, именно песнями в сопровождении лютни оказались те 22 сочинения на тексты Ронсара и других поэтов того времени, что вошли в первый из известных сборников *airs de cour*, опубликованных в 1571 году в Париже Адрианом Леруа (*Livre d'air de cours miz sur le luth par Adrian Le Roy*). Подобные песни явно преобладали и в первой половине XVII века,

когда жанр *air de cour*, представленный именами таких музыкантов, как Дени Готье, Шарль Тессье, Антуан Боюссе и др., фактически был основным во французской светской вокальной музыке, Довольно часто печатались сборники, состоявшие из *airs de cour*. Только в период с 1608 по 1632 год королевский издатель Баллар выпустил серию из 15 таких сборников под названием *Airs de différents auteurs avec la tablature de luth*, явившуюся по сути своеобразной антологией вокальной музыки того времени.

Заметим, что среди *airs*, опубликованных в этих сборниках были не только специально сочиненные песни, но и вокальные фрагменты из *ballets de cour* (придворных балетов), занимавших особое место во французском музыкальном театре в период от Генриха III до Людовика XIV.

Уже с конца XVI века французская традиция *air de cour* проникает в Англию, где дает замечательные плоды в виде т.н. «лютневой песни». При этом до середины XVII века в Англии предпочитали использовать несколько иную форму написания жанрового обозначения, а именно *ayre*. Впрочем, написание *air* также встречалось. Более того, под термином *air* подразумевалась не только «лютневая песня», но и практически любая светская вокальная пьеса, за исключением мадригала. Об этом в частности свидетельствует опубликованный в 1597 году знаменитый трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку» (*A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*). Кстати, в том же 1597 году было напечатано первое собрание английских *ayres*, принадлежавшее перу Джона Доуланда, которое называлось весьма показательно – «Первая книга песен или *ayres*» (*First Booke of Songes or Ayres*). Собрание это имело поразительный успех и впоследствии еще четырежды переиздавалось при жизни композитора (с 1600 по 1613 год). А Доуланд в этом жанре в Англии поистине не имел себе равных. Как и во Франции, английские *ayres*, несмотря явное преобладание в них строфической формы, были весьма разнообразны. Наряду с песнями для голоса и лютни, существовали также композиции для голоса в сопровождении консорта из четырех виол. При этом стилистический спектр *ayres* также был весьма широк: от простой гармонизации несложного напева до тщательно разработанной полифонической композиции.

Впрочем, еще в первой половине XVII века термин *ayre (air)* вышел за пределы вокальной музыки. Его постепенно начали вводить в оборот применительно к инструментальным пьесам: как правило, довольно простого, не имитационного склада, часто – откровенно танцевальным (типичные образцы содержатся в сборнике Джона Эдсона *Courtly Masquing Ayres*, 1621). Но нередко название *ayre (air)* получали пьесы довольно мелодичные, своего рода инструментальные варианты вокальных миниатюр, которые можно встретить, к примеру, в сборнике Мэттью Локка «Маленький консорт для трех голосов» (*Little Consort of Three Parts*, 1656). Входящие в него 10 сюит построены единообразно, образуя последование «павана – *air* – куранта – сарабанда», кстати, типичное для большинства сюит композитора.

В дальнейшем – вплоть до окончания эпохи барокко – в Англии под *air* в основном подразумевали небольшую инструментальную пьесу. Вокальные же пьесы обычно обозначались либо английским словом *song*, либо итальянским словом *aria*. Причем понятие *song* оказалось более емким, включая в себя не только вокальные миниатюры на английском языке, но и написанные в итальянской манере арии из опер или ораторий, которые часто издавались в сборниках, озаглавленных как «Любимые мелодии» (*Favourite songs*).

Во Франции же со времен Жана Батиста Люлли, т.е. со второй половины XVII века, основной сферой бытования *air* стал музыкальный театр. А сам термин *air* использовался в самых разных сочетаниях, обозначавших различные типы пьес. Однако различия их заключались не столько в стилистике, сколько в исполнительском составе, положении внутри акта сценического произведения, а также в отношении к танцу. Например, понятие *air à chanter* означало поющуюся *air*, причем вплоть до середины XVIII столетия оно относилось не только к формам сольного пения (включая знаменитый *récitatif*), но также к ансамблям и даже хорам. При этом *airs à chanter*, как правило, появлялись в сценах, связанных с драматическим действием. Что же касается сцен и разделов, имеющих весьма отдаленное отношение к перипетиям сюжетной фабулы, то в них выделялись так называемые *airs à jouer* (т.е. увертюры, танцы и другие сугубо инструментальные фрагменты), а также *airs de mouvement*, под которыми обычно подразумевалась номера танцевального характера, нередко с участием вокальных партий. Но различия эти, как и следовало в эпоху барокко, отнюдь не возводились в абсолют, а лишь обозначали некую тенденцию, позволяющую в той или иной мере классифицировать встречавшиеся в театральной музыке *airs*. К тому же в партитурах XVII–XVIII веков слово *air* часто использовалось без каких-либо уточнений. Все это порождало известную неразбериху, в особенности в тех случаях, когда специфику французской театральной музыки старался постичь иностранец, привыкший к итальянской оперной традиции. Так, например, знаменитый драматург Карло Гольдони вспоминает в своих «Мемуарах» (1787), что во время своего первого посещения Королевской Академии музыки он так и не в силах был понять, что же собственно означают французские *airs*.

Все еще больше осложнится, если добавить, что, помимо сугубо театральных, в светской вокальной музыке существовали и другие версии *air* – миниатюры для одного – трех голосов в сопровождении лютни, позже – *basso continuo*. При этом они разделялись на две основные группы: *airs à boire* (иначе – застольные песни) и *airs sérieux*, тексты которых были либо лирическими (любовными, пасторальными), либо сатирическими. Бытовало также понятие *air tendre*, означавшее вокальную пьесу, написанную на чувствительный текст. Пользуясь огромной популярностью, *airs* сочинялись и издавались в большом количестве. Так, к примеру, знаменитыми издателями из династии Баллар между 1674 и 1745 годом было опубликовано

около 250 сборников под названием *Airs sérieux et à boire* или *Recueil d'airs sérieux et à boire*. В них печатались сочинения большинства французских композиторов того времени, в том числе Франсуа Куперена Великого и Жана Филиппа Рамо. В одном из таких сборников (*Recueil d'airs sérieux et à boire*, 1697) появились первые опубликованные сочинения Луи-Никола Клерамбо. Интересно, что *air* выступала в подобных подборках как общее понятие для определения сравнительно небольшой вокальной пьесы. Ею могла быть и сольная *air tendre*, и дуэт, и вокальная миниатюра в танцевальном ритме под названием *Menuet*, и типичная ария *da capo* в итальянском духе, именуемая *Air d'Italien*. Причем инструментальное сопровождение не всегда ограничивалось лишь партией *continuo*. Нередко (особенно во второй четверти XVIII века) выписывались также партии скрипок, сопровождающих пение и исполняющих ритурнели.

Во второй половине XVIII столетия во французской театральной музыке обозначились новые тенденции применительно к *air*. С одной стороны, получили распространения имеющие отношение к танцам термины *air de ballet* и *air de danse*. И все же в большинстве случаев под *air* подразумевался сравнительно завершённый сольный вокальный номер на подобие итальянских арий. Но, в отличие от развернутых и довольно сложных по своему строению арий *da capo*, французские *airs* были сравнительно небольшими вокальными пьесами, в основном строфического либо двухчастного строения. При этом все чаще встречались уточняющие жанровые обозначения. Например, ариетта, каватина, романс, куплеты. А с конца XVIII и уж тем более в XIX веке *air* для французов фактически стала синонимом итальянской *aria* как формы сольного вокального пения. В этом отношении весьма показательным названием на французском языке одного из периодических нотных изданий, выходивших в конце XVIII столетия в Санкт-Петербурге, – *Journal d'airs Italiens, Français, et Russes avec accompagnement de Guitare par J.B. Hainglaise* («Журнал итальянских, французских и русских арий с гитарным аккомпанементом Ж.Б. Генглеза»).

Что же касается музыки инструментальной, то к тому времени термин *air* в ней почти вышел из употребления. Хотя еще в первой половине XVIII века был довольно широко распространен. Его применяли как французские мастера, так и композиторы из других стран. Франсуа Куперен озаглавил *Air* 3-ю часть своей трио-сонаты «*La visionnaire*». А Жан Филипп Рамо дал подзаголовок «Прелестная *air*» (*air gracieux*) 2-й части своего Второго концерта из цикла «*Pièces de clavecin en concerts*».

Часто в эпоху барокко под названием *Air* фигурировали различного рода клавирные миниатюры. Таковые, к примеру, можно найти в творческом наследии Генри Пёрселла. Причем, как правило, это были переложения инструментальных номеров из сценической музыки композитора.

Нередко термин *air* применял в своей композиторской практике Георг Фридрих Гендель. Именно таким образом озаглавлена написанная в характере сарабанды 2-я часть его *Concerto grosso op. 6 № 10* (HWV 328). Довольно хорошо известны также *Air* из Первой сюиты «Музыки на воде»

(HWV 348) и *Air con Variazioni*, завершающая клавирную сюиту E-dur (HWV 430). Помимо этого, в генделевском наследии имеется примерно полтора десятка отдельных клавирных пьес, названных *Air*. Правда, не исключено, что в каких-то случаях название было дано не самим автором, а издателем. Но в данном случае это не принципиально. Поскольку в представлении музыкантов того времени *air* не была каким-то строго определенным первичным жанром, с присущим ему стандартным набором стилевых атрибутов (подобно гавоту, сарабанде или менуэту), но фактически являлась эквивалентом слова «пьеса». И применялось такое название или в тех случаях, когда однозначно определить жанровую принадлежность конкретной пьесы бывало затруднительно, или тогда, когда композитор (либо издатель) по какой-то причине не желал эту принадлежность объявлять. Любопытно, однако, что вышеупомянутая *Air* из клавирной сюиты Генделя E-dur в некоторых источниках фигурирует как «Куранта», отдельные клавирные *Airs* (HWV 460 и 461) имеют соответственно подзаголовки «Марш» и «Хорнпайп». К этому можно добавить, что в некоторых случаях оказывались синонимами термины *air* и *aria*. Так, например, 5-я часть клавирной сюиты Генделя d-moll (HWV 449), написанной в первом десятилетии XVIII века, называется *Aria con Variazioni*. Но, оказавшись включенной (хотя и с некоторыми изменениями) в опубликованную в 1720 году сюиту d-moll (HWV 428), она стала уже именоваться *Air con Variazioni*. Фактически в данном случае можно говорить о том, что применительно к вариационным циклам начальное обозначение *Air* или *Aria* ни в коей мере не свидетельствует о характере избранного для варьирования объекта. Оно просто является синонимом слова «тема». Заметим также, что в инструментальной музыке первой половины XVIII века наименование *Aria* совершенно необязательно свидетельствует о том, что перед нами напевное, вокальное в своей основе сочинение. В этом легко убедиться на примере *Aria* из клавирной партиты D-dur Иоганна Себастьяна Баха (BWV 828). Напротив, одна из наиболее выразительных «инструментальных арий» эпохи барокко, которую мы находим в оркестровой сюите D-dur того же Баха (BWV 1068), имеет название *Air*.

Во второй половине XVIII века термин *air* в качестве некоего обобщенного жанрового обозначения постепенно выходит из употребления в сфере инструментальной музыки. Дольше всего он оставался здесь в значении «тема вариаций». Отчасти этой традиции следовал и Бетховен, создавая уже в XIX столетии два сборника сочинений для фортепиано и флейты (скрипки) – op. 105 и op. 107, которые называются соответственно «Шесть народных песен с вариациями» (*Six National Airs with Variations*) и «Десять народных песен с вариациями» (*Ten National Airs with Variations*).

Таким образом, термин *air* долгое время применялся как в вокальной, так и в инструментальной музыке, причем во многих значениях: сольной (ансамблевой) вокальной или инструментальной пьесы, номера в сценическом произведении, темы для вариаций. При этом следует иметь в

виду, что переводить данный термин на русский язык следует весьма осторожно, внимательно анализируя контекст. Ибо если мы рассматриваем сочинения вокальные, то во многих случаях вполне можно перевести *air* как «песня» или «ария». Но применительно к инструментальной музыке эпохи барокко достойного эквивалента в русском языке у термина *air* просто не существует. Так что в письменной речи правильнее будет пользоваться иноязычным начертанием. А в устной – произносить слово *air* на английский или французский манер. Впрочем, напевные инструментальные *airs* либо *airs*, служащие темами вариаций, думается, все-таки допустимо именовать ариями, имея в виду, что само слово *aria* в реальной музыкальной практике нередко выступало синонимом слова *air*.

(«Старинная музыка». 2004. № 1. С. 11–13)