СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 1 (99) 2023

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 25.03.2023.
Формат 60×84 $^1/_8$. Печ. л. – 4,0.
Уч.-изд. л. – 4,5. Печать офсетная.
Тираж 500 экз.

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

© «Старинная музыка», 2023

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

☎ (495) 469-12-05, (499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Исторические экскурсы

Валерий Березин (Москва).
Музыка и балет в воспитании Людовика XIV 1

Из истории вокальной педагогики

Елена Круглова (Москва).
Сольфеджио Порпоры как инструктивный материал для создания импровизаций в старинных ариях 10

Век девятнадцатый

Мария Базилевич (Тюмень).
Интерпретация легенды о Дон Жуане в опере Ф. Герольда «Цампа, или Мраморная невеста» 21

Аннотации и ключевые слова научных статей 32

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

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией редколлегии.

На 1-й странице обложки – портрет юного Людовика XIV работы Юстуса ван Эгмонта (1654). Оригинал – Музей истории искусств (Вена)

*Валерий БЕРЕЗИН**
(Москва)

Музыка и балет в воспитании Людовика XIV

В богатой и тщательно документированной историографии Людовика XIV сведений о детских годах будущего короля совсем немного. Однако можно полагать, что уже в раннем возрасте зародилось его пристрастие к музыке и танцам, как, впрочем, и к другим искусствам, которые он поощрял и развивал в последующие годы.

Важным источником, касающимся этой темы, доныне являются мемуары мадам де Мотвиль [14], в которых она тщательно описала многие события, связные с фигурой королевы Анны Австрийской[1].

Одним из них было рождение ее сына Людовика XIV. Случилось это в воскресенье 5 сентября 1638 года в королевском дворце в Сен-Жермен-ан-Ле недалеко от Парижа, и по этому случаю в час дня в столичном аббатстве Сен-Жермен-де-Пре по приказу Людовика XIII был исполнен торжественный Te Deum. А в понедельник, по обычаю, в 10 утра Te Deum прозвучал в Соборе Парижской Богоматери [9, с. 29–30][2].

Крещение состоялось 21 апреля 1643 года. Крестными родителями стали кардинал Мазарини и принцесса Конде.

По замечанию Франсуа Блюша, сохранилось очень мало свидетельств о самом раннем периоде жизни Людовика. «Все известные истории говорят о юном короле между 1643 и 1658 годами. Но нет заслуживающих доверия о маленьком дофине» [там же, с.34]. Действительно, документальные источники крайне немногочисленны.

Ил. 1. Людовик XIII, Анна Австрийская и юный дофин в окружении кардинала Ришелье и герцогини де Шеврез (с картины работы неизвестного художника школы Филиппа де Шампеня, ок. 1640)

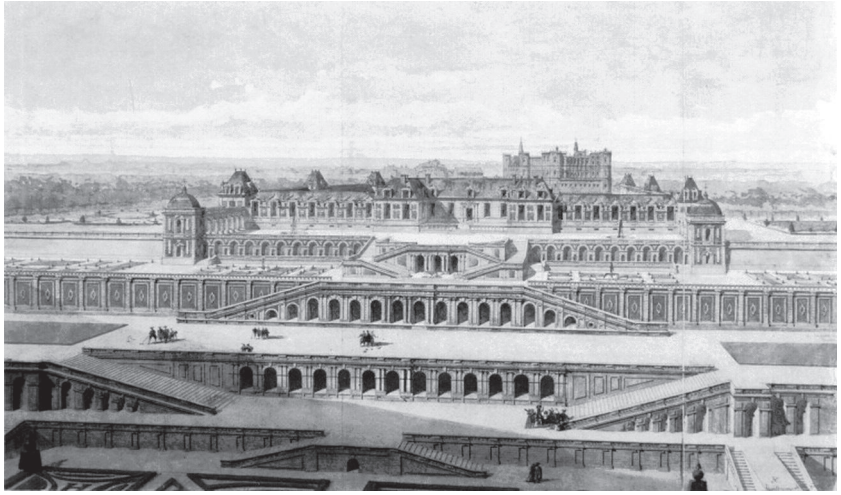
15 мая Анна Австрийская возвращается из Сен-Жермен-ан-Ле в Париж в сопровождении герцога Анжуйского, герцога Орлеанского и принца Конде. Она должна была показать нового короля народу. Мадам де Мотвиль живо описывает атмосферу ликования: «Подъезжая к Парижу, королева увидела огромную толпу простонародья и дворянства и все, подготовленное к торжественному въезду. От Нантера[3] и до ворот большого города все

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

[1]Мадам де Мотвиль, урожденная Франсуаза Берто, дочь знатного дворянина королевской свиты Пьера Берто, была наполовину испанкой (ее мать, Луиза Бессен де Матонвиль, принадлежала к знаменитому испанскому роду), что для королевы, лишенной многих приближенных, приехавших вместе с ней из Мадрида, было чрезвычайно важно. Анна Австрийская высоко ценила Франсуазу Берто и даже сделала ее поверенной своей тайной переписки с братом – Филиппом IV, королем Испании, с которой Франция вела войну с 1635 года.

[2]Здесь и далее перевод автора, если не указано иное.

[3]Нантер – небольшой городок в нескольких километрах к северо-западу от Парижа.



Ил. 2. Вид на королевскую резиденцию в Сен-Жермен-ан-Лэ – место рождения Людовика XIV (с картины Августа-Александра Гильмо)

было заполнено каретами, и отовсюду слышались аплодисменты и благословения.

По обычаю ее приветствовали члены Парламента. В их глазах она была той, кто своим благочестием и природной добротой вернет Франции счастье, которого так долго ждали... В руках ее, которую знали страдающей от несправедливых гонений и жестокости, все видели малютку короля, ниспосланного небом по их молитвам» [14, с.46].

В первое время регентства[1] Анна Австрийская не избегала развлечений, соответствующих ситуации. «Королева тогда не отказалась от невинных удовольствий, которые любила когда-то. Раньше ей нравились балы, но она утратила вкус к ним с уходом молодости. Однако она ходила смотреть комедии, прячась за кого-нибудь из нас, и просила в ложе сесть кого-нибудь перед ней, не желая во время траура показываться на месте, которое занимала в прежнее время. Это развлечение ей нравилось. Корнель, знаменитый поэт нашего века, обогатил театр прекрасными пьесами, где мораль могла служить исправлению распущенности нравов, и среди тщетных и пагубных занятий двора это, во всяком случае, было не худшим» [там же, с. 69].

В мае 1644 года закончился большой траур. Летом королева с шестилетним Людовиком отправилась к герцогине д'Эгийон в Рюэй, пригород Парижа, где предполагала пережить жару. Однако через несколько недель семейству пришлось выехать в столицу: там начинались волнения из-за предполагаемых увеличений налогов на дома, и потому нужно было успокоить жителей.

Зимой 1645 года произошло событие, может быть, пустячное для биографии великого короля, но существенное для нашей темы: Людовику купили клавесин. Две сохранившиеся расписки мастера Жака Шампиона де Шамбоньера говорят, быть может, о начале музыкальных пристрастий будущего меломана [10].

Музыка королевского двора – прежде всего привилегия и развлечение монарха, но вряд ли в ней можно видеть лишь прихоти скучающего баловня судьбы. Недаром Людовик XIV впоследствии пояснял своему сыну, что развлечения короля – это развлечения всего его народа. Вероятно, уже в одиннадцать лет – увы, документы утрачены – король учился у Жермена Пинеля игре на лютне, инструменте приятном, благородном и сложном. 1 января 1656 года Пинель получил должность лютниста Камерной музыки с жалованьем 2000 ливров. С той поры, кажется, уроки прекратились, и чудный лютнист только развлекал суверена своей игрой, а в 1659 году передал преемственную должность своему сыну Серафину.

Но был инструмент, еще более привлекавший юного любителя искусств и снискавший его привязанность на всю жизнь: это гитара. В 1650 году первым учителем Людовика стал испанец Бернар Журдан де Ла Саль, получавший за свои уроки 1200 ливров годовых. Не исключено также, что в дальнейшем какое-то время с королем занимался знаменитый итальянский гитарист Франческо Корбетта. «Корбетта находился в Париже в 1656

[1]Период регентства Анны Австрийской начался сразу после кончины Людовика XIII 14 мая 1643 года и продолжался вплоть до начала сентября 1651 года, когда было объявлено о совершеннолетии короля.

и 1657 годах, когда королю было восемнадцать, и мы видим их вместе, играющих и танцующих в балетах, а пятнадцатью годами спустя Корбетта посвятит Людовику свой трактат, удачно названный «Королевская гитара», – пишет Филипп Боссан [3, с. 11].

Мадам де Мотвиль, утверждая, что концерты для гитары устраивались почти каждый день, описывает любопытную ситуацию, связанную с пристрастием юного монарха: «В один из первых дней, когда король стал посещать совет, на заседаниях которого он довольно часто скучал, он приоткрыл дверь комнаты, где находились лишь он сам и королева с кардиналом, увидел в аванзале моего брата, сделал ему знак и сказал ему следовать за ним в умывальную комнату, куда можно было пройти только этим путем, и стал говорить ему о замысле балета, который бы подходил его гитаре, и еще обо всяких пустяках и таким образом оставался с ним все время, пока совет продолжался» [цит. по: 3, с. 12].

В дополнение к сказанному следовало бы упомянуть оркестр Малых скрипок короля или Скрипок кабинета. «Кабинет – наиболее уединенное место в самых красивых комнатах дворца или большого дома», – поясняет Словарь Фюретьера [13, без пагинации]. «Если говорить о королевском кабинете, это слово означает личный совет короля» – уточняет Словарь Ришле [16, с. 101].

Обращаясь к музыкантам кабинета, Марсель Бенуа пишет: «Среди музыкальных учреждений в нем можно видеть дополнение к Камерной музыке, объединяющее артистов, которых чаще всего по финансовым обстоятельствам нельзя зачислить в штат. В принципе музыка Кабинета – интимное развлечение. Эти музыканты – элита виртуозов? Не обязательно. Их положение объясняется чаще своеобразием их занятий, чем превосходством талантов.

Условно их можно разделить на четыре категории:

1. Музыканты, приближенные к особе короля, иногда его учителя, разумно отобранные, хорошо оплачиваемые, и, помимо преподавания, успешно выступающие при дворе.

Ил.3. Людовик XIV в детстве (с портрета неизвестного французского художника, 1640-е гг.)

2. Несколько французских артистов, которых монарх содержит лично, для своего удовольствия, для отдыха, когда он хочет удалиться от всех.

3. Итальянцы Его Величества, которые из-за своей национальности и ограничения проживания в нашей стране не могут быть оформлены официально. Они составляют особую группу; один из них имеет звание Начальника кабинета.

4. Малые скрипки. Некоторые музыковеды начала нашего века относили создание этого оркестра [bande] к 1656 году, связывая это с соперничеством Люлли с «24 скрипками короля» (иначе – Большими скрипками). Флорентинец, желая утвердить свой авторитет и свою эстетику смычковых инструментов, получил от короля второй струнный оркестр, *свой* коллектив. Тогда финансовые обстоятельства побудили Людовика XIV оплачивать его из личных средств, освобождая казначея двора от трат на второй оркестр.

На самом деле это соблазнительное положение вызывает сомнения историков, которые, разыскивая новые документы, показывают, что Малые скрипки появились при дворе до времен Люлли» [7, с. 232–233].

Так или иначе, но музыканты королевского кабинета – это личные слуги короля, предназначенные для его приватных развлечений и повсюду следующие за ним. Поскольку в списки Книг королевских штатов их стали включать только в последней трети столетия, время создания Малых скрипок доподлинно неизвестно. Есть лишь гипотезы, по одной из которых этот оркестр, в котором в разные годы состояло от 18 до 22 музыкантов, появился еще в 1648 году для сопровождения танцев, трапез и развлечений десятилетнего Людовика XIV [6, с. 51].

Впервые Малые скрипки отмечены в Книге штатов за 1669 год: «Их всего 21, каждый получает по 600 ливров. Они играют в некоторых церемониалах, таких, как коронация, въезды в города, свадьбы и другие торжества и празднества...». Книга штатов за 1672 год разъясняет: «Они сопровождают короля в походах, играют обыкновенно при его ужинах, на балах и в развлечениях Его Величества, а также в балетах. Вместе с ними на некоторых церемониях – коронациях, въездах в города, свадьбах и прочих торжествах и празднествах – играют скрипки Большой конюшни, гобои и фифры...» [12, с. 111].

В списке имен королевских музыкантов указаны годы их поступления на службу. Мы находим здесь двух скрипачей, принятых в 1651 и 1652 годах. Стало быть, Малые скрипки в то время уже существовали, хотя это не исключает и их более раннего появления. Назначая на службу Гийома Дюмануара[1] вместо Луи Константена, умершего в 1657 году, король пишет: « <...> опыт, который наш дорогой и возлюбленный Гийом Дюмануар, один из скрипачей нашей Камерной музыки, приобрел в своей профессии, обязывает нас предоставить ему должность скрипача нашего Кабинета, чтобы развлекать нас в нашем самом приватном отдыхе. Его назначение и добрый нрав, усердие, которое он проявляет для нас, его преданность при назначении и удовольствие, которое он нам доставляет, побуждают нас рассудить, что он заслуживает тех же привилегий, которые имел почивший» [цит. по: 10, с. 47].

Обратим внимание на фразу, которая, возможно, многое объясняет, избавляя нас от дискуссий: «предоставить ему должность скрипача нашего Кабинета, чтобы развлекать нас в нашем самом приватном отдыхе (dans nos plus particulières recréations)». Не раскрывается ли здесь назначение Малых скрипок?

В 1646 году состоялась долгожданная свадьба герцогини Марии Неверской[2] с польским королем Владиславом IV. Через некоторое время после бракосочетания, состоявшегося в Польше, Анна Австрийская принимала новобрачных в парижском дворце Пале-Рояль, устроив великолепный бал. И юный король первым пригласил на танец польскую королеву: «Совсем маленький, почти ребенок, он уже танцевал превосходно» [14, с. 72]. В подтверждение этих слов заметим, что в это время Людовик усердно занимался танцами со знаменитым танцовщиком Анри Прево, служившим при дворе [12, с. 79][3].

В 1652 году Прево, вероятно, утомленный возрастом, передал свою должность Жану Рено[4], который отныне стал учителем четырнадцатилетнего короля за 2000 ливров годовых [7, с. 26]. Прево и Рено, если не брать в расчет атмосферу повседневных развлечений, сделали из Людовика замечательного танцовщика и страстного любителя балета.

Но, разумеется, юного короля привлекали не только танцы. Мадам де Мотвиль вспоминала, что он переводил Комментарии Цезаря

[1]Гийом Дюмануар (Guillaume Dumanoir, 1615–1697) – виднейший скрипач своего времени, композитор. Одновременно с назначением в Малые скрипки монарх назначает его Королем менетрье (главой профессиональной корпорации – Братства св. Юлиана). В этом качестве Дюмануар в течение 40 лет отстаивал права музыкантов.

[2]Мария Луиза Гонзага де Невер (1611–1667) — королева Польши (под именем Людовики Марии), супруга последних королей династии Ваза — Владислава IV и Яна II Казимира.

[3]Весьма показательно в этом отношении и свидетельство королевского врача Эроара (Héroard), согласно которому на первом месте в воспитании Людовика были танцы и участие в балах и балетах [5, с. 48].

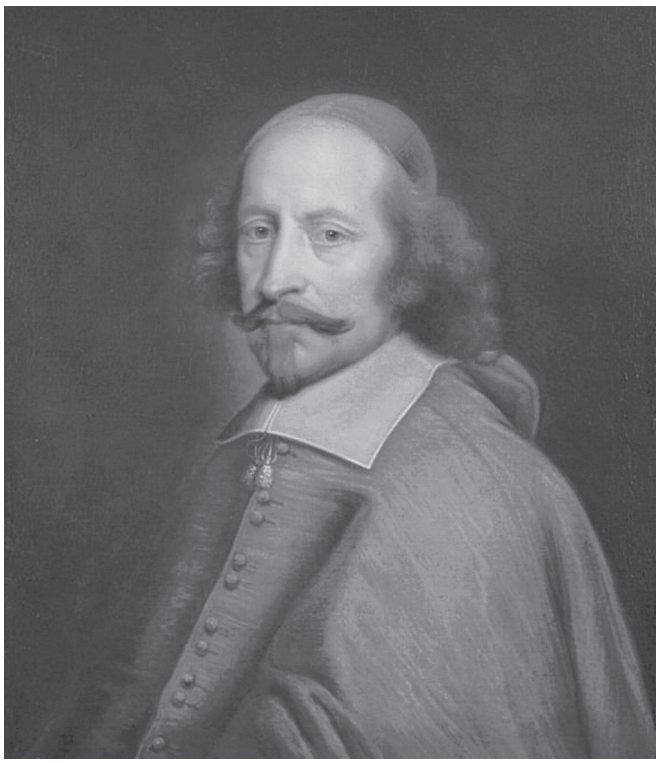
[4]Передав должность, он оставил за собой место, что позволяло преемственное право, и числился в книгах штатов до 1661 года [см.: 11, с. 79–101].

[о Галльской войне], учился рисованию, верховой езде, и был очень ловок во всяких физических упражнениях [14, с. 98]. Кроме того, конечно, нельзя забывать и общеобразовательные дисциплины, освоенные с помощью Перефикса и Виллеруа[1], – Закон Божий, латынь, античную и общую историю, математику, географию, а также итальянский и испанский языки.

Во времена регентства Анны Австрийской инициатором музыкальных событий при дворе, как правило, являлся первый министр кардинал Джулио Мазарини, который, по словам Ромена Роллана, «был музыкантом, знатоком музыки: с ранних пор у него были связи с "мелодраматическим" движением Рима и Флоренции. <...>. Уже 28 ноября 1643 года Теодоро Амейден[2] отмечает в своих "Римских известиях" приказ кардинала Мазарини "прислать во Францию римских музыкантов, в частности музыкантов папской капеллы, для исполнения комедий и музыкальных драм"» [4, с. 50–51].

Весной 1644 года по приглашению Мазарини в Париж приезжает замечательная певица своего времени Леонора Барони[3] и вскоре становится любимицей Анны Австрийской. «Аббат Скалья пишет: "Вряд ли я смогу вам яснее определить ласки, расточавшиеся ей королевой, если скажу, что они вполне соответствовали тому вниманию, которым королева окружает лиц, снискавших благоволение кардинала". Королева предоставила Леоноре право в любое время приходить без доклада в ее апартаменты, осыпала ее деньгами и драгоценностями <...>» [цит. по: 4, с. 53].

По свидетельству мадам де Мотвиль, Анна Австрийская «часто слушала la signora Leonor, una virtuosa, <...> певицу с чудесным голосом» [14, с. 72][4]. Но уже к концу того же 1644 года ее вниманием в основном завладел прибывший в Париж певец-кастрат Атто Мелани[5], который «вскоре стал всемогущ. Королева не могла без него обойтись. Через день ему приходилось каждый вечер петь у нее; и она так увлекалась музыкой, что в продолжение четырех часов подряд никто не смел заниматься чем-нибудь другим. Королеве особенно нравились меланхолические мелодии, и весь двор, естественно, разделял ее вкус» [4, с. 55]. Мог ли маленький Людовик не посещать этих концертов? Это очень сомнительно, тем более что его присутствие вместе с матерью было важно и с политической точки зрения.



Ил.4. Портрет кардинала Мазарини работы Пьера Миньяра, кон. 1650-х гг. (Шантийи, Музей Конде).

[1]Педагоги юного Людовика XIV – аббат Поль Филипп де Перефикс де Бомон (1606–1671) и маршал Франции Никола де Нёвиль де Виллеруа (1598–1685).

[2]Теодоро Амейден (Teodoro Ameyden, 1586–1656) – фламандский адвокат, поэт, историк, переводчик. Натурализованный итальянец.

[3]Леонора Барони (Leonora Baroni, 1611–1670) – итальянская певица, которая также играла на лютне, теорбе и виоле да гамба. С 1633 года жила в Риме, пользуясь покровительством кардиналов Барберини.

[4]Мемуаристка не упоминает непосредственно о присутствии Людовика XIV на этих выступлениях, но не исключено, что именно с ними были связаны его первые музыкальные впечатления.

[5]Атто Мелани (Atto Melani, 1626–1714) – итальянский певец-кастрат, известный также как дипломат, писатель и тайный агент Мазарини.

Но вот о чем можно говорить определенно, так это о присутствии юного короля (вместе с Анной Австрийской и еще примерно тремя десятками придворных) на первом оперном представлении, показанном труппой Джузеппе Бьянки 14 декабря 1645 года в парижском зале Пти-Бурбон. Речь идет об опере «Мнимая сумасшедшая» («La Finta Pazza») на либретто Джулио Строцци с музыкой Франческо Сакрати. Об этом сообщала «Ла Газет»[1], особо отметив, что все присутствующие «были не менее восхищены поэтическими речитативами и музыкой, чем украшением театра, машинами с пиротехникой и чудесными переменами на сцене, доныне неведомыми во Франции <...>, изобретения г-на Жака Торелли[2]» [8, с. 17–18][3].

И еще одно событие в нарождавшемся мире оперы не могло пройти мимо внимания юного монарха. 11 января 1647 года Атто Мелани сообщал из Парижа: «Здесь репетируют очень красивую комедию «Орфей», слова сеньора Бути и музыка Сеньора Луиджи[4] <...> Очень скоро опера будет представлена, поскольку Его Величество ждет ее исполнения с огромным нетерпением. И поскольку у него есть вкус к подобным комедиям, готовится еще одна пьеса для постановки после «Орфея» [цит. по: 7, с. 22–23]. И вот 2 марта 1647 года в зале Пале-Рояль состоялась долгожданная премьера «Орфея». Вероятно, это был успех. «Спектакль повторили 3 и 5 марта на масленичной неделе. А затем, после пасхи, «Орфея» сыграли 29 апреля в честь жены датского посланника и 6 и 8 мая для герцогини де Лонгвиль <...>. Конде, несомненно, присутствовал на премьере перед отъездом в Каталонскую армию. Принц Уэльский (будущий Карл II) был тоже в числе двора» [4, с. 69].

Ил. 5. Конный портрет юного Людовика XIV работы неизвестного французского художника (сер. XVII в.)

К сожалению, история не сохранила для нас впечатлений Людовика от увиденного и услышанного, хотя, разумеется, он вряд ли остался равнодушен к столь значительному событию. Тем более что театральные представления с музыкой его явно интересовали. Описание одного из них находим в дневнике ландграфа Гессенского (1647): «В последующую среду Их Величества, желая показать красоты Французского двора, устроили во дворце

[1]«Ла Газетт» («La Gazette») – газета, учрежденная в 1631 году придворным врачом Теофрастом Ренодо при поддержке кардинала Ришелье. Описывала события при дворе, позднее также события и происшествия в сопредельных странах.

[2]Имеется в виду знаменитый итальянский сценограф Джакомо Торелли (Giacomo Torelli, 1608–1678).

[3]Впрочем, имеются данные о том, что итальянская опера поначалу была принята при французском дворе далеко не столь однозначно. В частности, Р. Роллан обращает внимание на следующее свидетельство мадам де Мотвиль: «Нас было всего двадцать или тридцать человек, и мы думали, что умрем от скуки и холода» [цит. по: 4, с. 55].

[4]Имеется в виду Луиджи Росси (Luigi Rossi, 1597–1653) – итальянский композитор и учитель пения, в свое время служивший в капелле Медичи, затем у Антонио Барберини и папской капелле Урбана VIII. В 1646 году он был приглашен ко двору королевы-регентши Анны Австрийской. Франческо Бути (Francesco Buti, 1604–1682) – поэт, либреттист, секретарь кардинала Антонио Барберини.

дивертисмент – бал, состоявшийся в Большом театральном зале[1], которому предшествовала увертюра с изображением садов, где королевская музыка играла сладкозвучный концерт, и в конце амуры, скрытые в садах, поднялись в небо с невероятной быстротой, за которой глаза едва могли уследить. Затем в одной из галерей зала пела девица де Ла Барр[2] в сопровождении клавесина, двух лютен, теорбы и виолы, а господин Константен[3] играл на своей скрипке мелодию, совершенно отличающуюся от предшествующих. Наконец, скрипки заиграли сарабанду, которую шестнадцать прекрасных танцовщиков исполняли с кастаньетами, и на их фоне появилось солнце в виде зодиака и колесница, на которой Аполлон, представленный Атто, певшим по-итальянски, парил над миром, и его голос и прекрасные манеры были столь чудесны, что он превзошел самого себя. Вслед за этим дивертисментом последовала итальянская песня, исполненная девицей де Ла Барр в сопровождении клавесина и лютни. И тут все увидели спускающуюся с небес корзину, где двадцать четыре скрипки короля, облаченные в костюмы богов, играли на своих инструментах» [цит. по: 10, с. 40].

С детства король становится завсегдатаем балетов. В 1648 году он присутствует на «Балете распущенности страстей» в Пале-Кардиналь, в 1650-м – на трагедии с машинами «Андромеда»[4] на сцене Пти-Бурбон в Париже. Наконец, 26 февраля 1651 года он сам впервые выходит на сцену в представлении «Балета Кассандры» в роли Солнца [8, с. 31]. «Его дают пять вечеров подряд в театре Пале-Рояль, там, где в 1637 году играли «Сида» и который станет театром Мольера перед тем, как дать приют Опере» [3, с. 16]. А 23 февраля 1653 года в зале Пти-Бурбон Людовик исполняет сразу шесть ролей в «Королевском балете ночи» («Ballet Royal de la Nuit») с музыкой Жана-Батиста Боэссе, Жана Де Камбефора, Мишеля Ламбера (с возможным участием Жана-Батиста Люлли). Это Час (Une Heure), Игра (un Jeu), Пылкий (Ardent), Любопытный (Curieux), Неистовый (Furieux), Восходящее Солнце (le Soleil levant). «Сюжет [балета] обширен, и на всем его протяжении достоин исполнения ролей нашим молодым монархом, не отвлекая от благородного замысла», – говорилось в либретто [14, с. 43]. Но именно по роли Восходящего Солнца в основном и известно участие Людовика в «Королевском балете Ночи». Предполагается даже, что свой поэтический титул «Король-Солнце» он получил после этого спектакля.

В 1654 году при дворе были поставлены три балета: «Беседа Дианы и Аполлона» (12 февраля), «Балет поговорок» (17 февраля) и «Балет времени» (30 ноября), а кроме того опера «Свадьба Фетиды и Пелея» с танцевальными интермедиями (14 апреля). В 1655 году – «Балет удовольствий» (4 февраля) и «Большой балет желанных гостей» (30 мая). Мы не знаем, был король непосредственным участником или просто зрителем этих представлений. Но доподлинно известно, что в 1656 году Людовик танцевал в «Балете Психеи, или Могуществе любви» (16 января, Лувр). Также история донесла до нас его имя в связи с балетом «Альцидиана», поставленном 14 февраля 1658 года [8, с. 39, 42, 46, 56].

В 1661 году после смерти кардинала Мазарини король берет всю власть в свои руки и начинает вникать во все важные государственные дела. Но любовь к музыке и танцам останется с ним до последних дней его долгой жизни, на протяжении которой о себе заявили многие великие композиторы: Люлли, Шарпантье, Кампра, Делаланд...

Ну а пока хотелось бы упомянуть некоторых музыкантов, тесно сотрудничавших с королем еще до начала его самостоятельного правления и, вероятно, влиявших на воспитание его му-

[1] Возможно, в зале Пти-Бурбон.

[2] Анна Шабансо де Ла Барр (Anne Chabanceau de La Barre, 1628–1688) – французская певица, признанная во всей Европе и приближенная к Людовику XIV.

[3] Луи Константен (Louis Constatin, 1585? – 1657) – французский скрипач, композитор, музыкант Двадцати четырех скрипок короля и Малых скрипок, с 1624 года – глава корпорации (Король скрипачей) Братства св. Юлиана.

[4] Либретто Пьера Корнеля, музыка Шарля Д'Асусси, машинерия и декорации Джузеппе Торелли.

зыкальных вкусов. Сохранились многие документы, из которых, в частности, следует, что 22 августа 1643 года должность музыкального руководителя Камерной музыки короля была передана и продана Антуаном Боэссе своему сыну Жану Боэссе по праву преемственности за 9000 ливров. 13 (или 15) февраля 1645 года Габриэль Кенэ, лютнист Камерной музыки, передал свою должность Пьеру Шабансо де Ла Барру за 3000 ливров. А 5 декабря 1647 года второй лютнист Камерной музыки Франсуа Ришар уступает место Луи де Мольеру за 6000 ливров. Последний, в свою очередь, в 1648 году передает должность композитора Камерной музыки Жану де Камбефору. Добавим, что на рубеже 1650–1660-х годов по возрасту со службы уходят некоторые певцы, уступая свои места новому поколению [8][1]. При этом важно отметить, что каждая сделка по передаче придворных должностей одобрялась королем, а певцов, органистов, лютнистов он непременно прослушивал сам.

7 января 1656 года король пожелал всегда иметь при себе замечательного лютниста Жермена Пинеля, который и ранее служил при дворе[2], и выдал ему грамоту следующего содержания:

«Сегодня, 7 января 1656 года, король, будучи в Париже, оценил совершенство, которое Жермен Пинель приобрел в игре на лютне, чем дал повод Его Величеству выбрать его как для учения, так и для удовольствия ценить и слушать его искусство. Король полагает, что отныне он необходим для развлечения и приятности музыкальных концертов во дворце Его Величества, и желает привлечь указанного Г-на Пинеля в качестве своего лютниста и теорбиста как в Камерной музыке, так и для приватного музицирования» [11, с. 45].

Интересно, что эта грамота написана семнадцатилетним королем, и в каждом подобном случае юноша не пользуется чиновничьими клише, но пишет что-то особенное, находя слова, не унижающие, а часто приятные адресату.

«Его Величество, испытывая особое удовольствие, слушая игру на клавесине и играя сам, выбрал Этьена Ришара[3], чтобы тот показал ему приемы игры, и с сегодняшнего дня желает привлечь его на службу в качестве клавесиниста», – говорится в одном из таких документов [11, с. 46].

В декабре 1652 года четырнадцатилетний Людовик выдает жалованную грамоту своему глубокочтимому учителю танцев Анри Прево для передачи должности Жану Рено, и здесь он находит особые выражения благосклонности:

«<...>Желая засвидетельствовать Анри Прево, своему учителю танцев, удовлетворение за его умения и заботы, которые он проявлял неустанно, чтобы научить его этому занятию, Е. В. решил, чтобы облегчить ему [жизнь] отныне в силу возраста и освободить для поездок в деревню, передать должность Жану Рено во время его отсутствия и в силу преемственного права» [11, с. 47].

Формулировка «во время его отсутствия и в силу преемственного права» означает, что Рено получил свою должность лишь частично, когда Прево не сможет работать или будет в отъезде, и сможет занять ее полностью лишь после смерти старого учителя. Преемственное право это позволяло [2, с. 48 63].

Как мы видим, и в детстве, и в юности Людовик XIV был неравнодушен к музыке и балету, и королева-мать в той или иной форме поддерживала его пристрастия к искусству и артистам. Взрослея, король многое изменял в устройстве музыки при дворе, но, меняя музыкантов (приходило новое поколение!), не забывал заслуг своих старых подданных, верой и правдой служивших ему много лет. Все они получали пенсии, доплаты, часто – ветеранство (возможность продолже-

[1]Например, 30 августа 1659 года был заключен договор между певцами Камерной музыки Клодом Мюнье и Луи Донтом. Сделка стоила 5200 ливров [см.: 10, с. 44].

[2]По записям, найденным после кончины Пинеля в 1661 году, он начал давать первые уроки Людовику еще в 1647 году [15, с. 82].

[3]Этьен Ришар (Étienne Richard, ок. 1621–1669) – французский композитор, органист и клавесинист. Происходил из семьи парижских органистов. О его жизни известно очень мало.

ния службы на пенсии). Это отдельная тема. Но, несомненно, музыкальные впечатления детства и юности Людовика XIV сделали его истинным покровителем искусств. После кончины короля Пьер Рамо писал: «Он танцевал куранту с неизъяснимым изяществом, лучше всех при дворе. Но более всего свидетельствует о предпочтениях и привязанностях Его Величества к танцам то, что обремененный постоянными тяжкими трудами этот великий завоеватель более двадцати или двадцати двух лет, укрывшись от дел, упражнялся с господином Бошаном[1], имевшим честь наставлять его в этих благородных занятиях» [1, с. 10].

Литература

1. *Березин В.* Музыканты королей Франции. М.: Современная музыка, 2013.
2. *Березин В.* Преемственное право и музыканты французских королей // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2017. № 3. С. 48–63.
3. *Боссан Ф.* Людовик XIV, король – артист / пер. с франц. А. Булычевой. М.: Аграф, 2002.
4. *Роллан Р.* Мазарини и музыка. Музыканты прошлых дней / пер. с франц. Ю. Л. Римской-Корсаковой // Собр. соч. Т. XVI. Л.: Художественная литература, 1935.
5. *Ariès Ph.* L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime. Paris: Seuil, 1975.
6. *Bardel B.* Les violons de la musique de la chambre du Roi sous Louis XIV. Paris: Société française de musicologie, 2016.
7. *Benoit M.* Versailles et les musiciens du roi, 1666–1733. Etude institutionelle et sociale. Paris: Picard, 1971.
8. *Benoit M.* Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV. Chronologie. Paris: Picard, 2004.
9. *Bluche F.* Louis XIV. Paris: Fayard, 1986.
10. *Dufourcq N.* Deux quittances inédites // Revue de musicologie. T. XL (1957). P. 205–206.
11. *Duron J.* Le prince et la musique. Les passions musicales de Louis XIV. Wavre: Editions Mardaga, 2009.
12. États de la France. Paris: Picard, 2003 (Recherches sur la musique française classique, XXX).
13. *Furetière A.* Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois..., 1690. [Без пагинации].
14. Mémoires de madame de Motteville. Mémoires du père Bertod / publ. par MM. Vichaud et Poujoulat. Paris: Édition du commentaire analytique du Code civil, 1838. (Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de la France: 2, 10). [Совр. изд.: Mémoires de madame de Motteville. Paris: Collection XIX, 2016].
15. Œuvres des Pinel / éd. et transcription par M. Rollin et J.-M. Vaccaro. Paris: Éditions CNRS, 1982.
16. *Richelet P.* Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses... Genève: J. H. Widerhold, 1680.

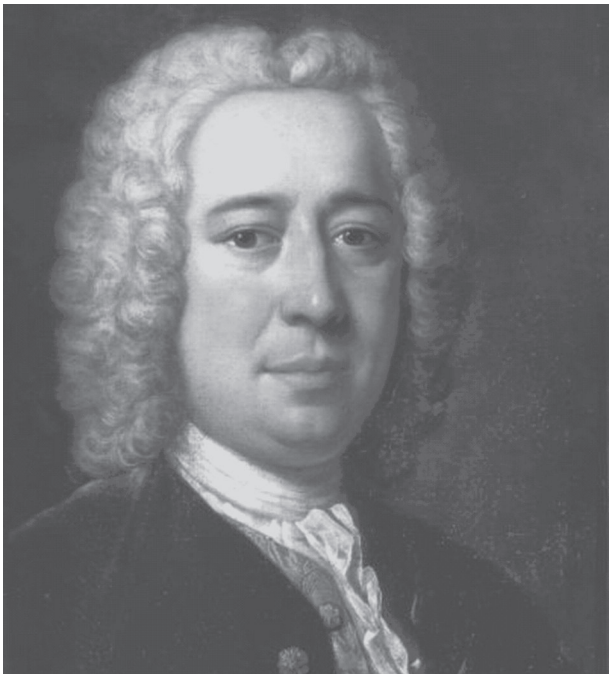
[1]Пьер Бошан (Charles-Louis, или Pierre Beauchamp, 1631–1705) – хореограф и композитор, долгие годы бывший учителем танцев короля. Сотрудничал с Мольером и Люлли. С 1680 года возглавлял Королевскую Академию танца.

*Елена КРУГЛОВА**
(Москва)

Сольфеджио Порпоры как инструктивный материал для создания импровизаций в старинных ариях

Виртуозная музыка XVIII века предъявляет к певцам достаточно высокие требования. Их технический арсенал должен базироваться на владении навыками безупречного дыхания, гибкости голоса для исполнения широкой кантилены и легкой колоратурной техники наряду с искусством орнаментации и импровизации.

Неудивительно, что в ту эпоху юные музыканты проходили серьезную профессиональную подготовку, совершенствуя свое природное дарование. Техническая стабильность достигалась годами упорного и систематического труда. «Ежедневная учебная программа для певцов, – пишет А. Хэриот, – была примечательна <...> своей тщательностью и всесторонностью» [10, с. 48]. Из сохранившегося распорядка дня знаменитого певца-кастрата Каффарелли известно, что по одному часу из его утренних занятий отводилось на исполнение сложных пассажей, изучение литературы и произношения в пении; завершались же утренние занятия пением перед зеркалом для работы над мимикой и жестами. Послеобеденное расписание предписывало полчаса на изучение теории музыки, полчаса – контрапункта или практики импровизации, далее по часу на пение упражнений по cartella[1] и на изучение литературы, произношения в пении [там же]. Таким образом, на вокальные упражнения отводилось не менее 2,5 часов в день. В результате доведенные до автоматизма навыки позволяли певческому голосу быть не просто гибким и послушным, но, прежде всего, неутомимым «живым» инструментом, способным исполнять любые виртуозные фиоритуры.



Никола Порпора (портрет работы неизвестного художника). Оригинал – Международный музей и Музыкальная библиотека (Неаполь)

Выдающийся вокальный педагог эпохи барокко Пьер Франческо Този (1654–1732) рекомендовал учителям пения использовать вокализы так долго, насколько это необходимо: «Наставник погубит ученика, если позволит ему петь со словами прежде, чем тот научится свободно и уверенно сольфеджировать» [цит. по: 1, с. 60]. И действительно в те времена молодой певец мог перейти к изучению произведений только после длительной подготовки и уверенного овладения комплексом технического арсенала. Но постепенно ситуация изменилась. И вот уже

* **Круглова Елена Валентиновна** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры академического пения Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова.

[1]Cartella (ит. – «карточка») – специальная разлинованная табличка из дерева либо кожи, на которой маэстро записывали упражнения для учеников.

в начале XIX столетия известному маэстро Доменико Корри (1746–1825) приходится сетовать на то, что «вокальные сочинения разучиваются и поются до того, как приобретается [техническая. – *Е.К.*] основа, в то время как в других профессиях существуют определенные установленные правила, которым подчиняется каждый» [9, с. 2].

Впрочем в годы обучения самого Корри положение было иным. Тем более что учился он у Николы Порпоры (1686–1768) – известного композитора неаполитанской школы и вокального педагога, воспитавшего плеяду выдающихся исполнителей XVIII века. Обладая безупречным «вокальным ухом» и педагогическим чутьем, Порпора мастерски раскрывал способности своих учеников к исполнению колоратурного пения[1]. И, конечно, важное место при этом отводилось инструктивному материалу, на котором проходило техническое развитие и оттачивание исполнительского мастерства молодых певцов. С первого урока и далее в течение длительного времени им приходилось осваивать навыки на специальных упражнениях.

Под упражнениями в данном случае понимается система коротких или длинных звуковых комбинаций, секвенцированно (поступенно по полутонам или тонам) исполняемых певцом в манере вокализации (на распев гласного звука) вверх и вниз на одном дыхании для развития вокальной техники. В таких упражнениях, как правило, строго соблюдается принцип «от простого к сложному», связанный в том числе и с постепенным ускорением темпа.

Важная роль в совершенствовании вокального мастерства отводилась и сольфеджио как своего рода специальному классу (аналогичному современной учебной дисциплине), в рамках которого происходило развитие музыкального слуха, а также вырабатывались навыки пения по нотам и чтения с листа. С этой целью учителями сочинялись небольшие законченные композиции, которые исполнялись в манере сольфеджирования (с названиями нот) и потому назывались сольфеджио. Причем традиционно использовалась система сольмизации, восходящая еще к Гвидо Аретинскому. «Сущность этой системы, – поясняет В. А. Багадуров, – состояла в том, что известный в то время звукоряд от g большой октавы до е двучертной (такова была сумма диапазонов человеческих голосов) был разделен на семь гексахордов, т. е. звукорядов из шести нот, причем каждой ступени этого гексаккорда были даны названия: *ут, ре, ми, фа, соль, ля*, взятые из начальных слогов гимна Иоанну Крестителю...» [2, с. 28].

Вокальное обучение по этой системе описывается в методиках разных педагогов. Так, Иоганн Фридрих Агрикола (1720–1774) в своих «Наставлениях об искусстве пения» отмечал: «У итальянцев *сольфеджировать,* или как мы говорим *сольмизировать,* означает петь, называя ноты слогами Аретино. Кроме того, это значит также петь все ноты в какой-нибудь пьесе, не называя слогов и слов, а просто на какой-то гласный. Пьесы, которые предназначены для таких упражнений, называются Solfeggi» [1, с. 37]. При этом Агрикола советовал давать каждому тону «собственное название ... удобное для пения...» [там же, с. 36].

Поскольку гексахорды представляют диапазон среднего регистра всех типов певческих голосов, то их применение в виде упражнений при обучении пению становится вполне объяснимым. Как отмечает В. А. Багадуров: «Даже Штокхаузен[2], не говоря о Този, Манчини, Гиллере и других методологах, в своей методе пения (1886) восстанавливает упражнения на гексахордах для выработки гласных, а также портаменто и других упражнений ...» [2, с. 33].

Следующий же этап работы над развитием голоса певца посвящался усовершенствованию технической и выразительной сторон исполнения. Это означало переход к вокализации (пению мелодий на открытый гласный звук[3]), который был возможен только после полного овладения навыком сольфеджирования. «Обучение искусству мелодии, – пишет Н. Барагванат, – начиналось там, где заканчивалась сольмизация» [8, с. 14].

---

[1]Подробнее об этом см. в одной из статей автора этих строк [3].

[2]Имеется в виду известный немецкий певец и педагог Юлиус Кристиан Штокхаузен (1826–1906).

[3]С XVIII века законченные музыкальные композиции, исполняющиеся в учебных целях нараспев одного гласного звука, стали называться вокализами.

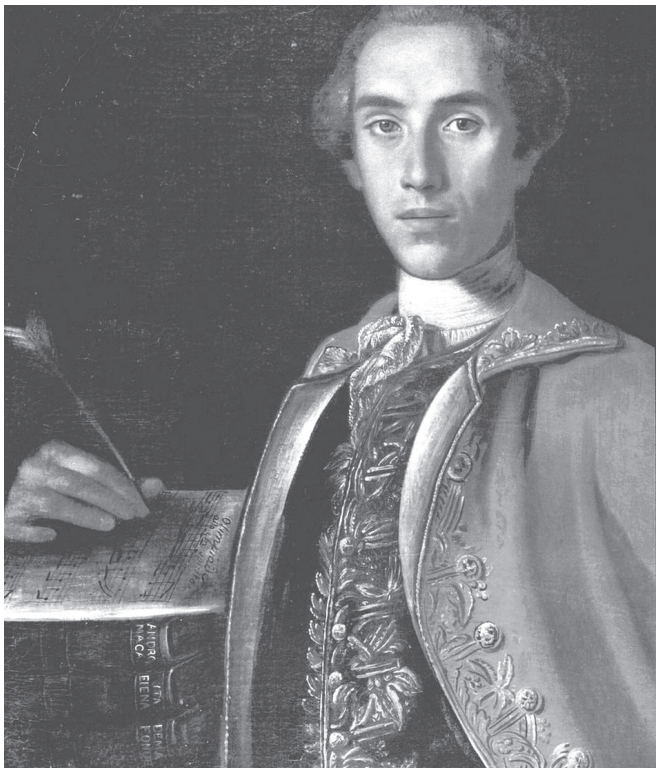
Безусловно, подобная система воспитания требовала ежедневного многочасового и многолетнего тренажа, инструктивным материалом которого были сначала упражнения, далее сольфеджио и вокализы.

«Сольфеджио, партименто и контрапункт, – замечает исследователь исторической импровизации Питер ван Тур, – применялись как составные части учебного плана неаполитанских консерваторий для преподавания композиции через вокальную импровизацию, композицию за клавиатурой и через письменные контрапункт и композицию» [13, с. 371]. В свою очередь сольфеджио, «закладывали крепкий фундамент художественной техники и вокального профессионализма» [6, с. 329].

Описывая свои занятия пением с выдающимся маэстро Леонардо Лео (1694–1744), Джамбаттиста Манчини подчеркивал важность применения сольфеджио в соответствии с возрастом и способностями молодых певцов для постепенного укрепления голоса и приобретения большей выносливости. Не случайно маэстро сочинял каждые три дня новые сольфеджио для своих учеников с учетом возможностей каждого из них [11, с. 179].

При рассмотрении истории обучения орнаментальному пению и импровизации через сольфеджио, важно обратиться к сохранившимся источникам. И в этой связи важно, конечно же, отметить огромную работу Питера ван Тура по систематизации данных итальянских сольфеджио за вековой период (1730–1830) и составлению каталога *The Uppsala Solfeggio Database*.

В настоящее время эта база данных находится в открытом доступе[1]. И если обратиться к содержащимся в ней источникам, можно сделать вывод о том, что большинство образцов сольфеджио, составленные из развернутых цепочек гамм, мелизматических фигураций и широких интервальных скачков, использовались достаточно «подвинутыми» учениками, уже обладавшими относительно высоким уровнем вокально-технического мастерства.



Леонардо Лео (портрет работы Помпео Батони). Оригинал – Консерватория Сан-Пьетро-а-Майелла (Неаполь)

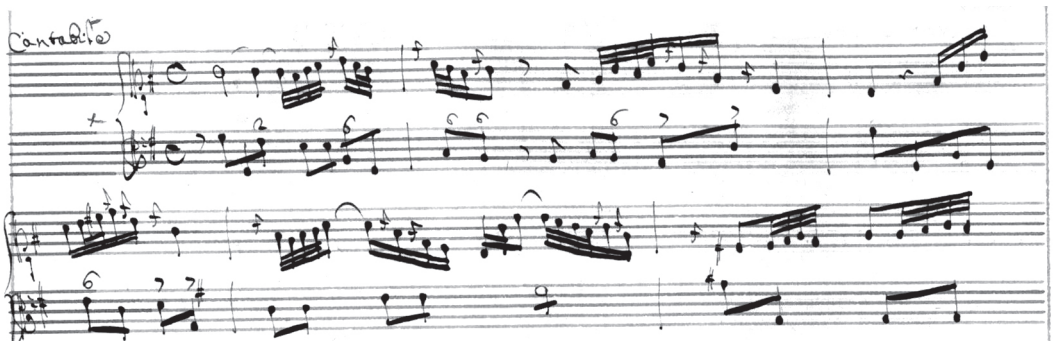
Так, в сохранившихся нескольких тетрадях сольфеджио Л. Лео обращает на себя внимание витиевато-фигурационный стиль маэстро, требующий гибкости, а также подвижности певческого голоса (*пример 1*)[2].

Еще один яркий пример – № 1 из другой тетради того же автора, который по сути представляет собой вполне законченное в художественном отношении сочинение, исполняемое на распев слова «Amen». Широкие скачки на сексту, октаву, случайные знаки, сложный ритмический рисунок, мелизматика – все это предъявляет серьезные технические требования к исполнителю (*пример 2*)[3].

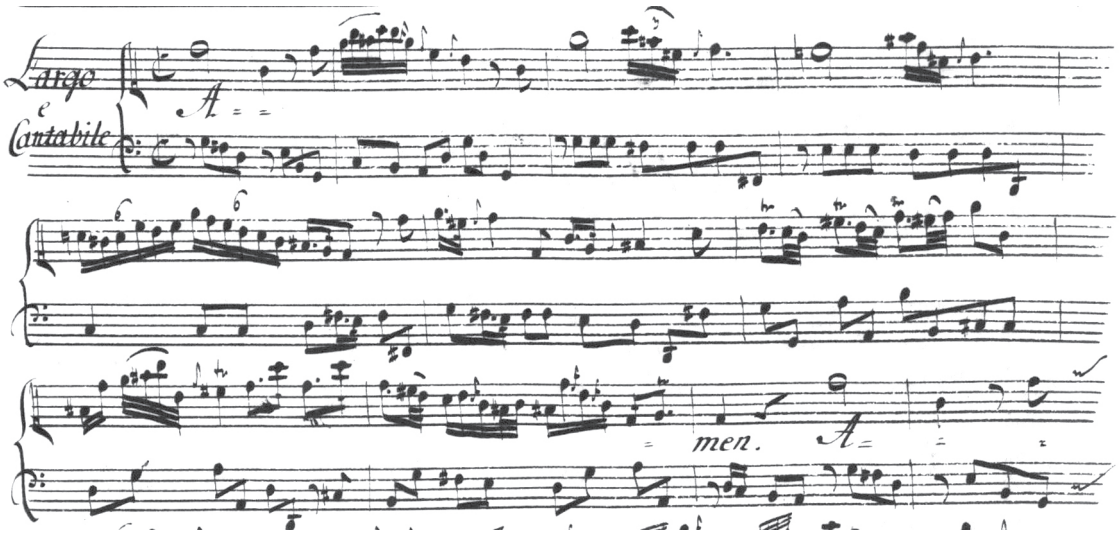
[1]См.: https://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php.

[2]Solfeggi | Del Sig^{r} Leonardo Leo [72 Solfeggi]: Abschrift: um 1740–1760 [Partitur: S, bc]. Dresden: Sächsische Landesbibliothek – Staatsi und Universitätsbibliothek. Mus.2460i Ki 502 (RISM ID no: 211010199). URL: https://digital.slubi dresden.de/werkansicht/dlf/18037/1

[3]Solfeggi | del Signr Leonardo Leo [50 Solfeggi]: Abschrift: um 1750–1800 [Partitur: S, bc]. Dresden: Sächsische Landesbibliothek – Staatsi und Universitätsbibliothek. Mus.2460i Ki 500 (RISM ID no: 211010272. URL: https://digital.slubi dresden.de/werkansicht/dlf/18008/1

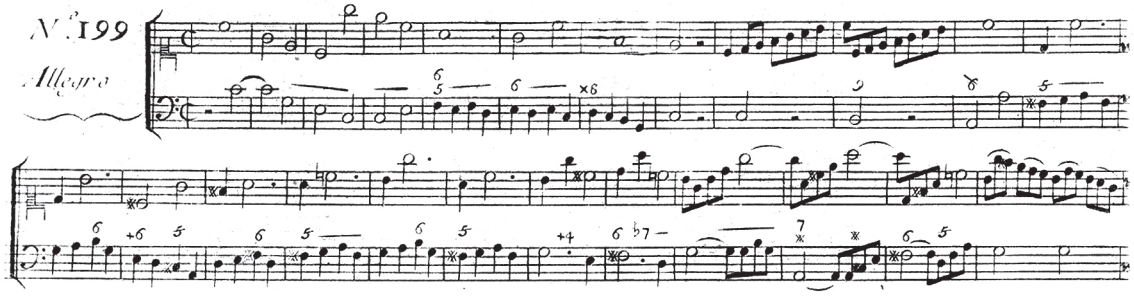


Пример 1. Л. Лео. Начальный фрагмент Сольфеджио № 1 из рукописной тетради, включающей 72 сольфеджио (Библиотека Дрезденского университета)



Пример 2. Л. Лео. Начальный фрагмент Сольфеджио № 1 из рукописной тетради, включающей 50 сольфеджио (Библиотека Дрезденского университета)

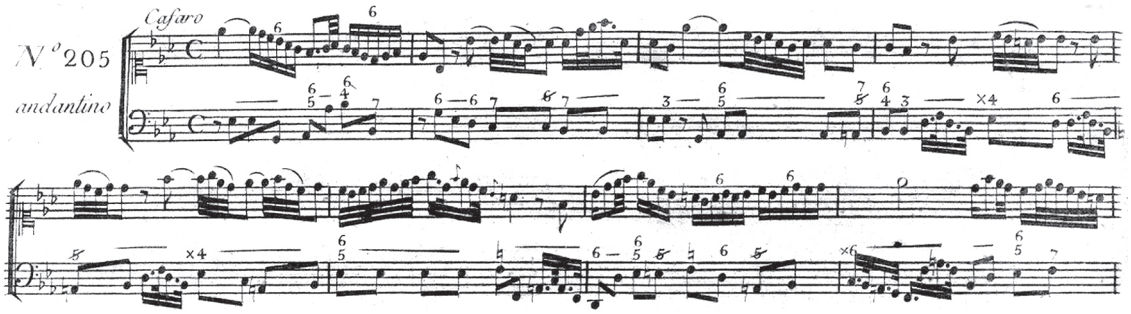
Достаточно виртуозны и многие сольфеджио А. Бернакки (1685–1756). В одном из них, включенном в опубликованный в Париже коллективный сборник «Итальянские сольфеджио с цифрованным басом»[1], обращает на себя внимание чередование выдержанных тонов и пассажной техники, обилие широких скачков (*пример 3*).



Пример 3. А. Бернакки. Начальный фрагмент Сольфеджио № 199 из коллективного сборника «Итальянские сольфеджио с цифрованным басом» (Париж, 1775–1779)

[1]Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée, composés par Léo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Bernacchi, David Perez, etc. Dédiés à Messeigneurs les premiers gentilshommes de la chambre du roi, et recueillis par les S.rs Levesque et Bêche... Paris: Cousineau, 1775™1779. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM8i 975. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96260139/f228.item.

Во многом аналогичны по содержанию колоратурные сольфеджио Паскуале Кафаро (1715–1787). Весьма показателен в этом отношении № 205 из того же коллективного сборника «Итальянских сольфеджио»[1]. Присутствующие в нем цепочки кружевных пассажно-мелизматических фигураций, различных опеваний встречаются в ариях многих композиторов XVIII века. Очевидно, что материал данного сольфеджио преследует не только инструктивные цели, но и содержит также собрание украшений с целью последующего включения их в собственные импровизации певцов (*пример 4*).



Пример 4. П. Кафаро. Начальный фрагмент Сольфеджио № 205 из коллективного сборника «Итальянские сольфеджио с цифрованным басом» (Париж, 1775–1779)

Как мы видим, образцы сольфеджио в то время не просто предполагали пение с произнесением гласных и изучение сложных гамм и пассажей. Современный исследователь Ю. Жовар справедливо указывает, что они также «помогали певцам понять структуру композиции, а также теорию музыки и систему модуляций <...>, были необходимыми инструментами для создания украшений в партиях арий da capo, которые они пели» [14, с. 18].

Весьма ценным методическим материалом для изучения искусства вокальной орнаментации и импровизации в эпоху барокко являются и сольфеджио Николы Порпоры, которые до настоящего времени не привлекали специального внимания исследователей.

Одной из главных их особенностей является ярко выраженная дидактическая направленность. В интонационно-тематическом отношения сольфеджио Порпоры вполне доступны, при этом выстроены системно («от простого к сложному») и словно состоят из ранее усвоенных и закрепленных мышечной памятью упражнений.

Вокальный метод маэстро базировался на собственной педагогической системе, отличающейся от методов обучения других его современников. Изучение сольфеджио предварялось освоением подготовительных, тренировочных упражнений[2]. Следовательно, накопление технических трудностей происходило постепенно. Требования к певческому звуку – округлому, ярко резонирующему и при этом мягкому, гибкому, легкому и подвижному – еще в первой четверти XVIII века сформулировал уже упоминавшийся нами П. Ф. Този. Именно на эти качества ориентированы упражнения и сольфеджио Порпоры. Знаменитый листок упражнений, по которому маэстро на протяжении шести лет обучения воспитывал своего ученика Каффарелли, ставшего впоследствии знаменитым певцом, фактически представляет собой, как справедливо определяет А. Е. Хоффман, «сборник упражнений, который включает набор основополагающих элементов вокальной школы, лежащих в основе любых учебных вокализов» [7, с. 55].

«Практика сольфеджио является полезным занятием в том, что касается овладения артикуляцией, – писал Д. Корри, – и я настоятельно рекомендую ее выполнять, но не раньше, чем ученик достигнет правильной и совершенной интонации; если интервал не может быть выполнен с точ-

[1]URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96260139/f237.item.

[2]О системе тренировочных вокальных упражнений Порпоры – см. в одной из работ автора настоящей статьи [3].

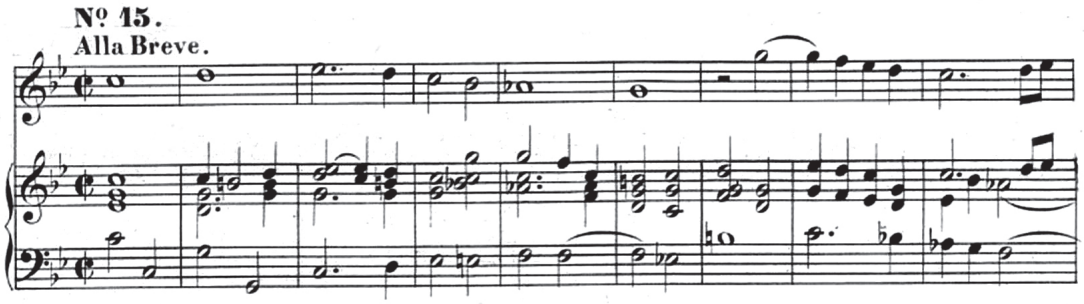
ностью, на гласную *А* (как советовал знаменитый профессор Порпора), не будет никакой пользы, если произносить слоги *До* и *Ре* или от *Ре* до *Ми* и так далее, с любыми другими интервалами» [9, с. 34]. Во времена позднего барокко сольфеджио обычно пелись по слогам сольмизации. Но в своем руководстве тот же Д. Корри пишет о решительном мнении своего учителя о том, что «сольфеджио не были правильно поняты» [там же, с. 8][1].

Точная датировка сольфеджио Порпоры затруднена, поскольку их автографы и соответствующие документальные свидетельства до нас не дошли. Главным образом эти сравнительно небольшие композиции сохранились в разрозненных источниках (в том числе, например, в уже отмечавшемся нами коллективном сборнике «Итальянские сольфеджио с цифрованным басом»). Впоследствии (предположительно в последней трети XIX века) появился и отдельный авторский сборник для одного и двух голосов в сопровождении фортепиано, опубликованный издательством «Брейткопф и Гертель» под названием *Solfeggi fugati*[2].

Уточним в этой связи, что певцы в неаполитанских консерваториях наряду с пением изучали и композицию, и контрапункт. Поэтому вокальное исполнение имитационно-полифонических композиций было обычной практикой. Об этом упоминает и Питер ван Тур: «Фугам и канонам также обычно обучали практически на ежедневных уроках пения в форме фугированных сольфеджио (solfeggio fugues) и канонических сольфеджио (solfeggi canoni)» [12, с. 138].

Сольфеджио Порпоры представляют собой изысканные композиции, содержащие элементы, вроде бы аналогичные стандартным упражнениям. Но в дидактической последовательности усвоения материала, осознанности получения учениками необходимых навыков явно просматривается своеобразие метода маэстро, который предстает здесь не просто как замечательный оперный композитор, но прежде всего как вокальный педагог. Его сольфеджио наглядно демонстрируют свою методическую направленность, представляя своеобразную вокально-строительную схему, состоящую из цепи упражнений, отличающихся интенсивным развитием мелодического начала. Простые мелодико-ритмические фигурации, небольшие музыкально-тематические построения с повторениями и использованием приемов секвенцирования направлены на развитие и совершенствование вокально-технических сложностей орнаментального стиля, характерного для арий старинных мастеров, и оттачивание мелодических формул для последующего включения их в собственные импровизации.

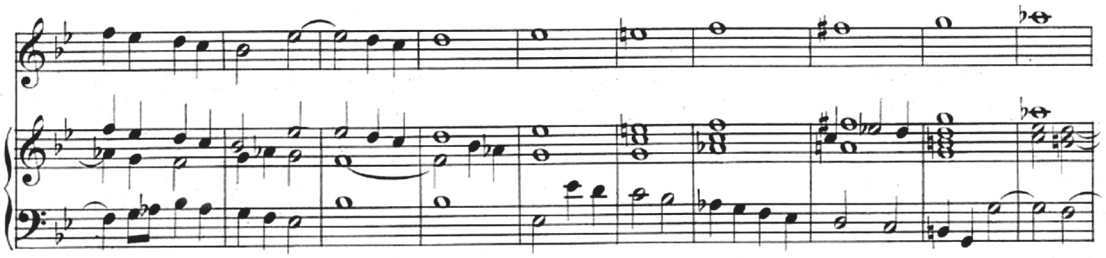
Сольфеджио № 15[3] является ярким примером внедрения в упражнение выразительного интонирования, свойственного художественным образцам (*пример 5*).



[1]При этом он отмечал, что улучшение голоса, по мнению Порпоры, лучше всего достигается звучанием буквы *А* – позиция произнесения которой наиболее благоприятна для свободного и ясного тона.

[2]*Porpora N.* Solfeggi fugati: ad una e ad due voci: in chiave di Sol / con accompagnamento di Pianoforte di Gaetano Nava. Lipsia: Breitkopf & Härtel, s. a. Экземпляр этого издания, хранящийся в библиотеке Университета искусств в Берлине, в 2018 году был оцифрован и в настоящее время выложен в Интернете (URL: https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/deliver/index/docId/1139/file/RB+0130+-2.pdf).

[3]Здесь и в трех последующих примерах нумерация приведена по вышеупомянутому изданию «Solfeggi fugati...».

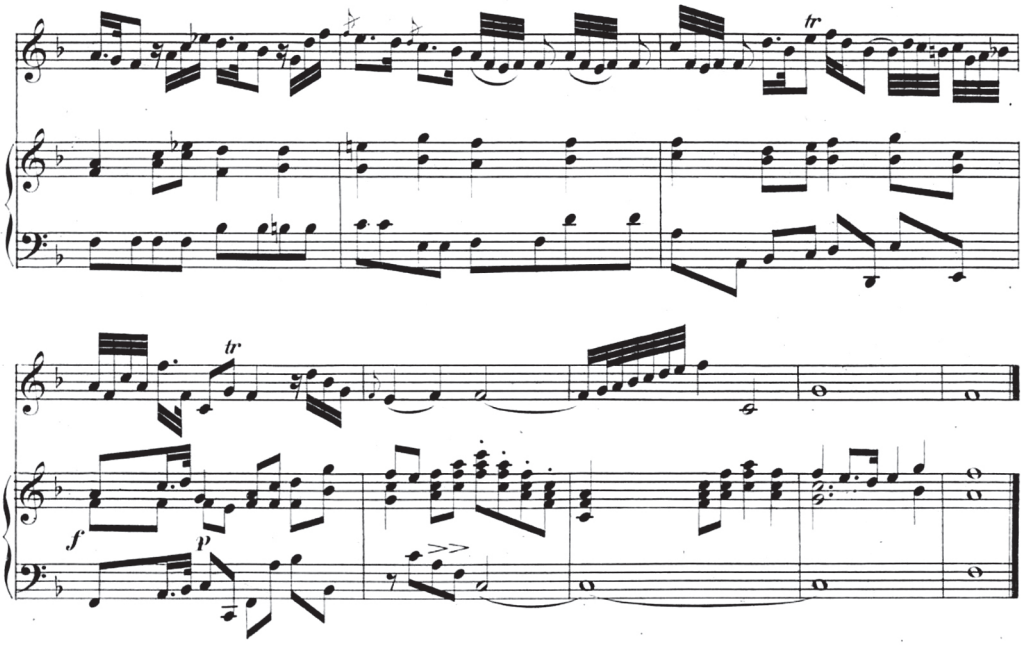


Пример 5. Н. Порпора. Начальный фрагмент Сольфеджио № 15 из сборника “Solfeggi fugati...”

Медленный темп, крупные длительности требуют владения широким дыханием, его контроля для выполнения обязательного приема messa di voce (филирования звука). При этом ученику требуется решать непростые технические задачи, требующие гибкости голоса, посредством верного распределения дыхания на протяжении вокальной линии.

Практически все сольфеджио старинных мастеров, в том числе и Порпоры, содержат обязательные элементы упражнений на выработку колоратурной мелизматики – трелей, апподжиатур или других орнаментов. Они были очень эффективными инструментами для развития не только гибкости голоса, но и художественной выразительности[1].

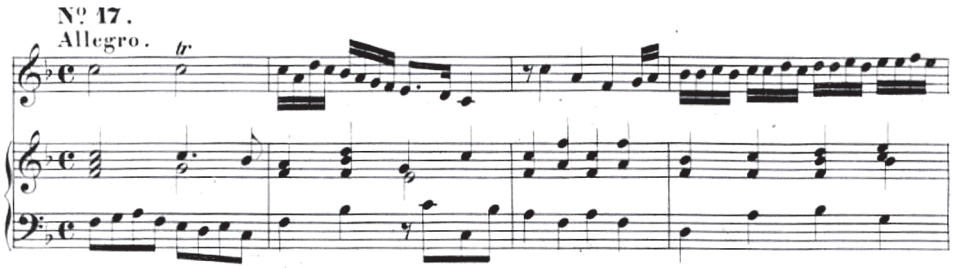
Типичным образом соединения различных элементов техники и выразительности является заключительный период сольфеджио № 16 (*пример 6*). Здесь целый комплекс вокально-технических задач: разнообразные опевания, мелизматические апподжиатуры и трели, ритмическое разнообразие от синкоп до пунктирного ритма, сменяющегося скользящими на portamento тридцать вторыми, широкие скачки на сексту, октаву и ундециму (!) в заключительном кадансе.



Пример 6. Н. Порпора. Заключительный фрагмент Сольфеджио № 16 из сборника “Solfeggi fugati...”

Аналогичные задачи решаются и в сольфеджио № 17 (*пример 7*). Серия выписанных и указанных символами мелизматических фигур (мордентов, трелей), широкие октавные скачки, чередование

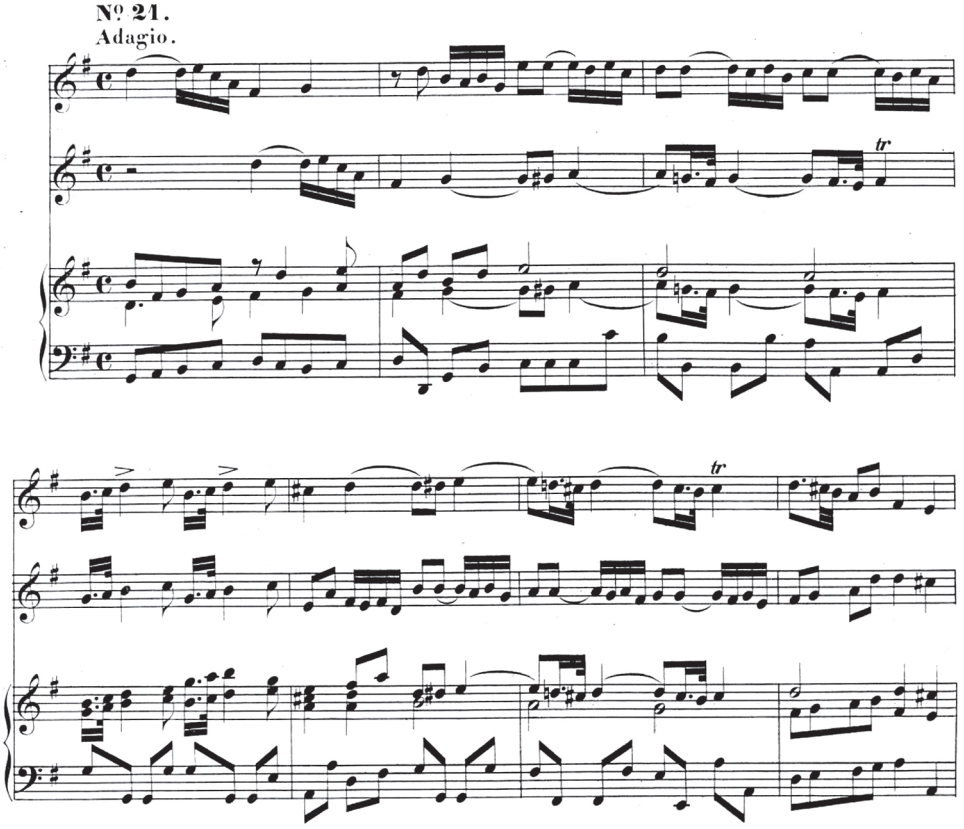
[1]Весьма показательно высказывание выдающегося вокального педагога Миланской консерватории начала XIX века Франческо Ламперти: «Остерегая от злоупотребления древним фиоритурным пением, я все-таки настоятельно советую певцам употреблять его, хотя бы в упражнениях, если они желают сохранить свой голос свежим, гибким, изящным, бархатным, даже после долголетней карьеры» [4, с. 84].



Пример 7. Н. Порпора. Начальный фрагмент Сольфеджио № 17 из сборника “Solfeggi fugati...”

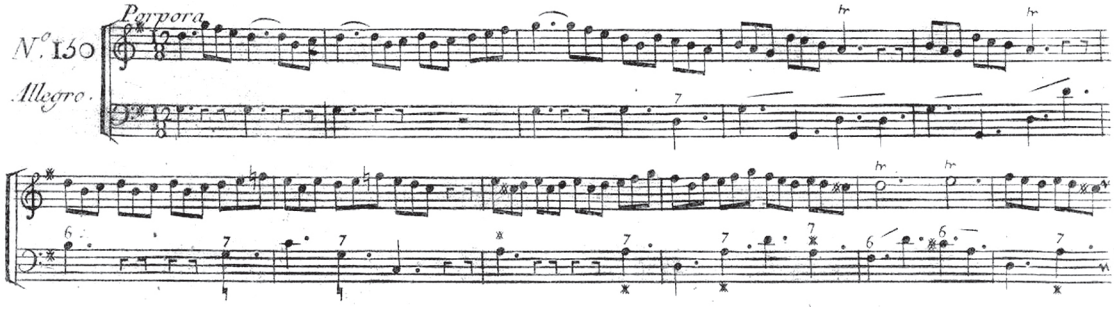
ровного и синкопированного ритмического рисунка в мелодии в быстром движения – все это позволяет певцу добиваться подвижности голоса, необычайной гибкости звучания, легкости, подвижности и безупречной регистровой ровности. Обращает на себя внимание включение трелей в мелодическую ткань не только в каденциях, но и на протяжении периода. В основе колоратуры лежит техника секвенцирования, напоминая тренинг из вокальных упражнений. Подчеркнуто выразительным приемом при этом является повторение одной ноты, что, кстати, неоднократно встречается в ариях эпохи барокко.

Вторая часть тетради сольфеджио Порпоры содержит небольшие двухголосные композиции в полифоническом стиле, которые свидетельствуют о внимательном отношении маэстро к выявлению и формированию музыкальности каждого исполнителя, индивидуальности и самостоятельности их вокального интонирования. Наряду с этим важным является и развитие метроритмической точности исполнения каждого голоса. Сольфеджио № 21 пронизано излюбленными приемами Порпоры – не только повторением одной ноты, но и техникой секвенцирования, напоминающей мелодические формулы из упражнений (*пример 8*).



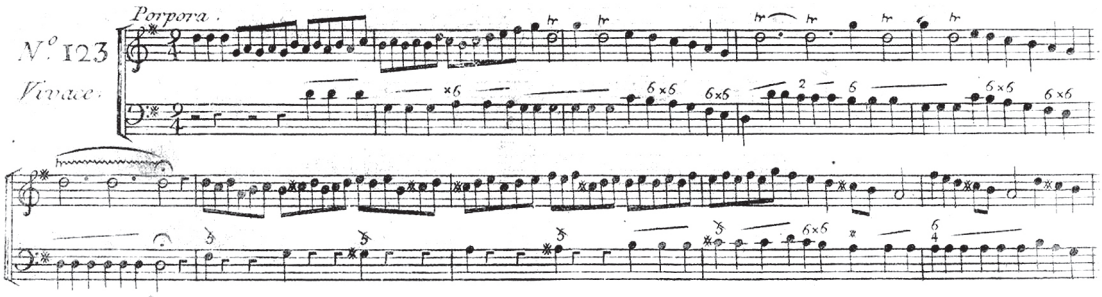
Пример 8. Н. Порпора. Начальный фрагмент двухголосного Сольфеджио № 21 из сборника “Solfeggi fugati...”

Если же обратиться к сольфеджио Порпоры из парижской антологии второй половины 1770-х годов «Итальянские сольфеджио с цифрованным басом», то и в них достаточно четко просматривается методическая направленность. Так, в Сольфеджио № 130 кругообразные повторы мелодических построений фраз, как технический тренинг, подчеркивают свое предназначение – закрепление певческих установок в развитии гибкости голоса, запоминание мышечной памятью вокального аппарата различных последовательностей в заполнении интервалов и опеваний главных ступеней (*пример 9*).



Пример 9. Н. Порпора. Начальный фрагмент Сольфеджио № 132 из коллективного сборника «Итальянские сольфеджио с цифрованным басом» (Париж, 1775–1779)

Ярким примером работы над подвижностью голоса и, в частности, над трелью и мордентами является Сольфеджио № 123. Выписанные цепочки трелей и отмеченные символами над крупными длительностями, различного рода опевания, гаммообразные и по звукам аккордов взлеты, аккуратные поступенные мелодические спуски позволяют оттачивать не просто колоратурную подвижность в голосе, вырабатывая его эластичность и гибкость, но и сформировать в мышечной памяти вокального аппарата формулы для собственных импровизаций[1] (*пример 10*).



Пример 10. Н. Порпора. Начальный фрагмент Сольфеджио № 129 из коллективного сборника «Итальянские сольфеджио с цифрованным басом» (Париж, 1775–1779)

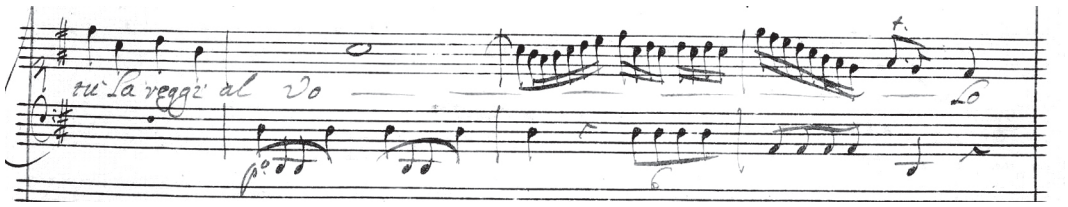
«Разбивая» колоратурные цепочки и мелизматические фигурации на мелодические построения, аналогичные тренировочным вокальным упражнениям, певцы с помощью сольфеджио учились схематично «читать» свои орнаментально насыщенные партии. Неслучайными оказываются те или иные фигурации из упражнений и сольфеджио в оперной музыке композитора.

В качестве примера приведем арию Императора Валентиниана «Se tu la reggi al volo» из первого акта оперы «Аэций» (*Ezio*)[2]. Уже первые такты мелодии представляют серию «знакомых» вокальных

[1] Как справедливо замечает З. Митюкова, в результате обучения сольфеджио в памяти ученика «уже имелись многочисленные *мелодические клише*» [5, с. 97].

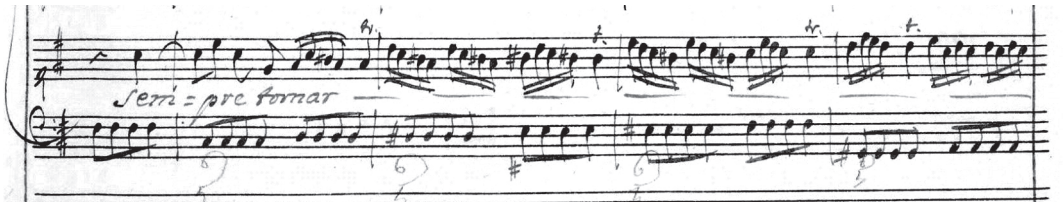
[2] *Porpora N.* Ezio. Manuscript, n. d. (ca.1728). The Royal Academy of Music, London. URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9a/IMSLP818702-PMLP1289186-MS_79_Ezio_1.pdf.

элементов, словно заранее отработанных формул в упражнениях и сольфеджио: длинная нота, требующая приема messa di voce (двустороннего филирования), мелизматические трели, гаммообразные скольжения вверх и вниз (*пример 11*).



Пример 11. Н. Порпора. Ария Валентиниана из I акта оперы «Аэций» (фрагмент рукописной партитуры)

Ну а далее следует подобное формулам повторяющихся фигураций секвенцированное восхождение мелодии шестнадцататыми с остановками на четвертях, наполненных переливами вставных трелей (*пример 12*).



Пример 12. Н. Порпора. Ария Валентиниана из I акта оперы «Аэций» (фрагмент рукописной партитуры)

В целом в мелодической линии арии Валентиниана использовано немало типичных приемов, встречающихся в сольфеджио Порпоры. Это еще одно наглядное доказательство того, что доведенные до автоматизма годами кропотливой работы тренировочные упражнения никогда не покидали певцов.

Отработанные до совершенства музыкальные формулы разнообразных опеваний, гаммообразных пассажей, интервальных скачков и ювелирно сплетенных мелизматических фигур – все это оставалось в качестве основы на протяжении профессиональной жизни певцов. Полученные навыки не только составляли технический фундамент, но и помогали в создании собственных импровизаций. «Искусство сольфеджио было, в этом смысле, необходимой подготовкой к сочинению», – пишет Н. Барагванат [8, с. 130]. В любом построении фразы, какая бы сложная она ни была, освоенные на упражнениях и сольфеджио фигурации всегда находили свое проявление в последовательностях гамм, скачков и характерных интонаций. Это была своеобразная азбука, в результате длительного изучения которой певцом постигалось высокое техническое и художественное мастерство.

Как уже отмечалось, характерной особенностью вокальной школы Порпоры был принцип постепенности: «от простого к сложному». Предельно систематично, в спокойном темпе маэстро вводил новые технические элементы, уделяя особое внимание точности и верности выполнения приобретаемых навыков.

Материал усложнялся как бы незаметно для ученика и доводился до совершенства. А выработанные до автоматизма орнаментальные формулы певцы в дальнейшем с легкостью переносили в исполняемые арии, используя их в том числе для орнаментации мелодической линии в процессе импровизации. При этом многовариантность вокальной импровизации подчеркивала способности и технические возможности каждого исполнителя.

Литература

1. *Агрикола И. Ф.* Наставление в искусстве пения / пер. с нем. Дм. Зубова. СПб: Планета музыки, 2022.

2. *Багадуров В. А.* Очерки по истории вокальной методологии. Часть I. 2-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2018.

3. *Круглова Е. В.* Вокальный метод великого Николы Антонио Порпоры // Человек и культура. 2022. № 6. С. 103–110.

4. *Ламперти Ф.* Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. Ежедневные упражнения в пении: Учебное пособие. СПб: Планета музыки, 2014.

5. *Митюкова З. З.* Партименто в итальянской музыке XVIII века: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2018.

6. *Симонова Э. Р.* Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto: Дис. ... доктора иск.: 17.00.02. М., 2006.

7. *Хоффманн А. Е.* Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2008.

8. *Baragwanath N.* The solfeggio tradition: a forgotten art of melody in the long eighteenth century. New York: Oxford University Press, 2020.

9. *Corri D.* The Singer's Preceptor. Vol. 1. London: Chappell & Co, 1810.

10. *Heriot A.* The Castrati in Opera. London: Calder Publications, 1956.

11. *Mancini G. B.* Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. Vienna: Ghelen, 1774. 206 p.

12. *Tour P. van*. Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatories // Journal of the Alamire Foundation. Vol. 10 (2018), Issue 1. P. 133–146.

13. *Tour P. van*. Taking a walk at the Molo: Partimento and the Improvised Fugue // Musical Improvisation in the Baroque Era / ed. by Fulvia Morabito. Turnhout: Brepols, 2019. P. 371–382.

14. *Zsovár J.* Anna Maria Strada del Pò, Handel's Prima Donna: Portrait of an Uncommon Voice. PhD Thesis / Liszt Academy of Music. Budapest, 2016. URL: https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/zsovar_judit/disszertacio.pdf.

*Мария БАЗИЛЕВИЧ**
(Тюмень)

Интерпретация легенды о Дон Жуане в опере Ф. Герольда «Цампа, или Мраморная невеста»

Легенда о Дон Жуане – одна из самых известных и популярных средневековых легенд. Благодаря глубине содержания, величию философской идеи, амбивалентности образа главного героя, она обрела разнообразные прочтения в искусстве. История о севильском обольстителе не раз вдохновляла композиторов на создание произведений, вошедших в историю мировой музыкальной культуры. Можно вспомнить оперы Дж. Гаццаниги и А. С. Даргомыжского, балет К. В. Глюка, фортепианную фантазию Ф. Листа, симфоническую поэму Р. Штрауса. Безусловным «эталоном» гениального прочтения данного сюжета в музыкальном искусстве является оперный шедевр В. А. Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный развратник».

Однако нам бы хотелось обратить особое внимание на тот весьма своеобразный вариант музыкальной интерпретации легенды, который демонстрирует некогда популярная, а впоследствии почти забытая опера Фердинанда Герольда «Цампа, или Мраморная невеста» (*Zampa ou la Fiancée de Marbre*, 1831)[1].

«Величайший французский композитор первой половины XIX века», как именовали Герольда еще в начале XX столетия [9, с. 117], по иронии судьбы, в дальнейшем оказался в числе многочисленных мастеров прошлого, чье творчество не получило глубокого и всестороннего осмысления в музыкознании[2]. А ведь он оставил потомкам внушительное наследие: 2 симфонии, 6 балетов, 3 струнных квартета, 4 фортепианных концерта, фортепианные и скрипичные сонаты, множество инструментальных пьес, хоры и песни. При этом ведущим жанром для него была opéra-comique – национальная разновидность оперного жанра, отличительной особенностью которой является сочетание музыкальных номеров с разговорными диалогами. И если на первом этапе ее истории явно доминировала комедийная тематика, то постепенно сюжеты становились все серьезнее, да и музыкальная стилистика заметно обогатилась по сравнению с образцами середины XVIII столетия.

Особенно наглядным это становится при сопоставлении, скажем, «Деревенского колдуна» Ж.-Ж. Руссо (1752) с «Ричардом Львиное Сердце» А. Э. М. Гретри (1784), не говоря уже о типичных образцах популярной в революционную эпоху так называемой «оперы спасения», которая во многом сформировалась на основе драматургических принципов французской комической оперы.

Интерес к opéra-comique сохранялся и у композиторов, работавших во Франции в эпоху Реставрации. При этом в музыке, сочинявшейся в 1820-е годы, уже достаточно ярко проявились характерные черты романтического стиля, в чем несложно убедиться на примере таких произведений, как «Белая дама» А. Буальдье (1825) и в особенности «Фра-Дьяволо» Ф. Обера (1830). В этом отношении обращение Ф. Герольда к упомянутому жанру представляется вполне естественным. Более того, именно «Цампе» было суждено стать

***Базилевич Мария Владимировна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и музыкального образования Тюменского государственного института культуры.

[1]Тем не менее в 2008 году «Цампа» фактически была возрождена на сцене парижской «Opéra-Comique» в постановке М. Макеева и Ж. Дешама (музыкальный руководитель – У. Кристи), что, несомненно, свидетельствует о художественной актуальности этого сочинения.

[2]Круг зарубежных трудов, освещающих жизненный путь и творчество Герольда, весьма ограничен. Достаточно сказать, что за последние сто с лишним лет появились лишь две музыковедческие книги, посвященные композитору, – это изданный в 2009 году сборник материалов «Герольд в Италии» [6], а также вышедшая три года спустя монография Ф.-И. Бриль [4]. Что же касается отечественных работ, то на сегодня наиболее крупной из них является статья в жанре небольшого творческого портрета, опубликованная автором этих строк в начале 2021 года на страницах «Старинной музыки» [1].

Портрет Фердинанда Герольда (1830).
По литографии работы Антуана Морена

одним из лучших его образцов в первой половине XIX столетия[1].

К работе над «Мраморной невестой» композитор приступил в 1829 году после создания шести балетов[2]. Триумфальная премьера этого сочинения состоялась 3 мая 1831 года в парижском театре «Opéra-Comique». Спектакль пользовался огромной популярностью у публики и немалой благосклонностью в среде критиков, чему, несомненно, способствовали острота сюжетных коллизий и яркость художественных образов, мелодическое богатство и изысканность оркестровки, готические декорации и представленная на сцене величественная мраморная статуя. Опера исполнялась 26 вечеров подряд и долгое время оставалась в театральном репертуаре, так что к концу 1877 года выдержала более 500 представлений. Из Парижа она «быстро распространилась по другим крупным городам мира: от Берлина, Вены и Лондона до Нью-Йорка, Рио-де-Жанейро и Буэнос-Айреса. А в 1834 году «Мраморную невесту» впервые поставили в России, где эта опера долгое время была необычайно популярна, наряду с «Робертом-Дьяволом» и «Африканкой» Дж. Мейербера» [1, с. 29]

В «Цампе» достаточно сильно проявились романтические веяния, что в свое время позволило А. Хохловкиной считать это произведение «крайним выражением романтизма во французской комической опере» [3, с. 342]. Правда, такая оценка, скорее, относится не к музыке, а к общим содержательным и драматургическим принципам. И прежде всего, конечно, к либретто. Его автор Анн Оноре Жозеф де Мельвиль вдохновился средневековой легендой, изложенной в хронике Уильяма Мальмсберийского «Деяния английских королей. Книга пятая»: «*... некий римлянин, играя в день своей свадьбы в мяч с гостями, надел свое обручальное кольцо на палец изваяния Венеры. Когда он затем попытался снять кольцо с пальца каменной богини, тот согнулся, и юноша не смог получить кольцо обратно. Спустя некоторое время палец разогнулся, однако кольца на нем уже не было. В ту же ночь новобрачных посетил женский демон в облике Венеры, который объявил себя законной невестой юноши. Лишившись мужской силы, последний обратился за помощью к священнику, бывшему чернокнижнику, и тот изгнал демона, но поплатился за это собственной жизнью*» [...][3]. Обращение либреттиста к легендарной тематике в духе немецкого и английского романтизма не только отвечало моде на средневековый мистицизм и мрачную фантастику, но и открывало простор для смелых музыкальных и постановочных решений. При этом, в соответствии с требованиями «авантюрной» романтической драматургии, действие было перенесено из античности в более близкую эпоху корсаров, расширен круг действующих лиц, а сам сюжет претерпел значительную трансформацию.

Приведем относительно краткое его изложение. «*I д. В замке Лугано все готово к свадьбе Альфонсо и Камиллы, испытывающей смутную тревогу. Пришедшему жениху она рассказывает печальную историю Алисы, соблазненной любимым*

[1]Подробнее об истории opéra comique в XVIII–XIX веках см. в одном из современных зарубежных изданий [8].

[2]В содружестве с балетмейстером Ж.-П. Омером им были написаны балеты «Астольф и Джоконда» и «Сомнамбула, или Приезд нового помещика» (1827), «Лидия» и «Тщетная предосторожность» (1828), «Спящая красавица» (1829) и «Деревенская свадьба» (1830). Все они имели немалый успех и, подобно опусам А. Адана, оказали значительное влияние на процесс развития балетного жанра [5, с. 731].

[3]Опера «Цампа, или Мраморная невеста» // Classic-online.ru. URL: https://classic-online.ru/ru/production/21550 (дата обращения: 08.09.2022).

(это брат Альфонсо – знаменитый корсар Цампа) и святостью очистившей грех. Ее статуя стоит в зале, напоминая о брошенной девушке, умершей в замке. Прибежавший Дандоло насмерть перепуган. В замок врывается разбойник, требуя Камиллу (только она знает, что это сам Цампа). Иначе он убьет плененного им отца девушки. Камилла вынуждена согласиться. Корсар с друзьями устраивают пир. Заметив статую загубленной им Алисы, Цампа цинично надевает на мраморный палец обручальное кольцо. Статуя сгибает палец: вернуть кольцо невозможно. Все поражены.

II д. В часовне с гробницей Алисы на берегу моря молятся женщины. Предвкушая свидание с Камиллой, охваченный страстью Цампа высказывает кредо: женщины покоряются силе. Столкнувшись с пропавшим десять лет назад мужем Даниелем, Рита пытается убедить его в верности. Однако вскоре выясняется, что она устала ждать и выходит за Дандоло. Вечная разлука ждет и Камиллу с Альфонсо: безутешная невеста должна пожертвовать счастьем ради отца. Зовя всех на праздник, Цампа запевает любовную песню. Внезапно ему вместо Камиллы мерещится призрак Алисы с угрожающим знаком руки. Овладев собой, корсар сталкивается с пораженным Альфонсо. Офицер раскрывает всем Цампу и зачитывает письмо: вице-король простит корсара, если тот встанет под его знамена против Турции. Народ ликует, но Камилла в страхе: Цампа не откажется от своих планов. В отчаянии от его угроз она не в силах ответить на чувства Альфонсо.

III д. Тайно проникнув к любимой, Альфонсо не может склонить ее к побегу. Когда влюбленные прощаются, врывается Цампа и велит схватить Альфонсо, но тот запрещает Камилле раскрыть правду: корсар хочет казнить брата! Альфонсо уводят, а Цампа сулит несчастной блаженство. Когда его страстные призывы становятся нестерпимыми, девушка произносит имя святой Алисы-защитницы. Ее ледяная рука останавливает Цампу. Злодей гибнет. Ко всем возвращаются покой и надежда» [2, с. 320-321].

Сопоставление предания о статуе Венеры и либретто свидетельствует о глубоком переосмыслении содержания оперы, обогатившегося центральными элементами легенды о Доне Жуане, трактованными в соответствии с традициями В. А. Моцарта и романтической эстетикой[1]. Так, основной идеей «Цампы» является идея божественного возмездия за совершенное преступление. Фабула либретто опирается на ключевые сюжетные моменты легенды: завязка – совершение героем преступления (обольщение Алисы и самоубийство девушки); развитие действия – вызов, брошенный божественным силам (обещание жениться на статуе), и ответная угроза; развязка – воздаяние за прегрешения, настигающее героя (смерть и адские муки).

Следует заметить, что аналогии с моцартовским шедевром прослеживаются не только в содержании оперы Герольда, но и на уровне музыкально-образной драматургии. При этом французский композитор, в отличие от Моцарта, избирает не двухчастную, а трехчастную структуру целого. Первые два акта, завершающиеся развернутыми финалами, в данном случае выполняют функции экспозиции и развития драмы, а предваряемый симфоническим антрактом сжатый третий акт содержит кульминацию и развязку. Раскрытие

ZAMPA
ou La Fiancée de Marbre
Opéra comique en trois Actes
Paroles de Mr. Mélesville
Musique de
F. HEROLD
Chevalier de la Légion d'honneur
Partition réduite avec accompag. de PIANO
ZAMPA
oder die Marmorbraut
Komische Oper in 3 Aufzügen
aus dem Französischen
des
HERRN MÉLESVILLE
zur beibehaltenen Musik von
F. HEROLD
für die deutsche Bühne bearbeitet
von
CARL BLUM
vollständiger Clavier-Auszug
Nr. 2560
Pr. 10 Fl. 36 kr.
Mainz und Antwerpen
bei B. Schott's Söhnen

Титульный лист клавираусцуга оперы Ф. Герольда «Цампа», отпечатанного в 1831 году в Майнце

[1]По версии, изложенной в монографии Б. Жовена [7], композитор (бывший страстным почитателем музыки Моцарта) сам посоветовал либреттисту обратить внимание на легендарный сюжет.

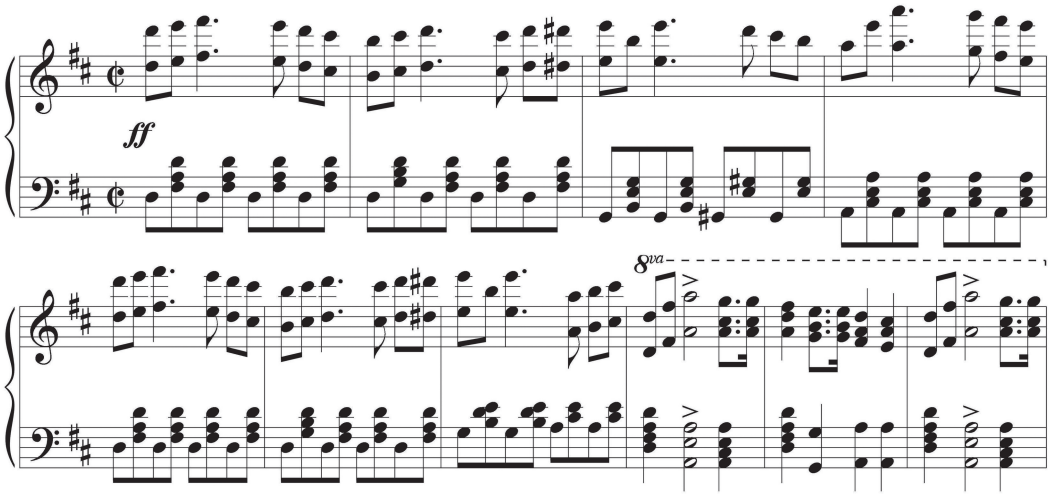
главной идеи произведения осуществляется посредством столкновения двух контрастных музыкально-образных сфер, воплощенных, с одной стороны, в музыке, рисующей наслаждающегося жизнью, бесстрашного и галантного корсара Цампу, а с другой – в мрачной фантастике оживающей статуи. Еще одна образная сфера – это область утонченной лирики, с которой прежде всего связана возвышенная любовь Камиллы и Альфонсо. Отстраняющую функцию выполняют хоровые сцены и номера, относящиеся к комедийной сфере (образы Дандоло, Риты и Даниеля).

Музыкально-драматургическое строение оперы можно представить в виде следующей таблицы:

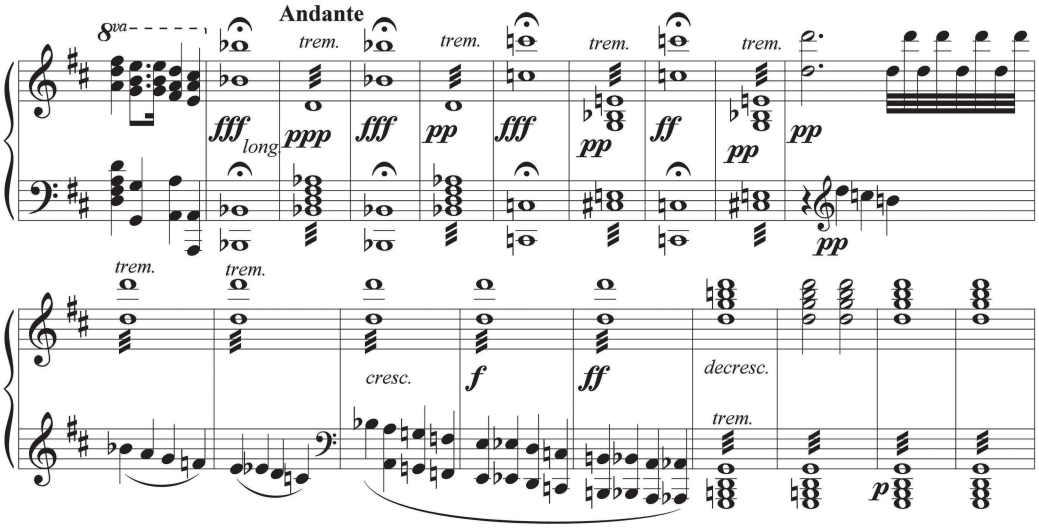
Акт	Номер оперы	Функция и образное содержание	Тональный план
	Увертюра	Пролог – *обозначение основной идеи драмы и ведущих образных сфер:* противостояние Цампы и статуи Алисы	D–d–B–A–D
I акт	№ 1 Интродукция	Экспозиция образов Камиллы и Альфонсо	F–As–C–F
	№ 2 Баллада	Завязка – *развитие образа Алисы,* обращение к истокам легендарного сюжета	B-dur
	№ 3 Трио	Интрига – экспозиция комедийных персонажей, подготовка к вторжению Цампы	a-moll
	№ 4 Квартет	*Экспозиция образа главного героя,* столкновение Цампы и Камиллы	E–cis–E
	№ 5 Финал	*Развитие основной идеи и ведущих образных сфер*: вызов героя божественным силам	D-A-D-G-Es-D
II акт	№ 6 Хор	Отстраняющая функция, лирическая сфера	E-dur
	№ 7 Ария	*Развитие образа Цампы*	A-dur
	№8 Дуэт и трио	Отстраняющая функция, комедийная сфера – образы Дандоло, Риты и Даниеля	G-dur
	№ 9 Дуэт	Развитие образов Камиллы и Альфонсо	As-dur
	№ 10 Финал	*Развитие основной идеи и ведущих образных сфер,* столкновение Цампы и Альфонсо	E–cis–E–c–C–E
	Антракт	Развитие образов Камиллы и Альфонсо	g-moll
III акт	№11 Баркарола	Лирическая кульминация оперы	g-moll-G-dur
	№ 12 Хоровая серенада	Отстраняющая функция, лирическая сфера	Es-dur
	№ 13 Финал	*Развитие образа главного героя,* столкновение Цампы и Камиллы. Кульминация и развязка драмы – *утверждение основной идеи произведения*	E–As–E–C–E–A

Преодолению замкнутой номерной структуры и созданию единой линии драматического действия способствуют обращение композитора к приемам симфонического развития, применение принципа лейттематизма, стройная тонально-гармоническая логика, внутренняя динамика ансамблевых и хоровых сцен, усиление значения инструментальных эпизодов и повышение внимания к выразительным возможностям оркестровых тембров.

Основной конфликт двух ведущих музыкально-образных сфер оперы рельефно очерчен уже в увертюре. Будучи формально самостоятельной музыкальной пьесой[1], она вместе с тем вводит слушателя в эмоциональную атмосферу последующей драмы, не воспроизводя буквально ход действия. В духе типичного для opéra-comique «поппури» увертюра строится на чередовании нескольких контрастных по характеру музыки разделов. Начинается же она непосредственно с изложения стремительной и ликующей темы, которая звучит у струнной группы на фоне оркестрового tutti. Тема эта, несомненно, ассоциируется с жизнелюбием и энергией Цампы как главного героя оперы[2]:

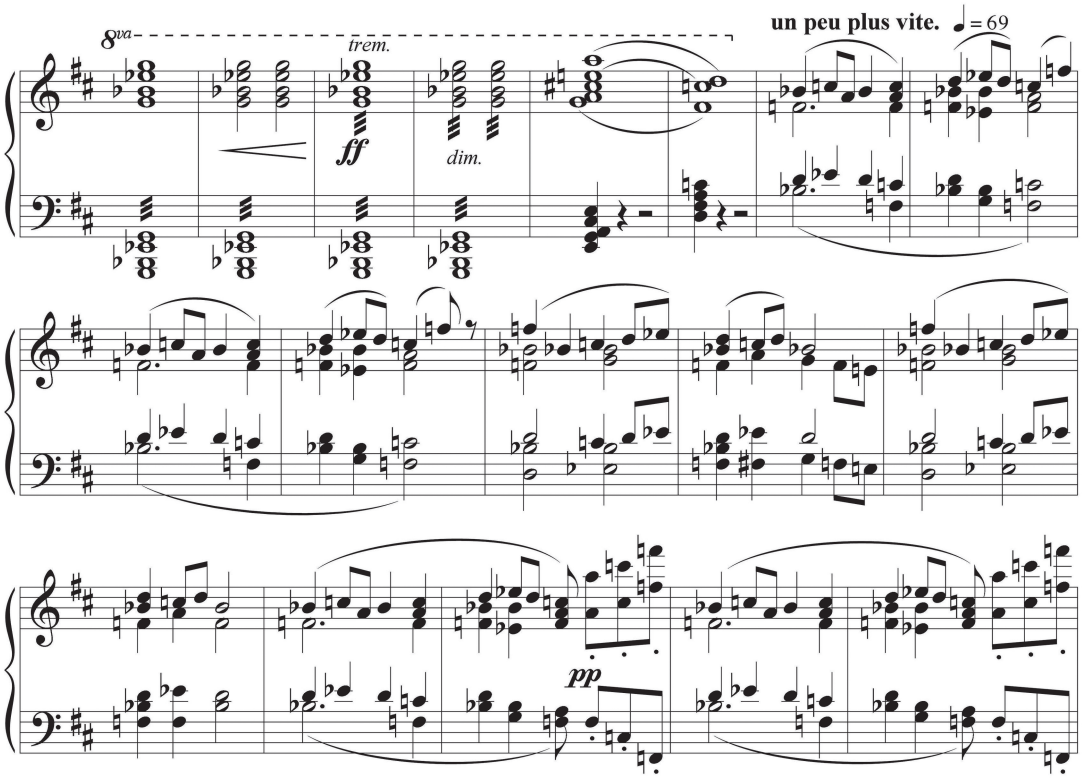


Яркий контраст вносит неожиданное вторжение в 32 такте VI низкой ступени, знаменующее появление второй темы увертюры и переход в d-moll. Связанная с роковым образом статуи Алисы Манфреди, эта тема складывается чередования властных возгласов духовых и таинственно звучащих аккордов струнных на фоне тремоло литавр, скорбного нисходящего хроматического хода струнных и фаготов, и яркого гармонического оборота в виде сопоставления мажорного субдоминантового трезвучия и «неаполитанского» секстаккорда, после чего тема неожиданно обрывается на неустойчивом созвучии. Но внезапно колорит просветляется и у кларнета мягко и светло звучит пасторальная мелодия третей темы (B-dur), воплощающая образ юной Алисы – невинной жертвы коварного соблазнителя:



[1]Увертюра к «Цампе» является одним из самых популярных и часто исполняемых симфонических произведений композитора.

[2]Напомним в этой связи, что основной тональностью увертюры к «Дон Жуану» Моцарта также является D-dur.



Почти все основные тематические элементы увертюры в дальнейшем получают развитие в узловых моментах драмы. В частности, первая тема преобразуется в хор пирующих разбойников в финале I акта, комплекс музыкально-выразительных средств, образующий вторую тему, сопровождает появление статуи в финале каждого акта, а третья тема увертюры, получив развитие в печальной балладе Камиллы о судьбе Алисы из I действия, превращается в просветленный и торжественный заключительный хорал в конце III акта[1].

На протяжении всей оперы последовательно раскрывается намеченное в увертюре тонально-гармоническое противостояние. При этом характеризующая образ Цампы тональность D-dur также вовлекает в свою орбиту A-dur, а затем и E-dur, усиливая тем самым диезную сферу. Музыкальная характеристика оживающей статуи, напротив, тяготеет к бемольным тональностям: d-moll и B-dur (VI гармонической ступени по отношению к тонике D-dur). Необходимо отметить, что возвышенная любовная лирика Камиллы и Альфонсо также имеет свой тональный центр – чувственный As-dur (хотя чарующая в своей мелодической прелести меланхолическая баркарола III акта основывается на сопоставлении одноименных g-moll и G-dur). Анализ тонально-гармонического развития обнаруживает взаимовлияние различных образных сфер: в финале III действия вторая тема увертюры, символизирующая статую Алисы, проводится в торжествующем E-dur, а заключительный хорал, вырастающий из третьей темы увертюры и баллады, звучит в просветленном A-dur, словно объединяя и примиряя контрастные образы. В квартете I акта под натиском притязаний разбойника вокальная партия Камиллы модулирует в cis-moll, тогда как любовные признания корсара в финале III действия страстно и восторженно изливаются в As-dur.

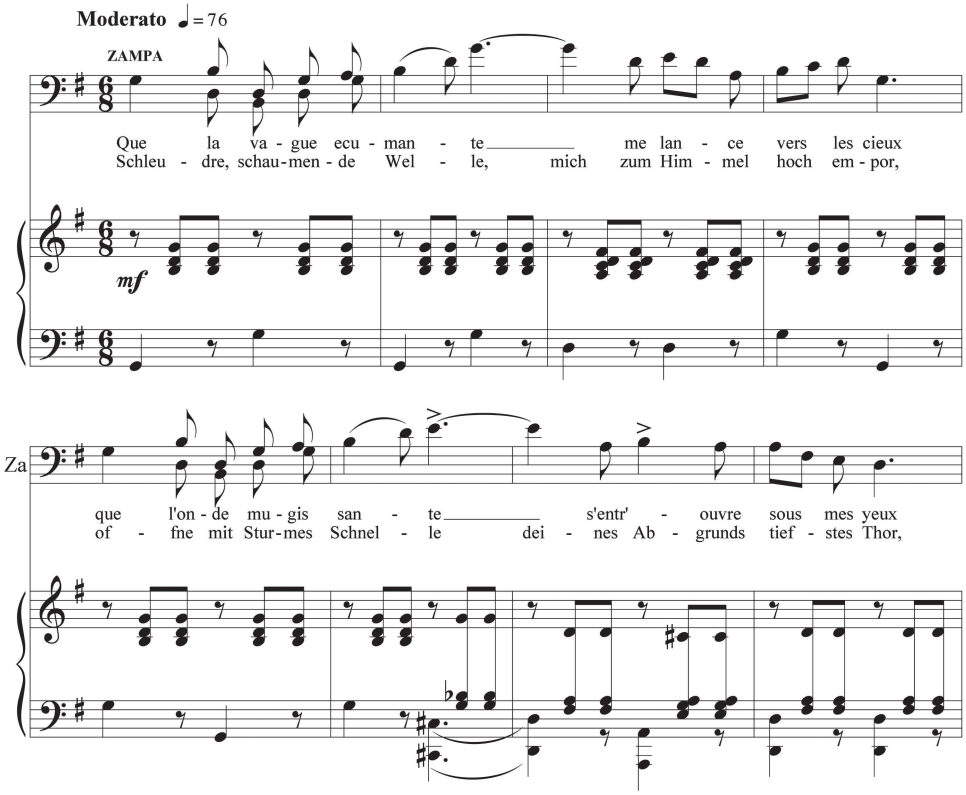
Притягательность и неоднозначность главного героя оперы требуют немного подробнее остановиться на характеристике его музыкального образа. Демонизм личности Цампы – бывшего аристократа, избравшего судьбу предводителя морских разбойников, роднит его с некоторыми типичными образами романтического искусства: неотразимо соблазнительным Дон Жуаном и чуждым морали Фаустом, обреченным на одиночество Летучим голландцем и предприимчивым Фра-Дьяволо. И при этом «Цампа остается импозантным и галантным, как и положено французскому корсару» [2, с. 321].

[1]К этому можно добавить, что скерцозная по своему характеру тема в A-dur, прозвучавшая в одном и эпизодов увертюры, использована в блестящей арии Цампы из II акта.

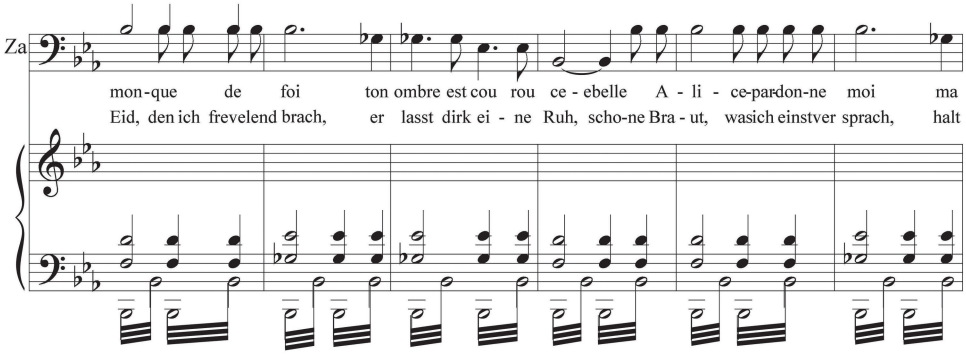
Необходимо отметить исключительную виртуозность вокальной партии Цампы. Несмотря на то, что в опере его роль поручена баритону, в зависимости от ситуации голос персонажа то выполняет функцию гармонической опоры в ансамбле, то (подобно тенору) растворяется в колоратурах верхнего регистра. Широта диапазона (от «соль» большой октавы до «до» второй) приводит к тому, что Герольд пишет вокальную партию своего героя не только в басовом, но и в скрипичном ключах.

Примечательно, что весьма многогранная музыкальная характеристика героя раскрывается постепенно. Впервые он появляется в квартете I акта. Блестящее tutti оркестрового вступления рисует образ человека, привыкшего повелевать. Робким вопросительным репликам Камиллы и Риты, стонущим интонациям Дандоло отвечает уверенная речь пирата, звучащая в обрамлении выразительной и гибкой мелодии скрипок (E-dur).

Решительность и жизнерадостность главного героя получают развитие в финале I акта, состоящем из нескольких разделов. Хоры служанок и пирующих разбойников (где с неистовой силой вновь звучит первая тема увертюры) сменяют энергичные куплеты Цампы (G-dur). Выдержанную в духе застольной песни тему затем радостно подхватывает хор:

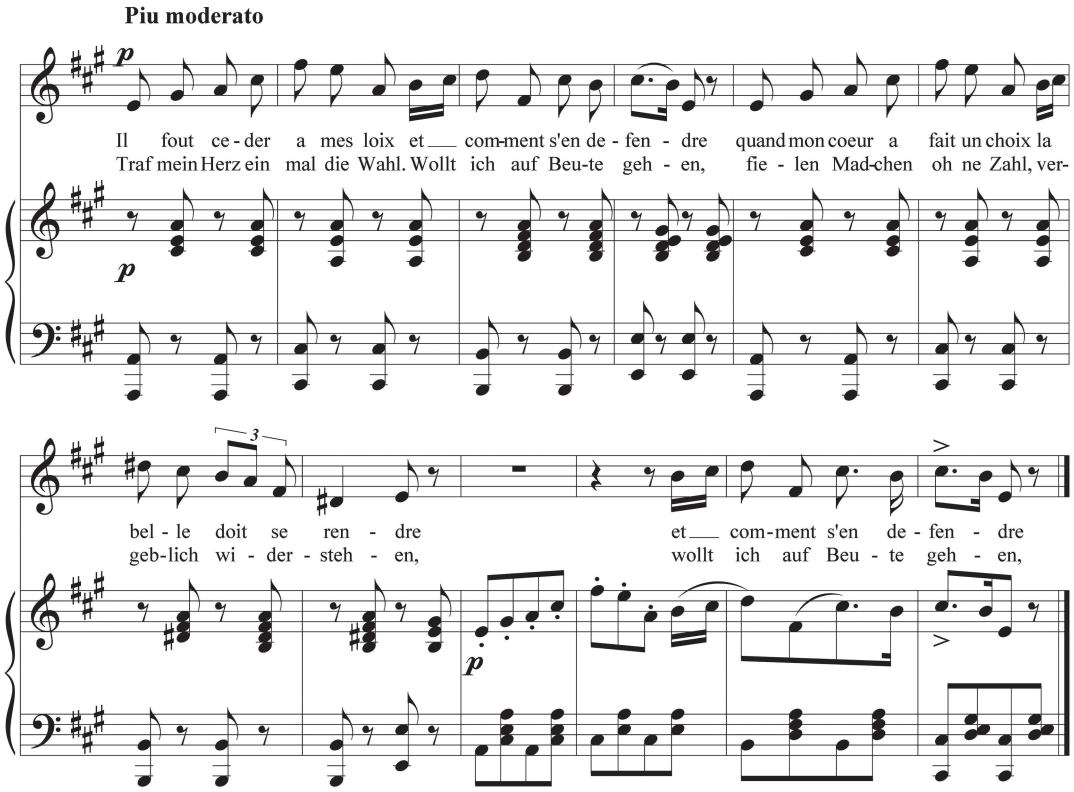


Определенную тревогу вносят эпизоды, резко контрастирующие общему веселью. Первый из них – обращение корсара к статуе Алисы. Здесь на смену стремительному движению приходит статика, мажор вытесняется мрачным es-moll, кантилена – заклинательными декламационными оборотами, тембры струнных инструментов – хоральным звучанием медных духовых:



Второй эпизод является своеобразным ответом на дерзкие действия разбойника и изображает угрожающий жест мраморной статуи. Музыкальную ткань при этом насыщают элементы второй темы увертюры (тремоло литавр, возгласы меди, красочные тонально-гармонические сопоставления трезвучий VI низкой и III мажорной ступеней в D-dur, диссонантные звучания уменьшенных септаккордов). В напряженном противостоянии несколько раз обрывающейся, но упрямо возобновляющей свой бег темы разбойников и грозных хоровых реплик, тема эта явно одерживает победу и утверждается в блестящей коде.

Одним из лучших сольных номеров оперы является ария Цампы A-dur из II акта, заметно расширяющая музыкальную характеристику героя. Ее предваряет развернутый аккомпанированный речитатив, складывающийся из двух контрастных элементов. Декламационные обороты, сопровождаемые бравурными пассажами скрипок, подчеркивают героические черты в образе персонажа, а томная кантилена, насыщенная распевами и колоратурами в духе мелодий Россини, обнаруживает доселе скрытые лирические черты. Полный огня, темперамента и страсти рефрен арии (в целом написанной в форме рондо с двумя эпизодами и искрометной кодой) проводится трижды, как бы символизируя уверенность героя в собственной неотразимости:



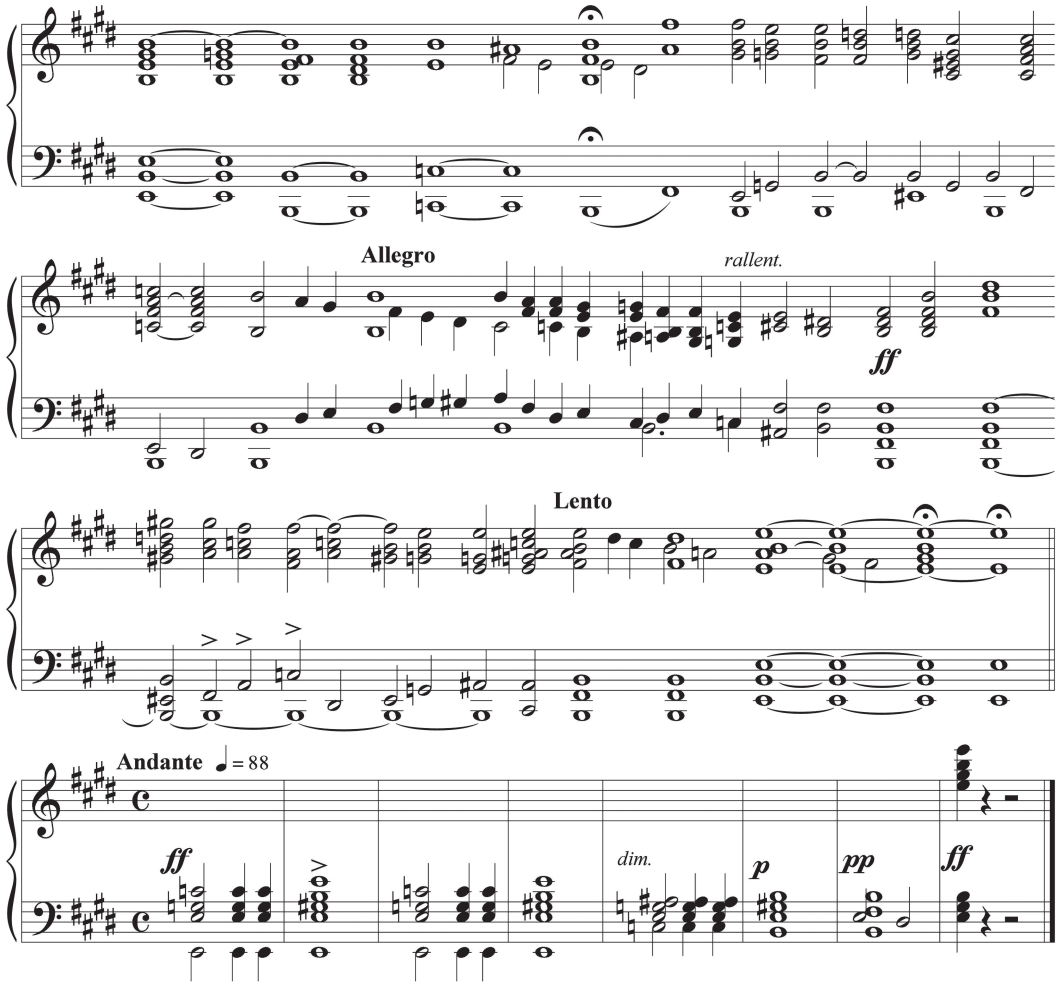
В первом эпизоде получает развитие скерцозная тема из увертюры (A-dur), второй эпизод основывается на новой мечтательной и томной теме (Des-dur).

Важным этапом развития драмы становится Финал II акта. Он вбирает в себя несколько разделов: оркестровое вступление, рисующее картину свадебного праздника; хор разбойников, крестьян и молодых девушек; лирическую баркаролу Цампы (E-dur); предостерегающее появление статуи Алисы; масштабное столкновение Цампы и Альфонсо с последующей триумфальной победой беспринципного пирата.

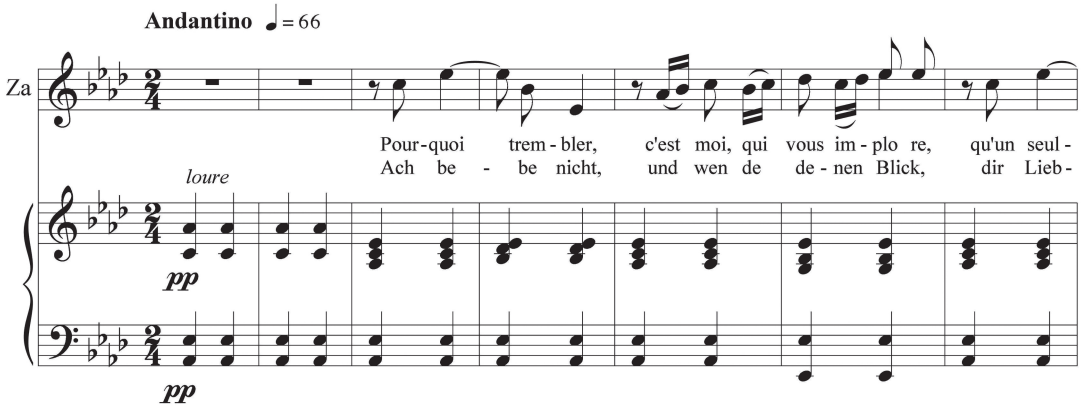
Обращает на себя внимание завершение финала торжественной органной постлюдией, записанной в свободной нетактированной манере[1]. В ее завершающем кадансе, казалось бы, окончательно

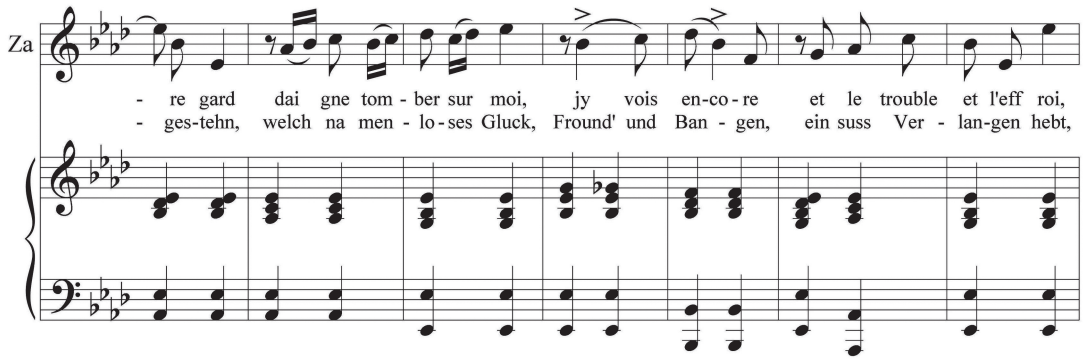
[1]Ф. Герольд одним из первых композиторов в истории музыки ввел орган в оперу (напомним, что дед композитора был органистом). Позднее «король инструментов» будет звучать в операх «Пуритане» В. Беллини (1835), «Фауст» Ш. Гуно (1859), а также в «Мейстерзингерах» Р. Вагнера (1868), «Орлеанской деве П.И.Чайковского (1881) и «Отелло» Дж. Верди (1886).

утверждается спокойное умиротворенное настроение. Однако ему на смену неожиданно приходит небольшое оркестровое заключение, в котором акцентируется тревожное звучание VI низкой ступени мажора, напоминающее о «роковой» второй теме увертюры:



В финале III акта музыка буквально врывается в наиболее напряженный момент драматического действия. Наметившаяся ранее лирическая трактовка образа главного героя получает здесь претворение в великолепной каватине (As-dur), которая по своей красоте и мелодическому богатству приближается к лучшим ариям Россини и Верди:





Последний раздел финала содержит кульминацию и развязку драмы. Дуэт-поединок Цампы и Камиллы (E-dur) приводит к эффектной сцене извержения Этны. Торжествующе и властно провозглашается в оркестре тема статуи Алисы Манфреди, утверждая основную идею сочинения – свершившееся возмездие. Ужасные крики Цампы тонут в оркестровых вихрях и суровой речитации хора, и лишь венчающий оперу просветленный хорал, в основе которого – тема баллады Камиллы из I акта, приносит желанный покой и умиротворение, отчасти выполняя при этом функцию традиционного «морализующего» итога.

Драматургические параллели с моцартовским «Дон Жуаном» здесь очевидны. При этом Герольд, в отличие от высоко чтимого им венского классика, уже не был скован театральными условностями «Века Просвещения» и фактически завершил свое произведение трагической развязкой без последующей заключительной сцены торжества Добродетели с участием большинства персонажей оперы. Тем не менее общность двух этих музыкально-театральных сочинений очевидна и, как уже отмечалось, прослеживается на разных уровнях: от либретто до имманентно музыкальной сферы.

Традиции художественной интерпретации легенды, заложенные в шедевре Моцарта, обнаруживают себя в содержательной специфике оперы Герольда (синтезе комического и трагического, балаганного и возвышенного, бытового и мистического), в особенностях ее музыкальной драматургии (опоре на принцип последовательного противопоставления двух контрастных музыкально-образных сфер), в тонально-гармонической концепции оперы (сопоставлении одноименных тональностей – героического D-dur и трагедийного d-moll как контрастных, но взаимосвязанных полюсов)[1], в обращении к приемам симфонического развития, а также в некоторых музыкально-выразительных средствах, используемых для создания художественных образов сочинения.

Так, для изображения «инфернального» образа карающей статуи – символа возмездия, Герольд обращается к типичным элементам музыкального языка, которые ассоциируются с темами рока, смерти, ужаса и страдания. Это громогласные унисоны духовых (на VI низкой ступени мажора), тихие уменьшенные септаккорды струнных, тремоло литавр, нисходящая хроматическая линия, заставляющая вспомнить о старинной риторической фигуре *katabasis* – производной от одноименной мифологемы, означающей сошествие в ад. Впрочем, в отличие от моцартовского Командора, статуя Алисы лишена вокальной партии и на протяжении всей оперы ее музыкальная характеристика создается исключительно инструментальными средствами.

В музыкальном портрете Цампы также можно обнаружить определенные параллели с главным героем оперы Моцарта. Подобно Дон Жуану, галантный корсар олицетворяет сверхчеловеческую жизненную энергию, эмоции радости и наслаждения. Негативное начало в его образе, проявившееся во внемузыкальной сфере оперы, не находит преломления в музыкальном языке. В его партии итальянская кантилена гибко сочетается с традициями французской декламации. В образном отношении куплеты Цампы из финала I акта перекликаются со знаменитой «арией с шампанским» Дон Жуана, а перечисление в арии из II акта одержанных им любовных побед напоминает о «арии со списком» Лепорелло. Однако в интерпретации Герольда бесстрашный и жестокий разбойник в итоге предстает в роли романтического героя, способного на истинное и возвышенное чувство, но ставшего жертвой своих

[1]Напомним, что эта идея, гениально развитая в опере Моцарта, была найдена еще К. В. Глюком в балете «Дон Жуан».

страстей. Подобная трактовка, кстати, отвечает романтическим принципам прочтения образа севильского соблазнителя в творчестве Э. Т. А. Гофмана, Дж. Байрона, Ф. Листа, А. С. Даргомыжского, Р. Штрауса.

Таким образом, отталкиваясь от концепции Моцарта, Герольд создает индивидуальный вариант музыкальной интерпретации легенды, продиктованный определенными тенденциями развития европейского романтизма, возможностями жанровой модели самой opéra-comique, а также личным восприятием и авторским стилем композитора.

Сохранив свой творческий почерк – открытую эмоциональность высказывания, опору на французский песенно-романсовый интонационный строй в сочетании с выразительностью декламации, красочность гармоний и оркестровки, – Ф. Герольд обогатил и усложнил оперные формы. На смену водевильным куплетам и ариеттам, которые продолжали по традиции ассоциироваться с жанром французской комической оперы, пришли печальная баллада и пленительная баркарола, блестящая каватина и большая, виртуозная ария, хоры, выполняющие как отстраняющую функцию, так и активно участвующие в действии, и, конечно же, развернутые, насыщенные элементами симфонического развития ансамбли и финалы. Несмотря на то, что многое из вышеперечисленного было в значительной мере воспринято Герольдом от Моцарта и Россини – шарм, пикантность и яркая театральность музыки французского композитора явно выросли на национальной почве.

Претворение основных элементов легенды о Дон Жуане, следование принципам романтической эстетики и синтез разнонациональных музыкальных влияний во многом обусловили уникальность и популярность «Мраморной невесты», которая внесла немалый вклад в развитие французского музыкального театра XIX века и наметила путь к гениальной «Кармен» Ж. Бизе как одной из ее вершин.

Литература

1. *Базилевич М.* Фердинанд Герольд: забытый мастер французской оперы // Старинная музыка. 2021. № 1. С. 23–31.
2. *Мугинштейн М. Л.* Хроника мировой оперы. 1600–1850. Т. 1. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
3. *Хохловкина А. А.* Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки. М.: Музгиз, 1962.
4. *Bril F.-Y.* Ferdinand Herold (1791–1833). Études sur l'opéra français du XIXe siècle. Weinsberg: Musik-Édition Lucie Galland, 2012.
5. *Chouquet G.* Hérold, Louis // A dictionary of music and musicians / ed. by George Grove. London: Macmillan and Co, 1879. Vol. 1. P. 730–732.
6. Hérold en Italie: Ouvrage coordonné par Alexandre Dratwicki. Paris: Perpetuum mobile, 2009.
7. *Jouvin B.* Hérold: sa vie et ses oeuvres. Paris: Heugel et Cie., 1868.
8. The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries / ed. by Lorenzo Frassà. Turnhout: Brepols, 2011.
9. *Pougin A.* Hérold: biographie critique. Paris: H. Laurens, 1906.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

***Валерий Березин*. Музыка и балет в воспитании Людовика XIV**

Предлагаемая статья показывает, как в детстве и юности формировались вкусы короля-артиста в области музыки и танца. Отмечается роль кардинала Мазарини и королевы Анны Австрийской в воспитании художественных пристрастий Людовика XIV. Статья содержит информацию о королевских учителях музыки и танца. Приводятся свидетельства современников, документы, ссылки на исследования музыковедов в этой области. Многие сведения публикуются впервые в России.

Ключевые слова: Людовик XIV, музыкальное воспитание, музыка и балет, французское барокко XVII века.

***Елена Круглова*. Сольфеджио Порпоры как инструктивный материал для создания импровизаций в старинных ариях**

Предлагаемая статья посвящена актуальным вопросам исполнения вокальной орнаментики и импровизации на основе итальянских сольфеджио XVIII столетия и прежде всего сольфеджио Порпоры. Мелодические формулы, используемые в таких композициях, позволяли певцам добиваться гибкости и колоратурной подвижности в голосе и одновременно с этим накапливать в памяти, включая мышечную память вокального аппарата, формулы для собственных импровизаций в исполняемых ариях. В статье приведены различные суждения крупнейших мастеров вокальной педагогики того времени, при этом она основана на достаточно редких музыкальных источниках. Автором впервые проведен анализ образцов сольфеджио XVIII века с точки зрения обучения вокалистов импровизационному искусству.

***Ключевые слова*:** музыка барокко; вокальная школа; Никола Порпора; вокальная техника; упражнения; сольфеджио; вокализы; вокальная орнаментика; импровизация.

***Мария Базилевич*. Интерпретация легенды о Дон Жуане в опере Ф. Герольда «Цампа, или Мраморная невеста»**

В статье предпринята попытка выявить содержательные аспекты и способы создания музыкальной интерпретации легенды о Дон Жуане в опере Ф. Герольда «Цампа, или Мраморная невеста», написанной в жанре французской комической оперы. Материалами исследования явились художественный текст оперы, зарубежные и отечественные труды, посвященные истории французской музыки, биографии композитора и анализу его творческого наследия. На основе всестороннего изучения произведения сделан вывод о том, что интерпретация основной идеи, сюжетной фабулы и мотивов знаменитой легенды прослеживается не только в либретто оперы, но и на имманентно музыкальном уровне, что находит отражение в принципах музыкальной драматургии и средствах выразительности, используемых автором для создания музыкальных образов. Продолжение традиций «Дон Жуана» В. А. Моцарта и следование принципам новой романтической эстетики, синтез разнонациональных музыкальных влияний и самобытность авторского стиля обусловили уникальность и продолжительную популярность исследуемой оперы. Обогатив жанр opéra-comique, «Мраморная невеста» внесла значительный вклад в развитие французского музыкального театра XIX столетия.

***Ключевые слова*:** Фердинанд Герольд; французская комическая опера; Дон Жуан; музыкальная интерпретация; «Цампа, или Мраморная невеста».

ABSTRACTS

Valery Berezin (Doctor habilitatus in Arts studies, Professor, Moscow Conservatory). **Muzyka i balet v vospitanii Ljudovika XIV / Musica and Ballet in the Education of Louis XIV**

The article describes how artistic tastes of the king were formed in his childhood and youth through music and ballet. The author notes an important role of Cardinal Mazarin and Queen Anne of Austria in Louis XIV's education. The article contains information about the royal teachers of music and dance. The memoirs of contemporaries, historical documents, scholarly materials in music history are also given. A lot of information is published for the first time in Russia.

Keywords: Louis XIV; music; ballet; musical education; French Baroque music.

Elena Kruglowa (PhD in Arts studies, Professor, The State Musical Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, Moscow). **Solfeggio Porpory kak instruktivnyj material dlja sozdanija improvizatsij v starinnyh arijah / Porpora's Solfeggi as Instructive Material for Improvisations in Baroque Arias**

The article deals with the actual problems of performing vocal ornamentation and improvisation based on the Italian solfeggios of the 18th century, and above all Porpora's solfeggios. The melodic formulas used in such compositions allowed the singers to achieve flexibility and coloratura mobility in their voice and at the same time accumulate in their memory typical melodic turns for their own improvisations in performed arias. The article contains various opinions of the greatest masters of Baroque vocal pedagogy. For the first time in musicology, the author analyzed samples of Italian solfeggio of the 18th century in terms of using them to teach singers the art of improvisation.

Keywords: Baroque era; Nicola Porpora; vocal pedagogy; vocal exercises; solfeggio; vocalizations; vocal ornamentation; improvisation.

Maria Bazilevich (PhD in Arts studies, Assistant Professor, Tyumen State Institute of Culture). **Interpretatsija legendy o Don Juane v opere F. Gerolda "Zampa, ili Mramornaja nevesta" / Interpretation of the Legend about Don Juan in F. Hérold's "Zampa ou la Fiancée de Marbre"**

The article deals with the problem of musical interpretation of the legend about Don Juan in F. Hérold's *Zampa ou la Fiancée de Marbre* composed in form of French opéra-comique. The materials of the study were music and libretto of the opera, Herold's biography and foreign and Russian studies on the history of French opera. The author believes that the main idea and the plot of the famous legend can be traced not only in the libretto of the opera, but also in its musical dramaturgy and expressive means to create musical images. Originally and popularity of the opera are due to the continuation of the traditions of Mozart's *Don Giovanni* and the individuality of the author's style united various musical influences in accordance of aesthetic principles of musical Romanticism. It could be argued that *Zampa ou la Fiancée de Marbre* made a significant contribution to the development of French opera in the 19th century.

Keywords: Ferdinand Hérold; *Zampa ou la Fiancée de Marbre*; opera-comique; Don Juan; musical interpretation.

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»)