СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 2 (100) 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 26.06.2023.
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

Сергей Никифоров (Москва).
Произведения в честь цесаревны Анны Петровны и герцога Карла Фридриха Гольштейн-Готторпского на гамбургской сцене и в концертной практике Г. Ф. Телемана 1

Проблемы терминологии

Алексей Панов, *Иван Розанов* (Санкт-Петербург).
Монохорд: инструмент клавиристов-виртуозов 8

Из истории музыкальных форм и жанров

Юрий Бочаров (Москва).
Еще раз о новом методе систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко. 14

Источник

Александра Сафонова (Москва).
Письмо господину Паизиелло от любителей оперного искусства 22

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 Джованни Паизиелло работы Элизабет Виже-Лебрен (1791). Оригинал – Государственный музей Версаля и Трианона

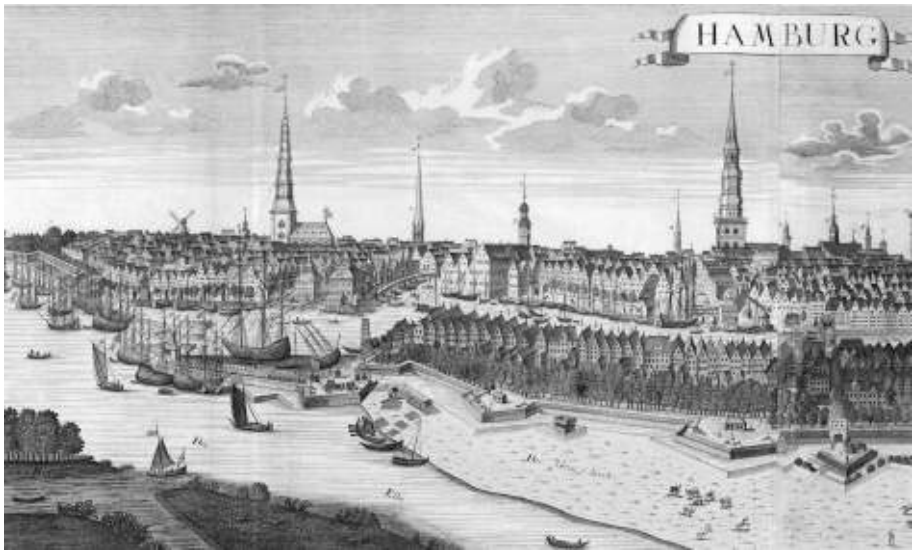
*Сергей НИКИФОРОВ**
(Москва)

Произведения в честь цесаревны Анны Петровны и герцога Карла Фридриха Гольштейн-Готторпского на гамбургской сцене и в концертной практике Г. Ф. Телемана

Наряду с операми, немалый интерес вызывают прологи Г. Ф. Телемана, сочиненные по особо торжественным случаям как для своих, так и для чужих произведений. Поводами для написания подобных пьес обычно становились важные для общественной жизни Гамбурга события внешней политики: помолвки, свадьбы, дни рождения монарших особ, коронации, появление на свет августейших отпрысков др. Их заказчиками выступали маститые политики, пребывавшие в Гамбурге на правах полномочных представителей того или иного государства: Англии, Франции, России, ряда немецких земель. Исполнения театральных сочинений (прологов и опер) были, как правило, неотъемлемой составляющей роскошных празднеств (с иллюминациями и фейерверками), устраиваемых теми же заказчиками. А возможность принять в них участие была предоставлена не только представителям знати, но и подчас обычным горожанам. В культурной жизни вольного города подобные мероприятия играли весьма важную роль, ведь они, прежде всего, демонстрировали его богатство и величие. С начала 1720-х годов таковые, судя по всему, вряд ли могли состояться без активного участия Телемана, руководившего в то время как всей церковной музыкой в городе, так и знаменитой Гамбургской оперой. К тому же получение заказов на них, несомненно, служило подтверждением той важной роли, которую композитор играл в городской музыкальной жизни.

Подобные опусы составляют весьма значимую часть наследия композитора. И их, конечно же, необходимо изучать не только по нотным источникам и либретто, но и другим документам, которые проливают свет на историю их создания, содержат описание постановок (включая сценическое оформление), а также разнообразные отклики современников. Иначе говоря – с учетом всех обстоятельств, которые сопутствовали этим представлениям. Ведь только в таком случае возможно воспроизвести наиболее полную картину культурной (в том числе театральной) жизни Гамбурга, неотъемлемой частью которой являлось творческая деятельность Телемана[1].

Такая методологическая установка позволит, пусть и отчасти, решить одну существенную проблему, встающую перед исследователем, связанную с отсутствием во многих случаях нотных



Ил. 1. Вид на Гамбург (старинная гравюра, ок. 1730).
Оригинал – Земельная и университетская библиотека Гамбурга

* **Никифоров Сергей Николаевич** — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

[1] Об этом же пишет, к примеру, Д. Шрёдер [9, с. 11].

материалов. Ведь из тринадцати произведений, фигурирующих в современных каталогах в категории «оперные прологи»[1], сохранилась музыка, написанная лишь для одного, да и то частично (имеется в виду так называемый «Пролог муз», TVWV 23:12).

В этой связи одним из важнейших документальных свидетельств оказывается опубликованное в 1730 году в Гамбурге «Собрание знаменательных представлений в иллюминациях и фейерверках» Томаса Ледиарда (1685–1743), о котором мы уже упоминали в сравнительно недавних публикациях в связи с оперой Телемана «Маргарита, королева Кастилии» (TVWV 21:29) и прологе к ней [2; 3]. В рамках настоящей статьи мы предлагаем вновь обратиться к данному источнику, содержащему в том числе описание двух торжеств в честь цесаревны Анны Петровны и герцога Карла Фридриха Гольштейн-Готторпского – одного реализованного (по случаю их помолвки), а другого нереализованного (по случаю рождения их сына). Кроме того, наше внимание будет направлено на серенату[2] Телемана «Всеобщее ликование Кимбрии[3]» (*Cimbriens allgemeines Frohlocken*; TVWV 11:11) – сочинение, исполненное «по следам» гамбургских торжеств в честь помолвки.

Упомянутая книга, составленная Томасом Ледиардом (в то время секретарем английского посланника), включает в себя десять так называемых «Описаний иллюминаций» [7]. Под таковыми подразумеваются развернутые сообщения (с приложением иллюстраций-гравюр) о декорациях и праздничных сооружениях (в том числе с подсветкой) для оформления торжеств и театральных постановок в ознаменование важных событий в жизни представителей ряда крупных европейских держав. Четыре «Описания» связаны с историей российского государства[4]: одно посвящено прошедшим в начале февраля 1725 года торжествам по случаю помолвки великой княжны Анны Петровны (1708–1728) с герцогом Карлом Фридрихом Гольштейн-Готторпским (1700–1739) и дня ее рождения, другое – по случаю рождения их сына Карла Петера Ульриха (1728–1762), будущего императора Петра III. Оставшиеся два посвящены коронациям Петра II (1715–1730) и Анны Иоанновны (1693–1740).

Но прежде чем мы перейдем к характеристике текстов, связанных с именами Карла Фридриха и Анны Петровны, стоит, вероятно, сделать еще несколько замечаний касательно «Собрания» в целом, поскольку продолжающаяся работа над его изучением выявляет ряд незамеченных ранее деталей. В частности, в одной из наших статей [2, с. 26] было высказано предположение о том, что «Описание», посвященное Анне Иоанновне, могло быть дополнительным, т. е. не запланированным Ледиардом к публикации изначально[5]. Более внимательное изучение источника в рамках работы над настоящей статьей позволило отыскать еще несколько доводов в пользу такого предположения. Так, на отдельном (не общем) титульном листе данное описание названо по-немецки *Relation* («сообщение»), в то время как все прочие описания озаглавлены как *Beschreibung* (т. е. «описание»). Отличается и начертание года (1730): римскими цифрами, в то время как в иных текстах – арабскими. Словом, графика оформления титульного листа этого описания несколько иная. Вполне возможно, потому, что работа над ним велась отдельно, уже после подготовки прочих текстов. Интересно, но в пользу этой же идеи говорит принцип расположения двух иллюминаций, посвященных обоим Петрам. Как известно, Карл Петер Ульрих родился 10 (21) февраля 1728 года. В связи с этим планировались торжества с показом новой иллюминации и исполнением театрального сочинения. Однако они не состоялись ввиду скоропостижной кончины цесаревны Анны 4 (15) мая 1728 года. На титульном листе непоказанной иллюминации дата предполагаемых торжеств не значится. Однако фраза *wegen Höchst=schmerzlichen seligsten Hintritt Jhro Russischen Kayserl. Hoheiten* («ввиду скорбной кончины Ее Российского Императ[орского] Высочества») явно указывает на то, что торжества намечались на дни после 4 (15) мая. Следующим же в собрании расположена иллюминация по случаю коронации Петра II. Торжества, судя по информации на титульном листе, состоялись 12 мая (по григорианскому календарю) 1728 года. По юлианскому календарю, принятому тогда в Российской империи, этот день приходился на 1 мая. Получается, что более позднее

[1] См., к примеру: [8, с. 473–474].

[2] О значении термина серената см., к примеру, статью в русском издании музыкального словаря Гроува [1].

[3] Кимбрия (страна кимвров – одного из древнегерманских племен) – старинное латинское наименование Ютландии, полуострова на севере Европы, где находились территории, бывшие во владении Карла Фридриха Гольштейн-Готторпского.

[4] Остальные – с историей Франции и Англии.

[5] Об этом, в частности, свидетельствует указание на общем титульном листе собрания временного периода событий, нашедших в нем отражение: «1724. biβ 1728. inclusive» («с 1724 по 1728 год включительно»). При этом гамбургские торжества в честь императрицы Анны прошли уже позднее – в августе 1730 года, а ее коронация Москве состоялась 28 апреля (9 мая) того же года. Здесь и далее число в круглых скобках – обозначение даты по григорианскому календарю, вне скобок – по юлианскому.

(пусть в итоге и не состоявшееся) событие фигурирует в перечне раньше того торжества, что на самом деле состоялось минимум за три дня до несостоявшихся празднеств в честь будущего Петра III. По идее, Ледиард должен был расположить все свои «Описания» строго в хронологической последовательности, ведь прочие тексты именно так и представлены[1]. Но тогда окончание всего собрания в предполагаемом изначальном варианте (т. е. еще без включения иллюминации в честь Анны Иоанновны) было бы связано с печальным событием (кончиной Анны Петровны). Поэтому, чтобы не допустить этого, составитель, судя по всему, и поменял местами две иллюминации.

Итак, как уже говорилось, с именами дочери Петра I и герцога Гольштейн-Готторпского связаны две иллюминации. Титульный лист первой гласит:

Полное | описание | тех, | *по случаю всеславной помолвки | Его Королевского Высочества, | светлейшего князя и господина, | господина |Карла Фридриха, | наследника Норвежского, герцога Шлезвиг-Гольштейнского*[2]*| и прочая | с | Ее Светлейшим Высочеством Российской принцессой | Анной Петровной*[3]| в дни торжеств по случаю дня рождения | Ее Высочества[4] | [торжеств, организованных] по повелению | Его Превосходительства, Высокочтимого Господина, | господина Маттиаса фон Клаузенхайма[5], | рыцаря свящ[енного] Александринского ордена, вышеупомянутого Его Королевского Высочества Государственного министра | и тайного советника, правителя [земель] в Шарсторфе, Потремсе, Кёрхове и т. д., | а также | для оперы Бржетислав[6]| исполненных | пролога и эпилога, | 7 февраля | 27 января 1725 года[7], | под руководством и надсмотром | господина Ледиарда, | да и таковые были показаны на гамбургской сцене, | [а также] представленных | иллюминаций и фейерверков, | помимо того показаны [были] | прекрасный проспект герцогского дворца в | Петербурге, | а также представлены все изображения и надписи, | и таковые аккуратно | изображены, | награвировано на трех больших медных пластинах [7, без пагинации].

Из текста описания иллюминации можно узнать, что пролог включал две части (или сцены; в оригинале таковые названы *die illuminierte Vorstellung*, т. е. буквально «иллюминированное представление»), сюжет которых разыгрывается в роскошном Храме счастья (*der Tempel des Glücks*), причем во второй сцене – в иной части этого храма, ведущей в Храм любви. Действие эпилога происходит в порту Санкт-Петербурга. Описание первой сцены пролога, точнее ее сценического оформления (в изложении Т. Ледиарда), сконцентрировано главным образом на характеристике четырнадцати статуй, расположенных по обеим сторонам воспроизводимого храма (*ил. 2*). Статуи здесь – скульптурные изображения воплощений античной богини Фелицитас[8] с конкретизирующей атрибутикой. К примеру, первое из них – символ Невинности – представлена Ледиардом так: «прекрасная женская статуя [с венком из листьев] пальмы, смотрящая в небо, [стоит], сложив вместе руки, при ней ягненок» [7, без пагинации]. Либо третья статуя – символ Добродетели: «[скульптура] красивой девы с крыльями за спиной, с лавровым венком, в правой руке [она] держит копье, на груди [изображение] солнца» [там же][9]. Помимо статуй, пространство храма было украшено четырнадцатью пирамидами на пьедесталах с надписями на латыни (так называемыми девизами): семь из них представлены словами на литеру

[1] Возможно, за исключением одного – описания по случаю празднеств коронации Георга II (1683–1760) и Вильгельмины Шарлотты Каролины Бранденбург-Ансбахской (1683–1737). На титульном листе дата не обозначена.

[2] Приведенный титул не совсем точен, поскольку с 1721 года герцог именовался Гольштейн-Готторпским, а не Шлезвиг-Гольштейнским. Шлезвиг же он потерял по итогам Северной войны, выступив в ней на стороне своего родственника – шведского короля Карла XII.

[3] Выделение курсивом наше. О его значении см. далее.

[4] Анна Петровна родилась 27 января (по юлианскому календарю) 1708 года.

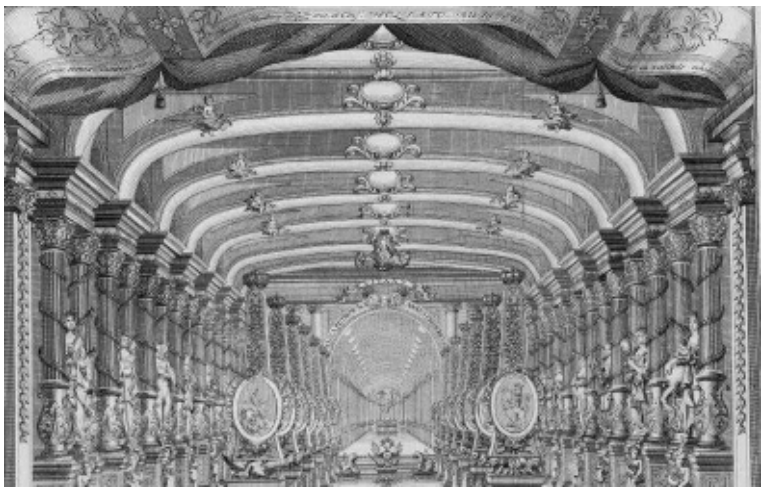
[5] Маттиас фон Клаузенхайм (ок. 1685–1744) – государственный деятель герцогства Гольштейн-Готторпского.

[6] Имеется в виду опера *Bretislaus oder Die siegende Beständigkeit* («Бржетислав, или Побеждающее постоянство»), вероятнее всего, сочиненная Рейнхардом Кайзером (1674–1739).

[7] В упомянутой выше работе Д. Шрёдер приведена выдержка из сенатского протокола от 5 февраля 1725 года, из которой мы узнаем о планах исполнить оперу в день, указанный на титульном листе: «Поскольку в среду у упомянутой княжны день рождения, то его превосходительство [М. фон Клаузенхайм] желал бы исполнить оперу, дополнив ее иными праздничными мероприятиями, также [он] хотел быть уверенным в том, что высокоблагородные [господа] советники почтут их [т.е. торжества] своим присутствием. Он же при этом просит, поскольку пришло время поста, разрешить исполнить новую оперу в воскресенье» [9, с. 50]. Сами же торжества, как указывает Д. Шрёдер, длились 3 дня [там же, с. 55]. Как следует из приведенной выше цитаты из сенатского протокола, в те годы в Гамбурге исполнять оперу можно было даже во время поста, однако, для этого требовалось специальное разрешение сената. Об этом же пишет, к примеру, И. Ф. Шютце в своей «Истории театра в Гамбурге» [10, с. 400]. Дополнительно отметим, что дата 27 января (день рождения Анны Петровны по юлианскому календарю) в немецких землях в 1725 году действительно пришлась на среду (эта информация подтверждается сведениями из календаря тех лет – см.: [4, без пагинации]).

[8] В оригинальном тексте они определены немецким словом *Glückseligkeit* («Благодать»).

[9] Остальные воплощения Фелицитас (второе, затем с четвертого и далее): Кротость, Ум, Любовь, Доверие, Замужество, Верность, Постоянство, Супружеская Гармония, Мудрость, Супружеское Целомудрие, Божий Гнев, Надежда.



Ил. 2. Сценическое оформление первой сцены Пролога иллюминации в честь цесаревны Анны Петровны и герцога Гольштейн-Готторпского (гравюра из «Описания» Т. Ледиарда)

A (в честь Анны), остальные семь – на литеры *C* и *F*, соответствующие начальным буквам имени Карл Фридрих. Сами же пирамиды дополнены медальонами с гербовыми изображениями ключевых территорий Российской империи (слева)[1] и герцогства Гольштейн-Готторпского (справа)[2].

Убранство второй сцены пролога образует колоннада, украшенная двенадцатью статуями (по шесть с каждой стороны), изображающими, как это сказано у Ледиарда, древнерусских и древних шлезвиг-гольштейнских героев.

В «Описании» перечислены десять персонажей пролога и эпилога (аллегорических либо мифологических). В прологе – богиня Фелицитас, Злой рок, Венера, Молва, Дух-Покровитель России и Дух-Покровитель Кимбрии; в эпилоге – Нептун, Протей, Фетида и Морская нимфа. На гравюре с изображением декораций эпилога воспроизведены порт Санкт-Петербурга, несколько судов в праздничном убранстве, дом герцога Гольштейн-Готторпского, украшенный соответственно празднику.

Что же касается второй, не показанной в итоге иллюминации, то на ее титульном листе отпечатано следующее:

Описание | той | великолепной и роскошной | иллюминации, | что была в знак покорного выражения радости и к чести | Его Корол[евского] Высочества, | Карла Фридриха, | наследника Норвежского, герцога Шлезвиг-Гольштейнского, | и прочая | также | Ее Российск[ого] Импер[аторского] Высочества, Его Светл[ейшей] супруги | Анны Петровны, | всесчастливо разродившейся принцем, | по заказу | Его Высокородия, Господина, | Господина Иоганна Баптиста де Хертога, | Высокочтимого Его Королевского Высочества советника финансов и Высокопоставленного резидента | в Гамбурге и т. д. | господином Ледиардом | выдумана и | на гамбургскую сцену определена [для постановки], | однако ввиду скорбной кончины Ее Российского Императ[орского] | Высочества не представленная [публике], | но снабженная всей необходимой | символикой (Sinn=Bildern), разъяснениями и надписями (Schrifften und Inscriptionen), | также аккуратно изображена | посредством гравировки [7, без пагинации].

Как следует из текста, на сцене должен был быть воспроизведен Храм света (*Tempel der Lucina*). Центральным же объектом иллюминации служило родословное древо, украшенное медальонами с изображениями Карла Фридриха, Анны Петровны, а также «амурчика» (*ein kleines Amouret*), т. е. младенца – сына августейшей пары. Здесь же указано, что действующими лицами[3] в прологе были Флора, Юнона, Геба, Венера, Минерва, Юпитер, Сатурн, Марс, Аполлон.

Ввиду отмены торжеств ни титульный лист, ни последующий текст не содержат информации о планируемой к постановке оперы, равно как и строении самого пролога. Не исключено, что он мог задумываться как минимум из двух сцен, подобно рассмотренной выше первой иллюминации.

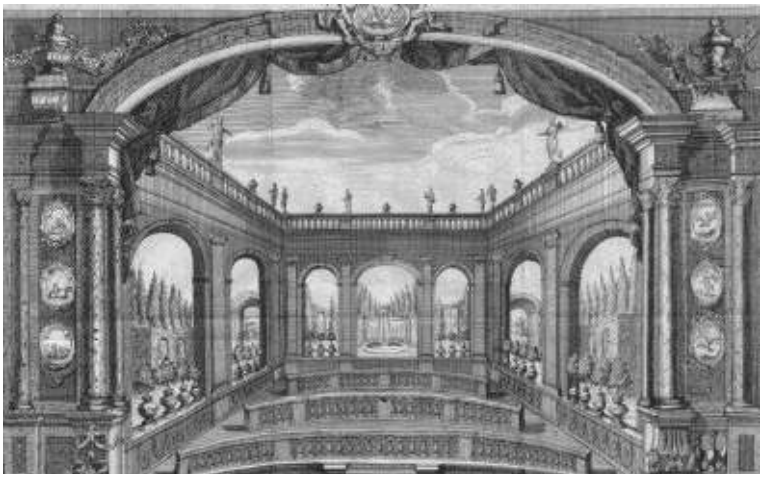
Приведенные в «Собрании» Т. Ледиарда сведения, несомненно, обогащают наши представления о феномене гамбургских (и шире – европейских) театральных празднеств в честь плеяды тех или иных монарших персон. Однако возникает вопрос, а был ли все-таки Телеман привлечен к написанию сопровождающей их музыки? И, в частности, музыки пролога и эпилога, составивших иллюминацию, посвященную помолвке Анны Петровны и герцога Гольштейн-Готторпского. Ведь на титульном листе его имя не значится.

Но, как бы то ни было, в наследии Телемана имеется сочинение, по тематике и содержанию перекликающееся с прологом и эпилогом в честь помолвки Карла Фридриха и Анны Петровны. Речь идет о уже упоминавшейся серенате «Всеобщее ликование Кимбрии» (TVWV 11:11), музыка которой до наших дней не дошла. Хотя литературная составляющая все же сохранилась. Так, в собра-

[1] Имеются в виду Москва, Киев, Владимир, Новгород, Казань, Астрахань, Сибирь.
[2] Имеются в виду следующие территории: Норвегия, Шлезвиг, Гольштейн, Штормарн, Диттмаршен, Ольденбург, Дельменхорст.
[3] Точнее, это *die recitirende Persohnen* (букв. «читающие персонажи»).

нии печатных либретто гамбургской университетской библиотеки представлены два издания текста серенаты[1]. В целом они идентичны. Единственное различие в том, что в одном из них[2] содержится гравюра, о которой сказано: «приложенная гравюра изображает роскошное строение, что было возведено в Drill=Haus[3], и находящиеся здесь же девизы (*die daran sich befindliche Devisen*) <...>» [5; 6, без пагинации].

Судя по этой гравюре, под «девизами» в данном случае подразумеваются медальоны с изображениями, носящими символический характер, и надписями[4] (*ил. 3*). Таковых здесь шесть: по три с каждой из сторон. На всех трех медальонах по левой стороне строения изображен лев. Как указано в либретто серенаты, в первом случае это лев, держащий скипетр и головной убор герцога (надпись *Genere*); затем лев, держащий корону (с надписью *Virtute*), и, наконец, лев, склонившийся перед ним (с надписью *Clementia*[5]). Крайние медальоны по правой стороне включают изображения орла: первое – коронованного орла (с надписью *Fortuns*), третье – орла, наблюдающего за солнцем (с надписью *Amore*). На срединном же медальоне запечатлен сияющий ангел (с надписью *Pulchritudine*)[6].



Ил. 3. Гравюра из либретто серенаты «Всеобщее ликование Кимбрии»

На титульном листе обоих изданий значится:

Кимбрии всеобщее ликование *|по случаю | всерадостнейшей | помолвки | Его Корол[евского] Высочества, | светлейшего князя и господина, | господина | Карла Фридриха, | наследника Норвежского |, герцога Шлезвиг-Гольштейнского и прочая | с | Ее Светлостью российской | принцессой | Анной Петровной,* | Его же Корол[евскому] Высочеству | серената и иллюминация | с глубоким почтением посвящены, | и 17 фев[раля] 1725 года в гамбургском Drill=Haus| [серената] исполнена с музыкой | Иоганном Кайзером | музык[альным] руководителем[7].

Как следует из приведенной информации, серената была сыграна спустя десять дней после представления пролога и эпилога в Гамбургской опере[8]. Исполнением руководил не композитор, а Иоганн Кайзер (Johann Keiser)[9], который в документах того времени значится в числе так называемых Ratsmusiker или Raths-Musicanten [8, с. 205–209]. Так в Гамбурге именовали штадтпфайферов – профессиональных музыкантов, состоящих на службе у городских властей. Как указывает З. Рампе, эти музыканты участвовали в исполнениях церковной музыки под руководством Телемана [8, с. 199,

[1] Первое – под шифром MS 640/3: 74 второе – MS 639/3: 16. С их оцифрованными версиями можно ознакомиться по адресам: https://pdf.sub.uni-hamburg.de/kitodo/PPN1668319462 и https://pdf.sub.uni-hamburg.de/kitodo/PPN1668315734 (дата обращения: 22.12.2022).

[2] Тем, что под шифром MS 639/3: 16.

[3] Drill=Haus (Drillhaus, буквально «Дом муштры») – построенный в 1671 году зал, в котором изначально проходили учения городской стражи. Позднее он был отдан в распоряжение Гамбургской оперы. Как сообщает З. Рампе, этот зал мог вместить до двух тысяч зрителей, имел сцену и отличался хорошей акустикой [8, с. 200].

[4] Стоит, таким образом, несколько откорректировать информацию из нашей публикации, посвященной иллюминациям по случаю коронации Анны Иоанновны [2, с. 19]. Пролог к опере «Маргарита, королева Кастилии», как сказано в статье, также содержит описание так называемых «девизов». Однако отсутствие изображений в публикациях либретто пролога заставило нас считать девизы самостоятельными иллюминациями, в то время как в действительности они оказались частями единой иллюминации, размещенными в ее общем пространстве.

[5] Три приведенные латинские надписи буквально можно перевести как *Благородство*, *Добродетель* и *Милосердие*.

[6] Значения упомянутых надписей: *Удача*, *Любовь*, *Красота*.

[7] Cimbriens allgemeines Frolocken | über die | Höchst=glückselige Verbindung | Seiner Königl. Hoheit, | des | Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, | HERRN | CARL FRIEDRICHS, | Erben zu Norwegen, | Hertzogen zu Schleβwig, | Hollstein, etc. etc. etc. | mit der | Durchlauchtigsten Russisch=Kayserl. | Printzessin | ANNA PETROWNA, | Allerhöchstgedachter Sr. Königl. Hoheit | in einer | SERENATA und ILLUMINATION | allerunterthänigst gewidmet, | und am 17 Febr. 1725. auf dem Hamburgischen Drill=Hause | musicalisch aufgeführet, | durch | Johann Kaysern | Music. Direct. | HAMBURG, gedruckt bey Johann Georg Piscator [5, unpaginiert; 6, unpaginiert].

[8] Характерно, что на титульном листе серенаты упомянуто только о помолвке Анны Петровны и Карла Фридриха. Напомним, что на титульном листе иллюминации пролога и эпилога Т. Ледиард не забыл сказать и о дне рождения цесаревны.

[9] Предполагаемые годы жизни: ок. 1685 – после 1766.

207, 213]. Упоминание же имени Кайзера на титульном листе серенаты свидетельствует и о том, что музыканты из названной «должностной группы», по-видимому, могли также выступать и в качестве руководителей музыкального коллектива.

Интересно, что на гравюре, приложенной к одному из изданий либретто, изображено строение, не повторяющее те, что были задуманы в качестве декораций для пролога и эпилога, ранее исполненных в Опере. Если обе гравюры пролога воспроизводили внутреннее убранство Храма счастья, а гравюра эпилога разворачивала панораму порта в Санкт-Петербурге, то в данном случае мы видим, скорее, открытый павильон загородной резиденции с панорамой регулярного парка. Выходит, что для исполнения серенаты в Drillhaus были выстроены новые декорации[1], служившие, как можно предположить, пространством для выступления певцов и расположения музыкантов[2].

Тем не менее, единая тематика обоих представлений наталкивает на мысль, что автором музыки пролога и эпилога, упомянутых на титуле иллюминации, был Телеман[3]. Об этом же свидетельствует и то, что ряд выражений на титульном листе иллюминации буквально повторены на титульном листе серенаты[4]. В таком случае и сама серената вполне могла появиться в результате переработки уже использованного материала (в частности, вследствие его возможного сокращения). К тому же оба сочинения связывает само наличие иллюминаций[5]. Более того, учитывая, что исполнение серенаты состоялось спустя десять дней после премьеры пролога и эпилога, у Телемана было достаточно времени для того, чтобы предложить новую версию своего сочинения. При этом по какой-то причине композитор отказался использовать уже готовую иллюминацию из пролога или эпилога (ведь, как указано выше, в либретто серенаты описано совсем иное строение)[6].

Другой момент касается персонажей в прологе с эпилогом и серенате. Как показывает их сопоставление, Телеман, скорее всего, несколько изменил сюжет[7] и ввел новые действующие лица. Как можно увидеть в сравнительной таблице (*ил. 4*), из пролога в серенату перешел лишь один персонаж – Молва (выделен полужирным шрифтом); представляется также, что роли Духа-покровителя

Пролог и эпилог	Серената
Аллегорические персонажи пролога	**Аллегорические персонажи**
Богиня Филицитас	*Кимбрия*
Злой Рок	*Рутения*
Венера	Счастье
Молва	Разум
Дух-покровитель России	Высокий статус (Der hohe Stand)
Дух-покровитель Кимбрии	Красота
Аллегорические персонажи эпилога	Благоденствие
Нептун	Набожность
Протей	Правосудие
Фетида	*Кимвр*
Морская нимфа	**Молва**

Ил. 4. Сравнительная таблица персонажей серенаты, а также пролога и эпилога

[1] Это, однако, не исключает возможности использования отдельных элементов конструкций иллюминаций пролога и эпилога.

[2] На такое суждение наталкивает зрительная оценка объемов пространства, способного вместить, вероятно, более десяти музыкантов.

[3] Напомним, что на титульном листе этой иллюминации имя автора музыки пролога и эпилога не указано.

[4] В приведенных выше переводах титульных листов таковые фрагменты выделены курсивом.

[5] Напомним, что на титульном листе серенаты среди прочего написано: «in einer Serenata und Illumination» [5, unpaginiert; 6, unpaginiert].

[6] В действительности причины могли быть разными. Иллюминации, скажем, не могли быть перенесены в другое помещение, не подходили по размерам, либо же Телеману понадобились более простые, без излишеств, декорации.

[7] Напомним, что нам достоверно известен только сюжет серенаты. Согласно либретто, Россия и Кимбрия (Ютландия) радуются предстоящему союзу Карла Фридриха и Анны Петровны. В это время между Счастьем, Разумом, Высоким Статусом, Красотой, Благоденствием и Набожностью разгорается спор о том, кто главнее. Появляющееся Правосудие решает, что выше всех Набожность. Перечень персонажей пролога позволяет предположить, что основная интрига сюжета здесь заключалась в намерении Злого рока нарушить радость богини Фелицитас. Такое намерение, однако, не удалось реализовать ввиду заступничества Духа России и Духа Кимбрии. Персонажи эпилога свидетельствуют, скорее всего, об исключительной декоративности сюжета (показ порта Санкт Петербурга, соответственно, морская тематика).

России и Духа-покровителя Кимбрии (Ютландии) заняли, соответственно, Рутения[1] и Кимбрия (выделены курсивом), а кроме того, был введен дополнительный персонаж – Кимвр (Ютландец).

В итоге мы склонны считать именно Телемана автором музыки пролога и эпилога, исполненных в рамках торжеств по случаю помолвки Карла Фридриха и Анны Петровны. Во всяком случае, приведенные выше немногие отличия пролога с эпилогом от серенаты не позволяют с полной уверенностью судить об обратном. Не исключено, что композитор захотел исполнить сочинение в рамках организованного им концерта в Drillhaus. При этом пролог и эпилог в том виде, в каком они прозвучали в начале февраля 1725 года в Гамбургской опере, исполнены быть не могли. Поэтому Телеман, как нам кажется, переработал материал и представил его вниманию слушателей в виде серенаты[2]. Стоит отметить, что З. Рампе в своей монографии, по сути, придерживается того же мнения, ведь в каталоге сочинений композитора данную серенату он упоминает в разделе VIII. Bühnenwerke (Сценические произведения) в рубрике 6) Prologe zu Opern (Оперные прологи) [8, с. 473-474]. Иначе говоря, З. Рампе признает, что она исполнялась в Гамбургской опере в качестве пролога (а уже затем была повторена в концерте в Drillhaus). Мы, однако, склоняемся к тому, чтобы говорить о двух сочинениях на одну тему – ввиду различий в действующих лицах и использования разных жанровых наименований. Поскольку на титуле иллюминации однозначно указано, что были исполнены пролог и эпилог, а на титуле «Всеобщего ликования Кимбрии» речь идет о серенате.

Литература

1. *Акопян Л. О.* (ред.) Серената // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. д-ра иск. Л. О. Акопяна. 2-е изд., испр. и доп. М.: Практика, 2007. Стб. 787.

2. *Никифоров С. Н.* «Анна в Гамбурге», или Музыкально-иллюминированное посвящение императрице // Временник Зубовского института. Вып. 4 (35). 2021. С. 9–28.

3. *Никифоров С. Н.* Либретто как источник изучения сценических произведений Г. Ф. Телемана (на примере сочинений по случаю коронации Анны Иоанновны) // Временник Зубовского института. Вып. 4 (39). 2022. С. 93–108.

4. Alt= und Neuer Appenzeller Schreib=Calender / Auf das Jahr nach der Gnadenreichen Geburht unsers HErrn und Heylandes JEsu Christi M.DCC.XXV. <...> [Unpaginiert]. Электронная версия – URL: https://www.digishelf.de/objekt/bsz407297863_1725/1/ (дата обращения: 20.01.2023).

5. Cimbriens allgemeines Frolocken über die Höchst=glückselige Verbindung Seiner Königl. Hoheit <...> Herrn Carl Friedrichs <...>mit der Durchlauchtigsten Russisch=Kayserl. Printzessin Anna Petrowna <...> Hamburg, gedruckt bey Johann Georg Piscator. [unpaginiert] // Hamburger Opern-Textb.[ücher]. Sammlung A. Bd. 16.

6. Cimbriens allgemeines Frolocken über die Höchst=glückselige Verbindung Seiner Königl. Hoheit <...> Herrn Carl Friedrichs <...> mit der Durchlauchtigsten Russisch=Kayserl. Printzessin Anna Petrowna <...> Hamburg, gedruckt bey Johann Georg Piscator. [unpaginiert] // Hamburger Opern-Textb.[ücher]. Sammlung B. Bd.

7. [*Lediard T.*] Eine Collection Curieuser Vorstellungen, in Illuminationen und Feuer=Wercken <...>. Hamburg: Philipp Ludwig Stromer, 1730 [Unpaginiert]. Электронная версия – URL: https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/de/nc/detail.html?tx_dlf%5Bid%5D=9332&tx_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=eb418f2fae021c73a8be44cb13c7435c (дата обращения: 22.12.2022).

8. *Rampe S.* Georg Philipp Telemann und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2017.

9. *Schröder D.* Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998. 366 S.

10. [*Schütze J. F.*] Hamburgische Theater-Geschichte. Von Johann Friedrich Schütze, Königl. Dänischem Kanzelei-Sekretaire. Hamburg, 1794. 711 S.

[1] Рутения (Ruthenia) – латинское наименование России.

[2] К слову, подобного рода повторные исполнения в рамках частной концертной деятельности духовных или театральных сочинений – типичная для композитора практика, ведь уже в первые годы своего пребывания в Гамбурге (с 1722) он начал организовывать регулярные концерты для всех желающих (в том же зале Drillhaus, либо в иных помещениях) [8, с. 237].

*Алексей ПАНОВ, Иван РОЗАНОВ**
(Санкт-Петербург)

Монохорд: инструмент клавиристов-виртуозов

Что такое монохорд? Известный с античных времен прибор (однострунный музыкальный инструмент), предназначенный для проведения музыкально-акустических измерений, авторство которого приписывают Пифагору и который получил широкое распространение в странах Западной Европы в Средние века и в эпоху Возрождения вплоть до раннего барокко, – ответит любой современный музыкант.

Казалось бы, принцип конструкции уже получил исчерпывающее отражение в самом названии инструмента. Однако «коварство» старинных музыкальных терминосистем заключается в том, что практически каждая их составляющая – лексема – на поверку оказывается полисемантической как в синхроническом, так и в диахроническом контексте.

Ранее, в статье о термине «вёрджинал» в старинной музыке, мы уже вскользь затрагивали проблему толкования термина «монохорд» [3, с. 24–25]. Напомним основные моменты. Некоторые ученые считают, что, по всей видимости, первым, кто писал о монохорде как клавишном музыкальном инструменте треугольной формы с 19 [диатоническими] струнами, был Иоанн де Мурис (трактат «Musica speculative», 1323 г.). Благодаря публикации трактата де Муриса Мартином Гербертом в 1784 году [51] этот труд стал доступен историкам и теоретикам музыки, а описание монохорда (то есть раннего клавикорда) оттуда попало на страницы многих справочно-энциклопедических изданий и научных исследований XIX–XXI веков – от изданной в 1860 году монографии «Пианофорте, его происхождение, развитие и конструкция» Эдварда Римбо [62] до относительно недавно опубликованных «Истории клавесина» Эдварда Коттика [40], монографии под редакцией Тимоти Макги «Инструменты и их музыка в Средневековье» [46], «Кембриджского справочника по клавесину» Марка Кролля [42] и нового издания «Истории клавишно-струнных инструментов» Стюарта Полленса [59]. Есть толкование значения термина «монохорд» в качестве названия раннего клавикорда и в соответствующей статье отечественной «Музыкальной энциклопедии» [1, стб. 649–650][1]. Разумеется, более-менее подробная справочная информация о монохорде как клавишно-струнном инструменте в ранней западноевропейской музыке включена в основные современные музыкальные энциклопедические издания, а именно – в статьи Сесила Адкинса[2] во втором издании «Нового музыкального словаря Гроува» [5, с. 2–4] и во втором издании «Нового музыкального словаря музыкальных инструментов Гроува» [6, с. 501–503], а также в статью Марианны Брёкер во втором издании энциклопедии «Музыка в истории и современности» [15, стб. 456–466]. Подобная же информация имеется в «новом актуализированном» издании «Музыкального словаря Римана» [50, с. 390–391] и в «Словаре старинной музыки» Грэма Страле [71, с. 230–231].

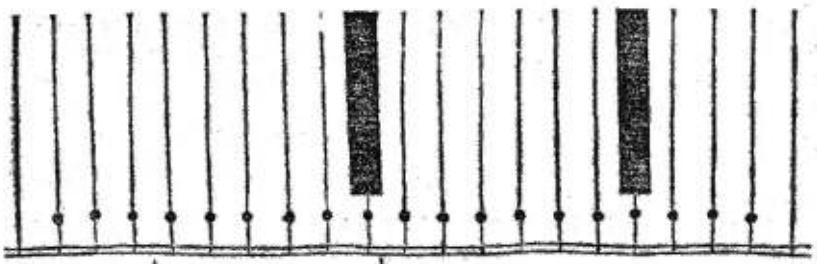
«Клавикорд (*monochord, manicorde*) был предположительно изобретен около 1300 [года], в то время как клавесин в его ранних формах (*Schachtbrett, eschiquier*) появился до 1250 [года]», – писал в 1937 году Вилли Апель [9, с. 210].

Между тем в далеком уже 1844 году авторитетный французский музыковед и композитор Огюст Ботте де Тульмон датировал клавикорд и клавесин еще более ранним временем. К тому же привел довольно интересные сведения относительно клавишно-струнного инструмента под названием «маникордион» [13, с. 66–68], ссылаясь при этом

* **Панов Алексей Анатольевич** – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета; **Розанов Иван Васильевич** – доктор искусствоведения, профессор кафедры органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета, профессор кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

[1] Из контекста этой статьи можно сделать вывод, что она основана на данных словаря музыкальных инструментов [68, с. 263] и монографии «История музыкальных инструментов» [69, с. 271] Курта Закса.

[2] См. также диссертацию Адкинса «Теория и практика монохорда» [4].



Ил. 1. Изображение клавиатуры монохорда из «Трактата о музыке» Себастьяна Вирдунга (1511)

на трактат «Всеобщая гармония» Марена Мерсена [48, с. 114][1].

А в монографии Бернарда Браучи, появившейся уже в 2005 году, говорится следующее: «Между 1460 и 1470 [годом] немецкий теоретик Конрад фон Цаберн опубликовал короткий трактат, названный *Novellus musicae artis tractatus*, в котором он дал точные инструкции, как изготовить клавишный монохорд, то есть монохорд, предусматривающий двадцать диатонических клавиш (от *G* до *f2*) и две альтерированные (си-бемоль)» [14, с. 16] (*ил. 1*).

Таким образом, термин «монохорд» в значении «клавикорд» – это в большей степени хорошо забытое старое, нежели нечто совершенно новое для исследователя XXI столетия. В то же время некоторые штрихи и нюансы, о которых речь пойдет ниже, требуют детального обсуждения и уточнения.

Изрядная путаница, связанная с названиями старинных клавишных музыкальных инструментов, включая монохорд, обнаруживается в английских энциклопедических изданиях XVI–XVII веков – в частности, в словарях Джона Миншью [49, с. 97[2]] и сэра Томаса Элиота [20, пагинация отсутствует][3].

Не видит никакой разницы между маникордом (монохордом) и клавикордом и Сезар Одан, автор опубликованного в 1616 году в Париже словаря испанского и французского языков, что следует из приведенной им краткой справки: «*Manicordion*, manicordio, clauicordio» [56, пагинация отсутствует][4].

Одним из первых исследователей, уделивших значительное внимание монохорду и клавикорду в ранней западноевропейской музыкальной культуре, был Отто Кинкельдей. В монографии «Орган и клавир в музыке XVI века» (1910) он, в частности, пишет о понятии «монохорд» в Италии и Испании эпохи позднего Ренессанса, указывая, что одно из самых ранних упоминаний монохорда в качестве клавишного музыкального инструмента («Polychordum[5], Clavichordum, Clavicimbalum und Monochordum») в Испании датируется 1482 годом (трактат Бартоломео Рамоса да Парехи [61]) [35, с. 60]. Далее в фокусе внимания Кинкельдея оказываются два важных в данном контексте источника: трактаты Томаса де Санкта Мария [67] и Хуана Бермудо [12]. В главе XVI «О происхождении монохорда» четвертой книги трактата Бермудо рассуждает о несовершенстве старинного монохорда[6]. А изложенная им длинная и довольно запутанная история о том, как монохорд стал клавишным музыкальным инструментом, насыщена сведениями очень сомнительного с точки зрения исторической достоверности характера (в особенности – о событиях античного периода). Тем не менее из текста трактата со всей очевидностью следует, что под термином «monachordío» Бермудо подразумевал клавикорд

---

[1] Что же касается источников, сформировавших представления Мерсенна об органографии, то они охарактеризованы в соответствующем разделе диссертации Фредерика Билла Хайда [31, с. 465–513].

[2] В оригинальном издании допущена ошибка, правильный порядковый номер страницы – 77.

[3] В последнем случае читаем: «Monochordium, dij, n. gene. An instrument hauing many strings of one sowne, saving that with small pieces of cloth the sowne is distinct as in Clauicordes». По всей видимости, под термином «клавикорд» здесь все-таки подразумевается клавишно-струнный щипковый инструмент, то есть спинет или клавесин (вёрджинал), поскольку его «звуки были отчетливыми». Так что слова «small pieces of cloth», объясняющие, почему звучание было «четким», должны, скорее, пониматься как «плектры». Но, как бы то ни было, звук не мог извлекаться при помощи кусочков ткани / материи. Более того, на настоящем клавикорде он, как известно, возникает благодаря удару / нажиму тангента. Однако особой четкости и громкости в любом случае добиться не получится. А если ударить слишком сильно, то звуковысотность исказится, и инструмент зазвучит фальшиво. Позднее, в XVIII веке, звучание «любимого» зильбермановского клавикорда К. Ф. Э. Баха стало достаточно громким, потому что инструмент был иначе сконструирован, и на каждую клавишу приходились по две или даже по три струны.

[4] В опубликованном в 1660 году четырехъязычном словаре общей лексики Джона Хауэлла дано следующее определение: «A Clarichord; *Vn manicordo*; *Un manicordion*; *Vn manicordio*» [27, пагинация отсутствует]. О терминах «manicord» (также «manuchord») см. работы Карла Нефа [52, с. 77–78], Филипа Джеймса [32, с. 24; 33, с. 321] и Питера Кукелки [43, с. 165–166].

[5] О полихорде см. статью Уолтера Нефа [53, с. 20–24].

[6] См. ниже материалы из словаря Лихтенталя [44]: весьма вероятно, что Бермудо был одним из тех «различных авторов», о которых говорится в этих материалах.

[12, л. lxix–lxx][1]. Аналогичного толкования термина «monacordio» придерживался и Т. де Санкта Мария. О полной ясности в данном случае говорить не приходится, в силу чего, например, в *Глоссарии* к диссертации Уоррена Хюльтберга при объяснении данного термина использовано осторожное предположительное наклонение: «monacordio – клавишный инструмент, вероятно, разновидность клавикорда» [30, с. 207]. В этой связи заметим, что в опубликованном примерно в одно время с трактатом Бермудо «Трактате о глоссах» Диего Ортиса [54; 55] монохорд и/или клавикорд вообще не упоминается, речь там идет исключительно о клавесине («címbalo») в качестве аккомпанирующего инструмента.

В самом начале XVII столетия появились два весьма примечательных музыкальных словаря. В одном из них, составленном Томасом Балтазаром Яновкой и опубликованном в 1701 году в Праге под заголовком «Ключ к сокровищнице великого искусства музыки» [34], термин «монохорд» вообще отсутствует. В другом – знаменитом «Музыкальном словаре» Себастьяна де Броссара – в объяснении терминов «Monochordo» и «Monochorde» приводятся лишь сведения об акустическом приборе, а клавишно-струнный музыкальный инструмент с таким или похожим названием никак не обсуждается [16, с. 53–54][2]. То же самое мы видим и в более поздних французских источниках – в словаре Жана Жака Руссо [65, с. 301; 66, с. 254] и в статье Жерома Жозефа де Моминьи «Monocorde» во втором томе выпуска «Музыка» «Методической энциклопедии» [21, с. 165].

Иоганн Готфрид Вальтер в своем «Музыкальном словаре» (1732) ограничивается краткой справкой: «Manicordion [франц.] – то же, что Clavichordium» [73, с. 381]. Разъяснение Вальтера в точности воспроизведено и в фундаментальной 64-томной «Энциклопедии» Иоганна Генриха Цедлера [76, стб. 966]. В «Музыкальном словаре» Джеймса Грассино (1740) интересующий нас музыкальный инструмент фигурирует под названием «Manichord». Последний, согласно Грассино, представляет собой «музыкальный инструмент в форме спинета. См. *Спинет* и *Клавикорд*» [25, с. 126][3]. Позднее, в последней трети XVIII века, текст из словаря Грассино пересказывает Джон Хойл в статьях «Manicordion» из «Музыкального словаря» [28, с. 56] и «Полного музыкального словаря» [29, с. 79]. Примерно то же самое сообщает и Томас Басби: «Manichord – одно из названий струнного инструмента, чем-то напоминающего спинет. См. *Clarichord*» [17, пагинация отсутствует][4].

В трактате Якоба Адлунга «Musica Mechanica Organoedi» (1768), посвященном клавишным музыкальным инструментам, включая отдельную объемную главу о педальном клавикорде, термин «монохорд» объясняется исключительно как название акустического прибора с одной струной [8, с. 51, 54, 56, 149, 163 и др.]. В искусствоведческом словаре Эгберта Буйса, отпечатанном в том же 1768 году в Амстердаме, обнаруживается краткое пояснение, что термин «монохорд» может быть использован в качестве определения для однострунного музыкального инструмента, известного как «чекер» («Zéker éénsnaarig Musick Instrument») [18, с. 148][5].

Петер Лихтенталь пишет во втором томе итальянского музыкального словаря, что пользоваться монохордом старинной конструкции со временем стало крайне неудобно. «Поэтому, – продолжает он, – различные авторы придерживаются мнения, что во времена Гвидо [Аретинского] этот недостаток пытались исправить, заменив у монохорда мостики на детали, подобные нашим клавишам, и что отсюда и произошел наш клавикорд. Преториус в своей Органографии, с. 60, прямо

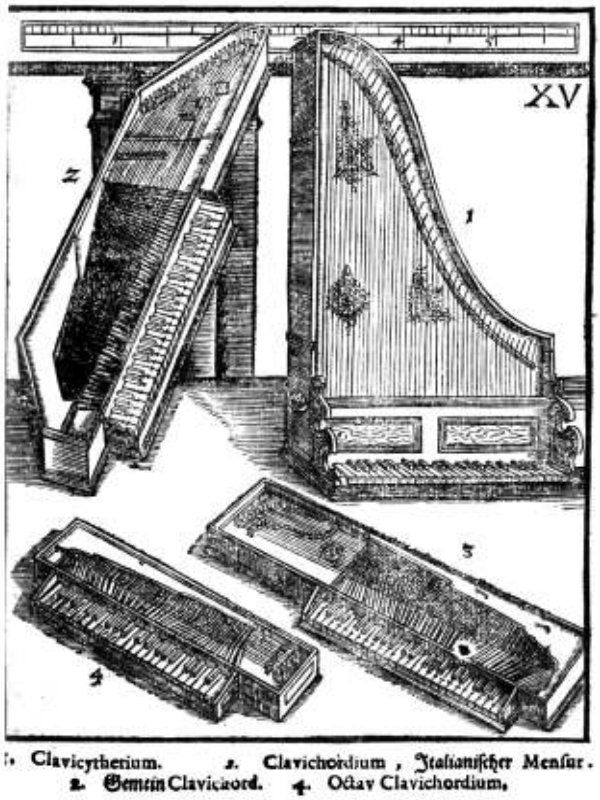
[1] Джон Костер пишет о тесных связях антверпенских и испанских музыкальных инструментальных мастеров во времена Бермудо. «Хуан Бермудо, который, как известно, никогда не покидал Испанию, – поясняет Костер, – был знаком с некоторыми фламандскими клавикордами (monochordios de Flandes), о которых он упоминает в своем «Разъяснении музыкальных инструментов» (Осуна, 1555, л. 104)» [39, с. 17].

[2] Мы пользуемся единственным дошедшим до наших дней полным экземпляром словаря 1701 года. Содержание статей и пагинация последнего идентичны изданию 1705 года (см.: [2; 58]).

[3] Первым на материал из словаря Грассино обратил внимание в 1879 году Карл Энгель [22, с. 412]. Как ни странно, исследователи XX – начала XXI века обходят вниманием это важное свидетельство Грассино.

[4] Во втором томе «Словаря португальского языка», составленного падре Рафаэлем Блюто, термин «Manicórdio» трактуется как название клавишно-струнного музыкального инструмента, «меньшего, нежели клавесин, спинет и фортепиано (Piano Forte)» [19, с. 53]. На этот материал обратил внимание в «Кембриджском справочнике по клавесину» Марк Кролль [42, с. 254].

[5] В современной музыкальной науке принято считать, что *чекер* (*чеккер*) – одно из ранних названий клавикорда (см. статью Уилсона Бэрри “Chekker” в энциклопедии «Клавесин и клавикорд» под редакцией Игоря Кипниса [37, с. 60]). В то же время связанная с этим и схожими понятиями великая путаница, начало которой положил в XIX веке бельгийский исследователь Эдмонд Вандер Стратен [70, с. 45, 47 и далее], лепту в которую внесли впоследствии Фрэнсис Гальпин [26], Курт Закс [69, с. 336–339], Эдвин Рипин [63], и многие другие, привела одного из участников «процесса» – Дэвида Кинселу – к следующему выводу: «Чеккер в органологии – это лохнесский монстр» [36, с. 64]. См. также статьи Кристофера Пейджа [57] и Николаса Меуса [47].



Ил. 2. Скиография XV из «Органографии» М. Преторуса (1619): 1. Clavicytherium. 2. Clavichordium, Jtalianischer Mensur. 3. Gemein Clavichord. 4. Octav Clavichordium.

говорит, что клавикорд был изобретен и оснащен по правилам монохорда» [44, с. 51].

Сам же Преториус, в свою очередь, отсылает читателя своего трактата к «шкале» Гвидо Аретинского и сообщает, что клавикорд имеет более 20 клавиш «диатонического» звукоряда («Das XXXVI. Capitel. *Clavichordium*. (in *Sciagraphja* Col. XV.) Das *Clavichor*dium ist aus dem Monochordo (nach der *Scala Guidonis*, welche mit mehr als 20. *Claves* gehabt hat) erfundē vñ außgetheilet worden; <...>») [60, с. 60][1] (*ил. 2*).

Впрочем, все эти сведения не являются чем-то новым в музыкальной науке и большей частью известны специалистам еще со второй половины XIX века[2]. Интерес, однако, представляет нюанс, связанный с рецепцией теоретических взглядов Преториуса в XVIII столетии.

В первой его половине в Западной Европе (особенно в немецкоязычных государствах и провинциях) на авторитетное мнение этого автора не ссылался только ленивый. Достаточно открыть на любой странице хорошо известный «Музыкальный словарь» Вальтера [73], чтобы убедиться в этом. Более того, к примеру, в обоих изданиях «Краткого музыкального словаря» [10; 11] Барникель предлагает органистам использовать архаические регистровые рекомендации Преториуса (без указания источника заимствования), то есть подает их как нечто актуальное и важное. Однако в 1730–1740-е годы, когда органы времен Преториуса не только практически не сохранились, но и были основательно забыты профессиональным сообществом органистов-практиков, такого рода инструкции представляются бесполезными и крайне неуместными. Отсюда можно сделать вывод, что в целом сведениям из справочно-энциклопедической литературы первой половины XVIII столетия о термине «монохорд» (в различных вариантах правописания) в значении «клавикорд» доверять не следует: сведения эти заимствовались из источников значительно более раннего времени[3]. А сами авторы никогда не видели, не слышали музыкальные инструменты с такими названиями и не играли на них. Во второй же половине XVIII века европейские музыкальные писатели и лексикографы вовсе утратили интерес к данной проблеме как к «преданьям старины глубокой»[4].

Итак, предпринятый здесь беглый экскурс в проблемы, связанные с терминологическими определениями монохорда как раннего клавишно-струнного инструмента в старинных музыкальных терминосистемах показывает, что при весьма внушительном количестве известных исторических источников, на протяжении полутора столетий – вплоть до наших дней – ученым так и не удалось собрать «элементы мозаики» в единое целое, сформулировав более-менее убедительную концепцию. В этом нет ничего удивительного: причудливые трансформации полисемантической специальной лексики в давние времена не оставляют современным исследователям ни малейших шансов в этом благом начинании.

[1] Преториус заимствовал этот материал (без указания источника) из трактата «Musica getutscht» Вирдунга. Вирдунг же, в свою очередь, при описании клавиатуры монохорда ссылается на Гвидо Аретинского [72, пагинация отсутствует]. Информация об этом содержится также в ряде современных музыковедческих работ, в том числе в монографии Сюзанны Лорд [45, с. 145–147] и диссертации Эраздо Эстрады [23, с. 29].

[2] См., например: [22; 26; 41]

[3] Отметим, что это касается и многих других сущностей в трудах европейских музыкальных писателей XVII–XVIII веков.

[4] В этом можно убедиться хотя бы на примере подготовленных в то время словарей Георга Фридриха Вольфа [74; 75] и Генриха Кристофа Коха [38] (публикация последнего пришлась уже на первые годы XIX столетия).

Литература

1. *Лисова Н. А.* Монохорд // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1973–1982. Т. 3. 1976. Ст. 649–650.

2. *Панов А. А., Розанов И. В.* Неизвестные известные: де Сен Ламбер и де Броссар // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2012. № 4. С. 28–44.

3. *Панов А. А., Розанов И. В.* Вёрджинал: к проблеме дефиниции термина // Старинная музыка. 2020. № 4 (90). С. 19–26.

4. *Adkins C. D.* The Theory and Practice of the Monochord. Ph.D. diss. Iowa City: State University of Iowa, 1963. 501 p.

5. *Adkins C. D.* Monochord // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition / ed. by Stanley Sadie. Oxford: Oxford University Press, 2001. Vol. 17. P. 2–4.

6. *Adkins C. D.* Monochord // The New Grove Dictionary of Musical Instruments. Second Edition / ed. by Laurence Libin. Oxford: Oxford University Press, 2014. Vol. 3. P. 501–503.

7. *Adler G.* (Hrsg.). Handbuch der Musikgeschichte unter Mitwirkung von Fachgenossen <...>. Zweite, vollständig durchgesehene und stark ergänzteAuflage. Erster Teil. Berlin-Wilmersdorf: Heinrich Keller Verlag, 1930. XIV, 634 S.

8. *Adlung J.* Musica Mechanica Organoedi. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung, &c. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, in so fern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu Wissen nöthig ist. <...> Zweyter Band. Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1768. [4], XX, 185, [12] S.

9. *Apel W.* Early German Keyboard Music // The Musical Quarterly. Vol. 23. 1937. No. 2. P. 210–237.

10. [Barnickel]. Kurtzgefaßtes musicalisches Lexicon, Worinnen Eine nützliche Anleitung und gründlicher Begriff von der Music enthalten, die *Termini technici* erkläret, die Jnstrumente erläutert und die vornehmsten *Musici* beschrieben sind, <...>. Chemnitz: Johann Christoph und Johann David Stössel, 1737. [14], 430 S.

11. [Barnickel]. Kurtzgefaßtes musicalisches Lexicon, Worinnen Eine nützliche Anleitung und gründlicher Begriff von der Music enthalten, die *Termini technici* erkläret, die Jnstrumente erläutert und die vornehmsten *Musici* beschrieben sind, <...>. Neue Auflage. Chemnitz: Johann Christoph und Johann David Stössel, 1749. 431 S.

12. *Bermudo J.* Comiença el libro llamado declaraciõ de instrumêtos musicales <...>. [Osuna: Juan de León], 1555. [XV], CXLII fol.

13. *Bottée de Toulmon A.* Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen-age. Paris: Eugène Duverger, 1844. 109 p., 11 fig.

14. *Brauchi B.* The Clavichord. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 408 p.

15. *Bröcker M.* Monochord // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik / begründet von F. Blume; hrsg. von L. Finscher. 2. neubearbeitet Ausgabe. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1994–2007. Sachteil 6: Meis – Mus., 1997. Sp. 457–466.

16. *Brossard S. de (l'Abbé).* Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de Musique, & particulierement dans l'Italienne. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1701. 380 p.

17. *Busby Th.* A Complete Dictionary of Music. <...> London: R. Phillips, n. d. [1786]. XXIII p. [No pagination.]

18. *Buys E.* A New and Complete Dictionary of Terms of Art. <...> The First Volume. <...> Amsterdam: Kornelis de Veer, 1768. VI, [2], 596 p.

19. Diccionario da Lingua Portugueza composto pelo padre Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio De Moraes Silva *Natural Do Rio De Janeiro*. Tomo Secundo. L – Z. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1789. 541 p.

20. *Eliot Th.* The Dictionary of syr Thomas Eliot knyght. Londini in ædibus Thomæ Bertheleti typis impress. <...>, 1538. [No pagination.]

21. Encyclopédie Methodique. Musique, Publiée Par MM. Framery, Ginguené et De Momigny. Tome Second. Paris: Agasse, 1818. 558, 114 p.

22. *Engel C.* Some Account on the Clavichord, with the Historical Notices (Continued) // The Musical Times and Singing Class Circular. Vol. 20. 1879. No. 438. P. 411–415.

23. *Estrada E.* An organological basis for the development of keyboard technique from the sixteenth to the eighteenth centuries. With an emphasis on Johann Sebastian Bach. Ph.D. diss. Edinburgh: The University of Edinburgh, 2015. 331 p.

24. *Galpin C. F. W.* Old English Instruments of Music: Their History and Character. Second Edition. London: Methuen & Co. LTD, 1911. XXV, 327 p.

25. *Grassineau J.* A Musical Dictionary; being a Collection of Terms and Characters, As well Ancient as Modern; including the Historical, Theoretical, and Practical Parts of Music <...>. London: John Wilcox, 1740. 347 p.

26. *Hipkins A. J.* The Old Clavier or Keyboard Instruments; Their Use by Composers, and Technique // Proceedings of the Musical Association, 1885–1886. P. 139–148.

27. *Howell J.* Lexicon Tetraglotton, An English-French-Italian-Spanish Dictionary, <...>. London: Thomas Leach, n. d. [1660]. [No pagination.]

28. *Hoyle J.* Dictionarium Musica, Being A Complete Dictionary: Or, Treasury Of Music. London: printed for the author, 1770. [2], 112 p.

29. *Hoyle J.* A Complete Dictionary of Music. <...> London: Printed for H. D. Symonds, <...>, 1791. IV, 160 p.

30. *Hultberg W. E.* Sancta Maria's Libro Llamado Arte de Tañer Fantasia: A Critical Evaluation (Vol. I–II). Ph.D. diss. Los Angeles: University of Southern California, 1964. 496 p.

31. *Hyde F. B.* The Position of Marin Mersenne in the History of Music. Ph.D. diss. New Haven: Yale University, 1954. 555 p., 23 ill.

32. *James Ph.* Early Keyboard Instruments // Proceedings of the Musical Association, 1930–1931. P. 23–39.

33. *James Ph.* The Clavichord // The Musical Times. Vol. 76. 1935. No. 1106. P. 319–321.

34. *Janowka Th. B.* Clavis Ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ Seu Elucidarium omnium ferè rerum ac verborum, in Musica Figurali tam Vocali, quàm instrumentali obvenientium. <...> Vetero-Pragæ: Georgij Labaun, 1701. [8], 323 p.

35. *Kinkeldey O.* Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1910. 321 S.

36. *Kinsela D.* The Capture of the Chekker // The Galpin Society Journal. Vol. 51. 1998. P. 64–85.

37. *Kipnis I.* (ed.). The Harpsichord and Clavichord: An Encyclopedia (Encyclopedia of Keyboard Instruments). New York & London: Routledge, 2007. 570 p.
38. *Koch H. Chr.* Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben <...>. Offenbach a. M.: Johann André, 1802. XIV S., 1802 Sp.
39. *Koster J.* Traditional Iberian Harpsichord Making in Its European Context // The Galpin Society Journal. Vol. 61. 2008. P. 3–78.
40. *Kottick E. L.* A History of the Harpsichord. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2003. 576 p.
41. *Krebs C.* Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Hrsg. von Friedrich Chrysander, Philipp Spitta und Guido Adler. Achter Jahrgang. Leipzig: Breitkopf und Häretl, 1892. S. 91–126.
42. *Kroll M.* The Cambridge Companion to the Harpsichord. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 406 p.
43. *Kukelka P.* The 'Manucord' // The Galpin Society Journal. Vol. 23. 1970. P. 165–166.
44. *Lichtenthal P.* Dizionario e Bibliografia della Musica <...>. Volume Secondo. Milano: Antonio Fontana, 1826. 300 p., 149, 58 fig.
45. *Lord S.* Music in the Middle Ages: A Reference Guide. Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 2008. 216 p.
46. *McGee T. J.* (ed.). Instruments and their Music in the Middle Ages. London and New York: Routledge, 2009. 556 p.
47. *Mee s N.* The Chekker // The Organ Yearbook. Vol. XVI. 1985. P. 5–25.
48. *Mersenne M.* Livre Troisiesme. Des Instrumens A Chordes // Seconde Partie de l'Harmonie Universelle <...>. Paris: Pierre Ballard, 1637. P. 101–176.
49. *Minsheu J.* <...> The Guide Into Tongues. <...>. London: Printed by William Stansby and Melchisidec Bradwood, 1617. [16], 543, [1]; [188] p.
50. Monochord // Riemann Musik Lexikon: Aktualisierte Neuauflage in fünf Bänden. Herausgegeben von Wolfganf Ruf in Verbindung mit Annette van Dyck-Hemming. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2012. Band 3: Kano – Nirv. S. 390–391.
51. *Muris I. de.* Musica speculativa // *Gerbert M.* Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. <...> Tomus III. Graecii (Styria): Julio Meyerhoff, 1784. P. 249–315.
52. *Nef K.* Geschichte unserer Musikinstrumente. Paderborn: Salzwasser Verlag, 1926. 126 S.
53. *Nef W.* The Polychord // The Galpin Society Journal. Vol. 4. 1951. P. 20–24.
54. *Ortiz D.* Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la m sica de violones nuevamente puestos en luz, <...>. Roma: Valerio Dorico y Luigi Dorico, 1553. 61 p.
55. *Ortiz D.* Trattado de glosas: new Edition in four languages of the original Spanish and Italian Editions. Kassel; Basel u. a.: Bärenreiter Verlag, 2003. 125 p.
56. *Oudin C.* Tesoro De Las Dos Lengvas Francesa Y Espanola. <...> Reveu, corrigé, augmenté, illustré & enrichy en cette seconde Edition d'vn grand nombre de Dictions & Phrases: & d'vn Vocabulaire des mots de jargon en langue Espagnolle, par le mesme Autheur. Paris: Marc Orly, 1616. [Sin paginación.]
57. *Page Chr.* The Myth of the Chekker // Early Music. Vol. 7. 1979. No. 4. P. 482–489.
58. *Panov A. A., Rosanoff I. V.* Sébastien de Brossard's *Dictionnaire* of 1701: A comparative analysis of the complete copy // Early Music. 2015. Vol. 43. № 3. P. 417–430. doi:10.1093/em/cav044.
59. *Pollens St.* A History of Stringed Keyboard Instruments. New Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. XXVII, 592 p.
60. *Prætorius M.* <...> SYNTAGMATIS MuSICI Michaelis Praetorii C. TOMuS TERTIuS. Wolffenbüttel: Elias Holwein, 1619.
61. *Ramos da Pareja B.* Musica practica. [Bologna?]: Baltasar de Hiriberia, 1482. [Nulla pagination.]
62. *Rimbault E. F.* The Pianoforte, its Origin, Progress, and Construction; with some Account of Instruments of the same Class which preceded it; viz. the Clavichord, the Virginal, the Spinet, The Harpsichord, etc. <...>. London: Robert Cocks and Co., 1860. XVI, 420 p.
63. *Ripin E. M.* Towards an Identification of the Chekker // The Galpin Society Journal. Vol. 28. 1975. P. 11–25.
64. *Ripin E. M.* Early Keyboard Instruments. New York & London: W. W. Norton & Company, 1989. 313 p. (The New Grove Series. The New Grove Musical Instruments Series. Early Keyboard Instruments).
65. *Rousseau J. J.* Dictionnaire de musique, <...>. Paris: Duchesne, 1768. XIV, [2], 548, 4 p., 1 pl.
66. *Rousseau J. J.* A Complete Dictionary of Music. <...> Translated from the Original French of J. J. Rousseau by William Waring. Second Edition. London: J. Murray; Dublin: Luke White, 1779.
67. *Sancta María Th. de.* Libro llamado Arte de tañer Fantasia, <...>. Valladolid: Francisco Fernandez, 1565. [6], 91 f.
68. *Sachs C.* Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet <...>. Berlin: Julius Bard, 1913. 443 S.
69. *Sachs C.* The History of Musical Instruments. New York: W. W. Norton & Company, 1940. 505 p.
70. *Straeten E. V.* La Musique Aux Pays-Bas Avant Le XIXe Siècle. Documents Inédits Et Annotés. <...> Tome Septième. (Les Musiciens Néerlandais en Espagne.) 1re Partie. Bruxelles: G.-A. Van Trigt, 1885. XVII, 550 p.
71. *Strahle G.* Monochord // *Strahle G.* An Early Music Dictionary. Musical Terms from British Sources, 1500–1740. Cambridge; New York: Cambridge Universiy Press, 1994. P. 230–231.
72. *Virdung S.* Musica getutscht <...>. Basel: [Sebastian Virdung], 1511. [Keine Paginierung.]
73. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec, <...>. Leipzig: Wolffgang Deer, 1732. [11], 659, [9] S., XXII Tab.
74. *Wolf G. F.* Kurzgefaßtes Musikalisches Lexikon, <...>. Halle: Joh. Christ. Hendel, 1787. XIV, 192 S.
75. *Wolf G. F.* (Hrsg.). Allgemeines Musikalisches Lexikon in welchem alle in jede Art von Musik und die damit verwandten Wissenschaften einschlagende Kunstwörter nach alphabetischer Ordnung deutlich erklärt warden. <...> Wien: [Musikalisch-Typographischen Verlags-Gesellschaft], 1800. [2], 132 S.
76. *Zedler J. H., Ludovici C. G., Ludevig J. P. von.* Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, <...>. Neunzehender Band, <...>. Leipzig und Halle: Johann Heinrich Zedler, 1739. 2476 Sp.

*Юрий БОЧАРОВ**
(Москва)

Еще раз о новом методе систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко

В современном музыкознании под анализом, как известно, может подразумеваться процесс, направленный на изучение различных сторон как собственно музыкальных текстов, так и восприятия и оценки музыкальных произведений и их бытования в социуме. Но при этом до сих пор востребованным остается и весьма традиционный подход, заключающийся прежде всего в определении выстроенный композитором структуры того или иного сочинения. Благо в теории уже давно описан целый арсенал таких структур. Правда, разработан он преимущественно на основе музыки классико-романтического периода. А что делать, если объектом нашего внимания окажется весьма репертуарная ныне инструментальная музыка эпохи барокко?

Разумеется, так называемые *формы барокко* тоже описаны в музыкознании. Однако при их характеристике нередко применяется «универсалистский» классикоцентричный подход. И, вероятно, особенно ярко это проявляется на примере представленных в музыкальной науке вариантов систематизации композиционных структур. Впрочем, складывается впечатление, что подобного рода систематизация зарубежных исследователей не слишком занимает. Более того, в англоязычной литературе применительно к музыке указанного периода под словосочетанием *musical forms* прежде всего понимаются музыкальные жанры (пожалуй, наиболее показательна в этом отношении статья *Musical form* из современной «Британники» [12]). А в немецкой *Musikalische Formenlehre* (от Х. Лейхтентритта до наших дней) барочные формы если и представлены, то в разных частях тех или иных книг [14; 9; 13; 11; 10]. И как единые целостные системы не рассматриваются. Так что, учитывая эти обстоятельства, вполне возможно ограничиться отечественной литературой, которая в интересующем нас аспекте оказывается вполне конкурентоспособной.

Наиболее же авторитетными в научной среде из современных российских работ являются «Формы музыкальных произведений» В. Н. Холоповой [8] и «Форма в музыке XVII–XX веков» Т. С. Кюрегян [7]. Но если обратиться к этим источникам, можно без особого труда обнаружить, что их авторы более или менее подробно рассматривали отнюдь не все барочные композиционные структуры, а лишь те, которые не являются откровенно имитационно-полифоническими. При этом оба варианта их разделения на типологические группы базируются на классическом иерархическом принципе и поэтому имеют немало общего: весьма показательны в этом отношении полные либо частичные совпадения наименований типов форм (*ил. 1*).

Не останавливаясь специально на критической оценке приведенных вариантов[1], заметим, что они не претендуют на некую универсальность. В отличие, например, от типологии, содержащейся в учебном пособии Л. Л. Крупиной [6], где предпринята попытка охватить все композиционные структуры данной эпохи воедино. Первоначально в виде следующей триады:

«1. Полифонические формы: инструментальные формы раннего барокко (связанные с жанрами ричеркара, канцоны, токкаты, фантазии) и фуга.

2. Синкретические гомофонно-полифонические формы: одночастная, двухчастная, трехчастная, ритурнельная (концертная).

3. Формы гомофонной направленности: сонатная, рондо, вариации» [6, с. 12].

В данном случае «справедливо подмечена характерная черта барочной стилистики, выражающаяся в неустойчивом балансировании имитационно-полифонического и неимитационного методов изложения и развития музыкального материала. Как, впрочем, и то обстоятельство, что постепенно в недрах барочного стиля вызревают принципы гомофонно-гармонического письма. Тем не менее

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

[1] Тем более что отчасти это было сделано автором этих строк в статье «К вопросу о систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко» [3].

Т. С. Кюрегян «Форма в музыке XVII – XX веков»	***В. Н. Холопова*** «Формы музыкальных произведений»
Малые формы	Одночастная сквозная форма
	Малые (простые) формы
Составные формы	Составные (сложные) формы
Вариационные формы	Вариации и хоральные обработки
Формы с рефреном или ритурнелем	Рондо
	Концертная форма
Старосонатная форма	Сонатная форма
Циклические формы	Циклические формы

Ил 1. Сравнительная таблица наименований форм барокко в книгах Т. С. Кюрегян и В. Н. Холоповой

конкретное наполнение второй и особенно третьей группы форм вызывает некоторое несогласие. Во-первых, барочные вариации, как хорошо известно по многим барочным пассакальям и чаконам, часто демонстрировали явно не гомофонную направленность, да и старинная сонатная форма нередко строилась в условиях насыщенной имитациями фактуры. Во-вторых, группа форм синкретических оказывается представлена слишком разнопорядковыми образованиями, в которых, с одной стороны, определяющим является количество структурных разделов, а с другой – собственно композиционный принцип» [3, с. 6].

К тому же нельзя не отметить проявления определенной непоследовательности, поскольку к своей изначальной типологической триаде автор в дальнейшем добавляет еще одну группу форм «высшего порядка» (контрастно-составных и циклических), которая, принципиально отличается от первых трех групп и тем самым явно выбивается из общего перечня.

Так что же делать в сложившейся ситуации, как избавиться от многочисленных противоречий и сделать систематизацию максимально адекватной исследуемому материалу? Вероятно, стоит обратить большее внимание на *структурный аспект*: на принципы архитектоники, на характер музыкального материала и особенности его расположения в тех или иных композициях. Но прежде всего – на общий *содержательный* план музыкального целого, ставшего предметом исследования: будь то несложная композиция какой-либо пьесы, ограниченной одним аффектом, или же, напротив, структура многочастного, явно полиаффектного сочинения[1].

Посему предлагаемый новый подход к систематизации форм барочной инструментальной музыки можно условно назвать *структурно-содержательным*. При этом следует подчеркнуть, что его применение в значительной мере сопряжено с отказом от традиционной методологии, которая предусматривает не только возможность, но и необходимость экстраполяции на старинную музыку тех же принципов, что были разработаны на гораздо более позднем классико-романтическом репертуаре. И в том числе стоит, вероятно, отказаться от применения к формам музыки барокко базового для традиционной теории разделения композиционных структур на одночастные и циклические. Мало того, что оно порождает немало нежелательных «лингвистических» противоречий вроде барочных двухчастной или трехчастной форм, которые в то же время принадлежат к классу форм одночастных, так еще и конкретные воплощения циклических форм применительно к барочной музыке во многих случаях далеко не соответствуют общепринятому определению такой структуры. В частности, в них нередко не выдерживаются обязательные принципы композиционной завершенности и структурной самостоятельности каждой из частей. Не говоря уже о том, что само понятие «циклическая форма», которое в нашем музыковедческом «быту» давно стало синонимом любой многочастной структуры,

[1] «Более того, в данном контексте совершенно не обязательно ограничиваться рамками отдельного сочинения. Даже столь масштабного, как, скажем, многочастная сюита или органная месса, учитывая, что в эпоху барокко единицей творческого замысла могли быть и более крупные конструкции. Такие, например, как «Хорошо темперированный клавир» и «Искусство фуги» И. С. Баха, *Hortus musicus* И. А. Рейнкена и «Библейские сонаты» И. Кунау, «Нации» Ф. Куперена и «Времена года» А. Вивальди, а также многие другие, объединенные понятием “барочный опус”» [4, с. 12].

подразумевает фактор постоянной воспроизводимости (*цикличности*) композиционных структур, а значит их типизации. А степень типизации форм инструментальной музыки в эпоху барокко, как известно, была существенно меньшей, нежели в классическую эпоху.

И вот для того чтобы интересующая нас систематизация предстала в более ясном и непротиворечивом виде, автор этих строк еще в 2018 году в одной из своих публикаций предложил все формы инструментальной музыки эпохи барокко, зафиксированной в тех или иных источниках в виде нотных текстов, разделить на три большие группы, которые условно были определены как **моноструктуры**, **полиструктуры** и **макроструктуры** [4, с. 12]. При этом следует уточнить, что эти и другие термины, используемые на разных этапах систематизации по структурно-содержательному принципу, формально не являются аутентичными, ибо таковых в принципе не существует. Однако они, пожалуй, более походят для барочного репертуара, чем традиционная терминология с ее явно классицистским «бэкграундом».

В целом за несколько лет, прошедших со времени появления той статьи, а также публикации в 2020 году ее продолжения, посвященного более подробному рассмотрению макроструктур [2], сколь-либо кардинальных, сущностных недочетов в новой версии систематизации форм барочной инструментальной музыки выявлено не было. Однако отдельные уточнения (в каких-то случаях методологического, а в других – терминологического характера), несомненно, необходимы, что, собственно, и вызвало появление настоящего текста.

Начнем с **моноструктур**, к которым относятся формы, присущие в основном сочинениям, содержание которых ограничивается рамками одного аффекта. Что, впрочем, не отрицает возможности внутренних контрастов – образных, тематических, метроритмических либо фактурных, которые при этом не приводят к нарушению целостности структуры, свойственной единой музыкальной пьесе, считающейся в традиционной теории форм одночастной (нециклической).

Всего было выделено три крупных разновидности моноструктур: ***повторного строения, сквозного развертывания*** и ***строфического типа***. Первые две в данном случае – основные, третья – явно дополнительная, поскольку имеет отношение к весьма ограниченному репертуару, а именно той части органных хоральных обработок, чьи формы в той или иной степени определяет структура первоисточника[1].

Моноструктуры повторного строения – это, по сути, тип композиционных структур, поразному реализующих композиционный принцип повторности. И объединяет он три важные группы, а именно: *формы с повторами основных частей* (определяющим для них оказывается принцип повтора основных разделов композиции целого), *рондальные формы* (в их основе – принцип периодического возвращения темы (в том числе с различного рода изменениями), образующей начальный раздел композиции целого, после ее сопоставления с иным музыкальным материалом), а также *формы вариационного типа* (основанные на принципе многократного повтора исходной темы или структуры).

МОНОСТРУКТУРЫ ПОВТОРНОГО СТРОЕНИЯ		
Формы с повторами основных частей	*Рондальные формы*	*Формы вариационного типа*
1. Барочная двухчастная форма («двухколенная» танцевальная либо старинная двухчастная типа развертывания). 2. Старосонатная форма. 3. Форма французской увертюры.	1. Ритурнельная форма. 2. Куплетное рондо.	1.Форма вариационной партиты. 2. Вариации на basso ostinato: строгие (граунд) и свободные. 3. Вариантно-остинатная форма

Ил 2. Разновидности моноструктур повторного строения

[1] Напомним, что формы строфического типа в большинстве случаев оказываются однострофными (их типичные примеры демонстрируют многие хоральные прелюдии из «Органной книжки» И. С. Баха), хотя иногда встречаются и многострофные (вариационно-строфические) версии, как, например, в случае с баховской обработкой пасхального гимна *Christ ist erstanden* (BWV 627).

МОНОСТРУКТУРЫ СКВОЗНОГО РАЗВЕРТЫВАНИЯ		
Моностадиальная форма (структура небольших однотемных композиций с единственным кадансом)	Полистадиальные формы (структуры из двух и более стадий развертывания)	
	Имитационно-полифонические (ричеркары, фуги и т. п.)	*Неимитационного типа* (прелюдии, а также иные жанры импровизационной природы)

Ил 3. Разновидности моноструктур сквозного развертывания

Для наглядности выразим это в виде таблицы, включающей в себя также и вполне конкретные разновидности форм, характерные для каждой из вышеназванных групп (*ил. 2*). Учитывая, что эти разновиности достаточно подробно охарактеризованы в литературе (в том числе и автором этих строк в контексте их типологии), приводить в очередной раз их описания представляется излишним.

Что же касается форм ***сквозного развертывания***, то здесь тоже мало что можно добавить. Разве что в очередной раз указать на то, что такого рода формы (которые вполне допустимо определить и как *процессуальные*) свойственны разным жанрам, ориентированным как на преобладание имитационно-полифонической фактуры, так и вполне гармонического многоголосия. И реализуются они на композиционном уровне в виде непрерывного или же дискретного процесса развертывания музыкального целого, а потому могут быть либо *моностадиальными* (это тип структуры сравнительно небольших однотемных композиций, чье внутреннее единство подчеркнуто наличием единственного, заключительного каданса[1]), либо, напротив, *полистадиальными*, которые состоят из двух и более функционально различных разделов (или стадий развертывания), при том что завершения таких разделов обычно также подчеркнуты рельефными кадансами[2] (*ил. 3*).

Второй базовый тип форм инструментальной музыки эпохи барокко – **полиструктуры** – характеризует прежде всего полиаффектные феномены, состоящие из нескольких различных по музыкальному материалу, в основном композиционно самостоятельных, но в то же время образующих единое целое частей. В первую очередь это различного рода сюиты, органные мессы и магнификаты, многочастные сонаты, концерты и симфонии, а также позднебарочные прелюдии и фуги. Хотя данным жанровым перечнем дело, разумеется, не ограничивается.

И поскольку полиструктуры ранее еще не были объектом нашего специального внимания, остановимся на них немного подробнее.

Внешне формы такого рода довольно сильно отличаются друг от друга, что, однако, не мешает выделить их относительно стабильные разновидности. Так, в чисто количественном аспекте все полиструктуры можно разделить на *бинарные* (двухкомпонентные) и *многокомпонентные*. Причем бинарные могут состоять как из двух качественно разных моноструктур (типичные примеры – многочисленные прелюдии и фуги И. С. Баха), так и из моноструктур единообразных. В последнем случае речь идет о своего рода «внутренних» малых полиструктурах в виде объединения небольших, как правило, написанных в одноименных тональностях пьес в форме рондо (как это представлено в некоторых ордрах Куперена[3]), но чаще всего – об интеграции в рамках сюит двух танцев, исполняемых в манере alternativement с повторением первого танца da capo.

Но полиструктуры различаются не только в количественном, но и в качественном отношении. Большую их часть составляют формы *внутренне-*

[1] Типичные примеры – композиционные структуры Маленьких прелюдий для клавира И. С. Баха (BWV 924–928), медленных начальных частей ряда камерных сонат А. Корелли (например, №№ 1, 3, 10, 11 из ор. 2) или же краткие фуги 1-го и 2-го тона из Первой органной книги Г.-Г. Нивера (1665).

[2] Характерные образцы полистадиальный формы как своего рода «формы-принципа» демонстрируют гораздо более масштабные (в сравнении с моностадиальными формами) структуры как многих имитационно-полифонических сочинений XVII века (ричеркаров, фантазий и др.), так и фуг баховской эпохи. Хотя нередко полистадиальные формы встречаются в музыке совсем иного рода. С одной стороны, в quasi-импровизационных сочинениях (см. органные токкаты И. Я. Фробергера на Возношение Святых Даров, FbWV 105 и 106), а с другой – в сочинениях неимитационного характера, чья композиция нередко является результатом отказа от повторов основных разделов так называемой старинной двухчастной формы типа развертывания (например, в прелюдиях es-moll из I тома и cis-moll из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха).

[3] См., например, паспье, ригодон и пьесу *La Babet* из его Второго ордра.

интегрированные, объединяющие основные компоненты в единое в художественном отношении целое. И это касается как бинарных структур, так и ряда многокомпонентных, включая типовые позднебарочные циклы (известные как «медленно – быстро – медленно – быстро», «быстро – медленно – быстро», реже «медленно – быстро – быстро»), а также характерные для многих инструментальных сочинений XVII века (а отчасти и начала XVIII столетия) большие комбинированные структуры[1], присущие, с одной стороны, раннебарочным канцонам и многим сольным и ансамблевым сонатам[2], а с другой стороны, крупным сочинениям импровизационно-полифонического типа (прежде всего прелюдиям Д. Букстехуде и других мастеров северонемецкой органной школы)[3].

ПОЛИСТРУКТУРЫ		
Внешне упорядоченные	**Внутренне интегрированные**	
Многокомпонентные		**Бинарные**
1. Органные мессы, гимны и магнификаты (совокупность версетов).	1. Позднебарочные типизированные циклы: а) «медленно – быстро – медленно – быстро» (сонаты, концерты); «быстро – медленно – быстро» (концерты, симфонии); в) «медленно – быстро – быстро» (сонаты).	1. Малые циклы из двух различных моноструктур (позднебарочные прелюдии и фуги).
2. Сюиты и многосоставные ряды сюитного типа.	2. Большие комбинированные структуры а) Мультисекционные формы (раннебарочные канцоны и сонаты XVII в.); б) импровизационно-полифонические формы (в основном развернутые прелюдии мастеров северонемецкой органной школы).	2. Конструкции из двух однотипных моноструктур – безрепризные и da capo (в качестве компонента сюитных конструкций).

Ил 4. Типология полиструктур

Несмотря на то, что полиструктуры в большинстве своем состоят из моноструктур как форм законченных пьес, а части импровизационно-полифонической формы, равно как и разделы формы мультисекционной, в полной мере таковыми считать нельзя, упомянутые типы композиции все-таки допустимо причислить к полиструктурам. Тем более что именно они (представленные в самых разных вариантах) предшествовали возникновению внутренне интегрированных циклических форм позднебарочной инструментальной музыки.

[1] В отечественной музыковедческой традиции такие композиции обычно причисляют к *контрастно-составным формам*. Однако мы сознательно отказались от этого, казалось бы, «удобного» термина. Дело в том, что его значение слишком размыто и неконкретно (что во многом явилось следствием его применения для характеристики строения сочинений разных эпох и стилей, причем музыки не только инструментальной, но и вокальной и даже сценической). Так что фактически данный термин имеет смысл только в «классикоцентричной» типологии форм (подразумевающей их деление в основном на одночастные и циклические), которая, как уже отмечалось, в отношении барочной музыки недостаточно адекватна. Более того, формы барочной музыки, которые предлагается считать контрастно-составными, часто не соответствуют тем определениям, которые дают сами теоретики. В частности, уже упоминавшиеся В. Н. Холопова [8, с. 356] и Т. С. Кюрегян [7, с. 122] указывают на обязательность для такого рода структур контраста циклического типа (в том числе контраста темпового и тонального), что в очередной раз заставляет вспомнить о пресловутой экстраполяции на барочный репертуар принципов классической теории музыкальной формы.

[2] В англоязычном музыкознании их формы принято именовать мультисекционными (multi-sectional forms). Из сравнительно недавних публикаций специфика мультисекционной формы в контексте исторического процесса наиболее полно отражена в исследовании Петра Вилка [15].

[3] Речь прежде всего идет о больших органных прелюдиях Д. Букстехуде с облигатной педалью (BuxWV 136–153), а также сохранившихся образцах этого жанра, созданных Н. Брунсом и В. Любеком. Их композиции, близкие нетипизированным формам фантазийного типа, как правило, строятся по принципу сопоставления разделов, написанных в свободной quasi-импровизационной и более строгой (в основном имитационно-полифонической) манере. При этом каждая прелюдия открывается «импровизационным» разделом, а количество разделов имитационного типа (включая полноценные развернутые фуги) варьируется в диапазоне от одного до трех. Завершается же целое в виртуозно-пассажном стиле (при том что чаще всего это достаточно развернутый заключительный раздел, в некоторых случаях можно говорить всего лишь о небольшой коде финальной фуги).

Однако, как видно из таблицы (*ил. 4*), часть многокомпонентных полиструктур имеет иную, а именно – *внешне упорядоченную* природу. Прежде всего это относится к формам, свойственным органным мессам, гимнам или магнификатам, состоящим из суммы версетов, которые, вопреки записи, в реальной практике, как правило, непосредственно друг за другом не звучали. Но это же во многом касается и многочастных сюит (в особенности сольных), исполнение которых «в один присест» обычно не предполагалось (да и вообще многие барочные сюиты являлись не столько едиными произведениями, сколько репертуарными подборками, пусть и довольно четко структурированными[1]).

И наконец – о **макроструктурах**, то есть третьем типе форм барочной инструментальной музыки, который охватывает объединенные по тому или иному принципу крупные программные и непрограммные авторские собрания одножанровых либо разножанровых сочинений. Включая не только сравнительно редкие, вроде «Искусства фуги» или «Музыкального приношения» И. С. Баха, но и многочисленные типовые опусы из 6–12 сонат, сюит или концертов. В уже упоминавшейся статье из «Старинной музыки» от 2020 года [2] описание различных макроструктур выполнено достаточно обстоятельно. Правда, учитывая, что соответствующего терминологического аппарата попросту не было, в ходе их систематизации пришлось прибегнуть к рабочей терминологии, разделив все макроструктуры (в зависимости от жанровой природы) на однородные и бинарные (то есть формы собраний из двух разных жанров). Однако в богатом барочном инструментальном репертуаре обнаружились также макроструктуры авторских собраний из большего количества жанров, которые также стоит отразить в предлагаемом новом варианте систематизации[2].

Таким образом, в целом складываются две крупные группы макроструктур, присущие, соответственно, собраниям из *одножанровых* и *разножанровых сочинений*, которые при этом соответствуют всем признакам барочного опуса как совокупности произведений того или иного композитора, обладающей определенным смысловым и структурным единством[3].

Макроструктуры одножанровых опусов без особого труда дифференцируются на образуемые *полиструктурами* либо *моноструктурами*. При этом первая разновидность (наиболее распространенная в количественном отношении) оказывается основной, а вторая – явно дополнительной. Но обе они, в свою очередь, предстают как в *ординарном*, так и в *интегрированном* виде (*ил. 5*).

Ординарные макроструктуры, сформированные из полиструктур, свойственны обычным, стандартным одножанровым опусам, состоящим, как правило, из 6–12 сочинений, порядок расположения которых, на первый взгляд, может показаться произвольным: во всяком случае, он не обнаруживает явного плана[4]. И все же, учитывая, что подобного

МАКРОСТРУКТУРЫ (одножанровые собрания)			
В виде объединения полиструктур (основной тип макроструктур)		*В виде объединения моноструктур* (дополнительный тип макроструктур)	
Ординарные	Интегрированные	Ординарные	Интегрированные
Большая часть опусов из 6–12 крупных многочастных сочинений.	*1. Собрания, выстроенные на основе программного замысла.* *2. Собрания, выстроенные с учетом сугубо музыкальных закономерностей.*	*Опусы из 6 либо12 сравнительно небольших пьес.*	*Собрания из многочисленных пьес, объединенных на основе тематической общности или тонального принципа*

Ил 5. Виды макроструктур одножанровых собраний

[1] Подробнее об этом см.: [1; 5].

[2] Тем более что деление макроструктур по степени их внутреннего единства на однородные, интегрированные и усложненные интегрированные, как выясняется, не полностью отражает специфику барочного инструментализма и потому нуждается в пересмотре.

[3] Подробно они изложены в статье «К вопросу о макроструктурах в инструментальной музыке эпохи барокко» [2, с. 17–18].

[4] Типичные примеры демонстрируют трио-сонаты ор. 1–4 А. Корелли, Concerti grossi ор. 3 и ор. 6 Г. Ф. Генделя или же сонаты для 2-х скрипок (без баса) ор. 3 и ор. 12 Ж.-М. Леклера.

МАКРОСТРУКТУРЫ (разножанровые собрания)			
Из двух жанров			Из нескольких жанров
Ординарные		Интегрированные	
Альтернативного типа (основаны на принципе чередования крупных сочинений разных жанров)	*Из двух разделов* (в соответствии с группировкой по жанрам и количеству партий или составу инструментов)	*Альтернативного типа* (однотональные пары из крупных сочинений разных жанров выстроены согласно четкому тональному плану)	*1. С тональным обрамлением целого* *2. На основе тематической общности*

Ил 6. Виды макроструктур разножанровых собраний

рода опусы возникали в результате сознательного авторского решения объединить в них вполне конкретные сочинения, целостность их достаточно очевидна. Тем более если налицо факт публикации таких собраний.

А вот об интегрированных макроструктурах, образуемых полиструктурами, можно говорить как о формах тех одножанровых собраний, в которых порядок расположения отдельных сочинений определяют те или иные дополнительные факторы. Иногда они носят внемузыкальный характер и напрямую зависят от программного замысла[1]. Но чаще на первый план выходят сугубо музыкальные закономерности (обычно ладотонального характера), придающие целому большую степень единства. И здесь возможны различные варианты: от тонального обрамления всего опуса[2] до тщательно выстроенного общего тонального плана[3], а в каких-то случаях речь может идти о расположении в строгой последовательности многочисленных сочинений, охватывающих при этом максимум тональностей[4].

Если же обратиться к макроструктурам одножанровых собраний, состоящим из моноструктур, то их в действительности крайне мало. Столь незначительной величиной, говоря языков математиков, можно было бы и вовсе «пренебречь», если бы не то обстоятельство, что собрания эти принадлежат перу крупнейших композиторов эпохи. Причем их также можно разделить на ординарные и интегрированные. В первом случае имеются в виду такие собрания, как «Шесть фуг или волюнтариев для органа или харпсихорда» Г. Ф. Генделя (HWV 605–610); «Героическая музыка» (12 маршей) для духовых и литавр Г. Ф. Телемана (TWV 50: 31-42)[5] или же «Гексахорд Аполлона» (*Hexachordum Apollinis*) И. Пахельбеля в виде 6 арий с вариациями для клавира (1699). Во втором – достаточно редкие опусы из многочисленных пьес, объединенных на основе тематической общности («Искусство фуги» И. С. Баха[6]) или тонального принципа (24 полонеза И. Г. Гольдберга)[7].

Как известно, разножанровых авторских собраний инструментальной музыки барокко насчитывается существенно меньше, нежели одножанро-

[1] См., например, «Музыкальное представление некоторых библейских историй в шести сонатах для исполнения на клавире» (*Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien in 6 Sonaten, auf der Clavier zu spielen*) И. Кунау (1700) или же «Музыкальный Парнас» (*Musicalischer Parnassus*) И. К. Ф. Фишера, состоящий из 9 клавирных сюит (ок. 1700).

[2] Такое тональное обрамление имеет место, к примеру, в собрании из 8 ансамблево-оркестровых сюит «Дневник Весны» (*Le Journal du Printemps*) ор. 1 И. К. Ф. Фишера (1695), в котором первая и последняя сюиты написаны в C-dur, а также в сборнике из 12 сонат для флейты и баса ор. 2 П. А. Локателли (1732), где первая и последняя сонаты имеют в качестве главной тональности G-dur).

[3] См. *Neue Clavier-Übung* И. Кунау – 2 собрания из 7 клавирных сюит (1689 и 1692), тональности которых выстроены в восходящем последовании (*C D E F G A B* и *c d e f g a h*).

[4] См. оба тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха (по 24 прелюдии и фуги в каждом) или же «Музыкальную азбуку» (*L´Alphabet de Musique*) И. К. Шикхарта (24 сонаты для флейты и basso continuo).

[5] Оригинальное гамбургское издание 1728 года под названием *Musique héroïque ou XII marches*, к сожалению, утеряно, однако существует ряд аранжировок этого опуса для различных исполнительских составов.

[6] Несмотря на то, что формально «Искусство фуги» объединяет в себе не только разного рода фуги, но и каноны, в данном случае все они суть имитационно-полифонические упражнения, напоминающие большой вариационно-полифонический цикл, и потому в целом данное собрание вполне может рассматриваться как одножанровое – в отличие, скажем, от «Музыкального приношения», в котором представлены тематически объединенные принципиально разные жанры.

[7] В данном сравнительно малоизвестном опусе, созданном в конце 1740-х годов, парами из полонезов, написанных в мажорной и параллельной минорной тональностях, расположенных по квинтовому кругу, охвачены все 24 тональности.

вых. Чаще всего такие опусы состоят из сочинений в двух жанрах, хотя иногда их количество может быть и большим.

Макроструктуры разножанровых инструментальных собраний также бывают ординарными и интегрированными (*ил. 6*).

Если целое в составе опусов из двух жанров строится на принципе чередования сочинений различных жанров, мы можем говорить о макроструктурах *альтернативного* типа. Соответственно, альтернативная ординарная макроструктура обнаруживается в опусе И. С. Баха, известном как «Шесть соло для скрипки без сопровождения баса» (1720), в виде совокупности трех пар из сонаты и партиты, написанных в разных тональностях.

Среди интегрированных макроструктур альтернативные встречаются в тех случаях, когда однотональные пары из сонаты и сюиты оказываются выстроены согласно четкому тональному плану, как, например, в таких сборниках ансамблевой музыки, как *Zweystimmiger Sonaten und Suiten* Д. Беккера (*C D e F g A B c D*) или же *Hortus musicus* И. А. Рейнкена (*a B C d e A*), опубликованных в Гамбурге в 1674 и 1688 годах.

Ординарные макроструктуры, однако, могут иметь совершенно иной вид и строиться *из двух разделов* (в соответствии с группировкой сочинений по жанрам, а также количеству партий или составу инструментов)[1]. А интегрированными макроструктурами многожанровых собраний могут признаваться те, которые объединяют целое путем тональной репризы (3 собрания «Застольной музыки» Г. Ф. Телемана) или на основе тематической общности сочинений («Музыкальное приношение» И. С. Баха).

Такой в целом видится систематизация макроструктур, которые образуют особую группу форм в триаде «моноструктуры – полиструктуры – макроструктуры», которая, на наш взгляд, в крупном плане отражает все то многообразие, которое отличает композиционную специфику музыкального инструментализма эпохи барокко.

Литература

1. *Бочаров Ю.* Барочная сюита: от мифологии к историческому аутентизму // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4. С. 202–215;
2. *Бочаров Ю.* К вопросу о макроструктурах в инструментальной музыке эпохи барокко // Старинная музыка. 2020. № 2. С. 15–25.
3. *Бочаров Ю.* К вопросу о систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко // Старинная музыка. 2017. № 4. С. 1–7.
4. *Бочаров Ю.* На пути к систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко // Старинная музыка. 2018. № 2. С. 11–20.
5. *Бочаров Ю.* Сюита vs соната в эпоху барокко // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. № 2. С. 210–229.
6. *Крупина Л. Л.* Доклассические музыкальные формы. Часть II: Музыкальное формообразование в эпоху барокко. Воронеж: Воронежский гос. пед. ун-т, 2017. 292 с.
7. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с. [2-е изд., испр. М.: ИД «Композитор». 2003. 310 с.].
8. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999. 490 с. [5-е изд. СПб.: Лань, Планета музыки, 2022. 492 с.].
9. *Altmann G.* Musikalische Formenlehre. Berlin: VEB Verlag Volk und Wissen, 1960. 256 S.
10. *Diergarten F., Neuwirth M.* Formenlehre: ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts. Laaber, 2019.
11. *Dobretsberger B.* Formen der Instrumentalmusik: Ein Handbuch für Studierende und andere Neugierige. Wien: Doblinger, 2016. 301 S.
12. *Kirby F. E.* Musical form // Encyclohedia Britannica. URL: https://www.britannica.com/contributor/FE-Kirby/1593 (дата обращения: 14.02.2023).
13. *Kühn C.* Formenlehre der Musik. Kassel: Bärenreiter, 1998. 219 S.
14. *Leichtentritt H.* Musikalische Formenlehre. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. X, 238 S.
15. *Wilk P.* Form and style in Italian violin sonata of the 17th century // Musica Jagellonica. 2011. S. 87–162.

[1] Типичные образцы – общие конструкции сборника ансамблево-оркестровой музыки ор. 5 Дж. Торелли (6 симфоний à 3 и 6 концертов à 4), «Книги симфоний» ор. 1 Л.-А. Дорнеля (6 сюит à 3 и соната à 4), а также сборника ор. 27 Ж.-Б. де Буамортье (6 сюит для двух органистров и 2 сонаты для dessus и баса).

*Александра САФОНОВА**
(Москва)

Письмо господину Паизиелло от любителей оперного искусства

Искрометные опера-буффа Джованни Паизиелло (1741–1816), как и ряд его опер-сериа, при жизни композитора пользовались большим успехом не только в Неаполе, Риме, Милане, Венеции и других итальянских городах, но и в большинстве европейских столиц того времени. Многие из них были также хорошо знакомы петербургской и московской публике последней четверти XVIII – начала XIX века.

Джованни Паизиелло (литография, 1-я четв. XIX в.)

Тем более что с осени 1776 года Паизиелло служил в должности придворного капельмейстера и «сочинителя музыки» при российском дворе [2, с. 36]. И в его обязанности в том числе входило написание опер, с чем он блестяще справился, создав ряд замечательных музыкальных сочинений для сцены, в том числе «Мнимые философы» (либретто Джованни Бертати, 1779), «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» (либретто неизвестного автора по комедии Бомарше, 1782), «Лунный мир» (либретто Карло Гольдони, 1783)[1] и другие[2]. Получив 8 декабря 1783 года отпуск «сроком по 1 января 1785 года с сохранением содержания и обязательством доставлять в дирекцию Придворных театров сочиняемые им во время отпуска оперы» [3, с. 92], композитор отправился в Италию[3].

Сначала он провел несколько месяцев при дворе Станислава II Августа Понятовского в Варшаве, где представил «Страсти Иисуса Христа» на либретто Метастазио. Затем остановился в Вене: там в августе 1784 года на сцене Бургтеатра с успехом прошла премьера его героической драмы в двух действиях «Король Теодор в Венеции» (либретто Джованни Баттисты Касти по «Кандиду» Вольтера)[4].

Наконец осенью 1784 года композитор вернулся на родину. Отказавшись от возвращения в Россию, он поступил в качестве придворного капельмейстера на службу к Фердинанду IV Неаполитанскому, являвшемуся также под именем Фердинанда III королем Сицилии[5].

В сравнительно недолгий период существования в 1799 году Партенопейской республики Паизиелло, остававшийся в то время в Неаполе, занимал пост руководителя государственной капеллы (*maestro di cappella nazionale*), из-за чего после реставрации королевской власти был лишен прежней придворной должности. Восстановиться в ней ему удалось лишь летом 1801 года. Но уже вскоре он получил официальное приглашение от Наполеона Бонапарта (в то время Первого консула Франции) посетить Париж.

Поскольку Фердинанд IV не решился возразить столь влиятельному европейскому правителю, композитор принял весьма лестное для него предложение. Тем более что его оперы были к тому времени

---

* **Сафонова Александра Анатольевна** – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

[1] Ее премьера была приурочена к открытию Большого, или Каменного театра в Санкт-Петербурге. Именно в этом театре, а также в Вольном театре на Царицыном лугу, по данным Т. С. Крунтяевой [3, с. 91], сочинения Паизиелло ставились для широкой публики.

[2] Всего за время пребывания в России Паизиелло написал 12 музыкально-сценических произведений разных жанров [см.: 4; 5].

[3] Далее данные о жизни и творчестве Паизиелло в основном соответствуют информации, приведенной в статьях о композиторе из второго издания «Нового музыкального словаря Гроува» [11] и второго издания энциклопедии «Музыка в истории и современности» [12].

[4] В следующем году эту оперу исполнили уже в неаполитанском Театре Фьорентини, а осенью 1786 года ее французская редакция в трех действиях, посвященная королеве Марии-Антуанетте, была показана в Фонтенбло и Версале. Партитура данной редакции ныне хранится в Национальной библиотеке Франции в Париже (URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163857j/f6.item).

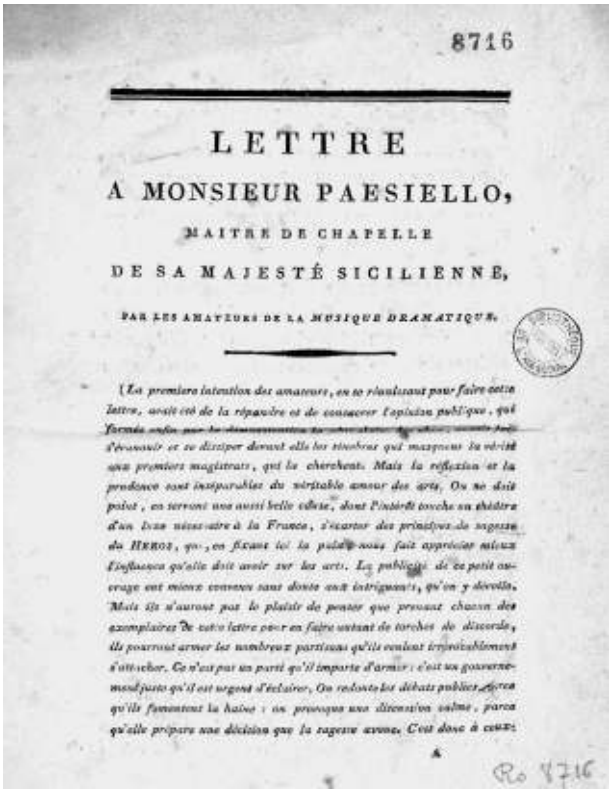
[5] Последнее обстоятельство, впрочем, не особенно повлияло на пристрастия русской публики, которая и в дальнейшем с воодушевлением слушала «Нину, или Безумную от любви», «Прекрасную мельничиху», «Дидону», «Зенобию в Пальмире» и другие прекрасные произведения итальянского маэстро [2, с. 38].

хорошо известны французской публике, да и его авторитет в музыкальной среде был достаточно велик.

24 апреля 1802 года Паизиелло прибыл в Париж. Наполеон благоволил композитору, который возглавил Новую капеллу в Тюильри (ее составили девять певцов и двадцать семь инструменталистов) с окладом 10 000 франков (без учета еще около 5000 франков на проживание и питание). И все-таки итальянский маэстро так и не смог органично влиться в музыкальную жизнь французской столицы. Ярким показателем этого стала неудачная постановка в марте 1803 года музыкальной трагедии «Прозерпина» (либретто Николя-Франсуа Гийяра) на сцене парижской Оперы[1]. Так что в августе 1804 года Паизиелло, предварительно переработавший собственный *Te Deum* (1791) для коронации Наполеона императором Франции, вернулся в Неаполь, где и провел остаток своей жизни[2].

Но в самом начале XIX века французская музыкальная общественность все еще возлагала большие надежды на итальянского композитора в деле возрождения музыкально-театрального искусства, утратившего в революционные годы многие свои прежние качества. Именно тогда появилось заинтересовавшее нас «Письмо господину Паизиелло, капельмейстеру Его Сицилийского Величества, от любителей драматической музыки» (*Lettre à Monsieur Paesiello, maître de chapelle de Sa Majesté Sicilienne, par les amateurs de la Musique dramatique*)[3], текст которого на русский язык ранее никогда не переводился. Этот примечательный документ, отпечатанный типографским способом (предположительно в 1802 году в Париже), сохранился в собрании известного марсельского коллекционера Огюста Ронделя (1858–1934), которое он в 1920 году передал Национальной библиотеке Франции[4].

В упомянутом письме искренно переживающие за судьбу оперного искусства *любители* обращаются к Паизиелло с просьбой содействовать организации музыкального образования в стране, поскольку старые институции в связи с известными революционными событиями прекратили свое существование. Между тем, королевская Франция по праву могла гордиться многовековой историей обучения



8716

LETTRE

A MONSIEUR PAESIELLO,

MAITRE DE CHAPELLE

DE SA MAJESTÉ SICILIENNE,

PAR LES AMATEURS DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE.

(La première intention des amateurs, en se réunissant pour faire cette lettre, avoit été de la répandre et de connoître l'opinion publique, qui formée enfin par les discussions de cette classe [illegible] s'étonnoit et se dissiper devant elle les ténèbres qui masquoient la vérité aux premiers magistrats, qui la cherchent. Mais la réflexion et la prudence sont inséparables du véritable amour des arts. On ne doit point, en terrons une aussi belle cause, dont l'intérêt touche au théâtre d'un lieu nécessaire à la France, s'écarter des principes de sagesse de HERTOZ, qui, en fixant ici la publicité nous fait apprécier mieux l'influence qu'elle doit avoir sur les arts. La publicité de ce petit ouvrage est même commode sans doute aux intrigants, qu'on y dévoile. Mais ils n'auront pas le plaisir de penser que prenant chacun des exemplaires de cette lettre pour en faire autant de torches de discorde, ils pourront armer les nombreux partisans qu'ils comptent irréprochablement s'attacher. Ce n'est pas un parti qu'il importe d'armer : c'est un gouvernement juste qu'il est urgent d'éclairer. On redoute les débats publics, parce qu'ils fomentent la haine : on prononce une discussion calme, parce qu'elle prépare une décision que la sagesse avoue. C'est donc à ceux

A

Ro 8716

Первая страница «Письма господину Паизиелло...». Оригинал – Национальная библиотека Франции (Париж)

певческому искусству. Благодаря тому, что церковные хоровые школы (или метризы) существовали при каждом крупном храме[5], страна славилась высоким уровнем вокальной культуры. Обратим внимание, что сначала мальчиков учили петь (т. е. отбирали тех, кто был к этому способен), а потом уже они осваивали игру на музыкальных инструментах. Но именно такой принцип обучения во многом способствовал расцвету также и светского музицирования во Франции XVII–XVIII веков.

Правда, становление системы подготовки певцов и тем более певиц для парижской Оперы шло довольно медленно. По настоянию Людовика XIV еще в 1672 году «Королевская академия музыки» учредила «Школу пения и декламации», но она просуществовала сравнительно недолго, не пережив руководителя Академии Жана Батиста Люлли

[1] Оперой традиционно именовался главный музыкальный театр французской столицы, основанный еще в эпоху Людовика XIV как «Королевская академия музыки» и впоследствии неоднократно менявший свое официальное название.

[2] Интересно, что вплоть до 1813 года он достаточно регулярно (обычно ко дню рождения Наполеона) присылал из Неаполя в Париж свои новые духовые сочинения.

[3] Заметим, что под *любителями драматической музыки* в данном случае подразумеваются любители оперного искусства (неслучайно именно такой вариант выбран для названия настоящей статьи). Что же касается *Его Сицилийского величества*, фигурировавшего в наименовании титула Паизиелло, то это, скорее всего, было связано с тем, что Франция признавала Фердинанда только как Сицилийского короля, оспаривая его права на Неаполитанский престол.

[4] Всего начиная с 1890-х годов ему удалось собрать более 300 000 документов, касающихся истории театра, которые и составили основу фондов Отдела театра и искусств Национальной библиотеки Франции. См. об этом собрании статью Сесиль Жито [9].

[5] Подробнее о метризах во Франции см. монографию В. В. Березина [1].

(1732–1786)[1]. Впрочем, предпринимались усилия и по организации частных школ. Так, известная певица Мари Ле Рошуа, оставив сцену в 1698 году, открыла свою «Школу пения и декламации», просуществовавшую до 1726 года. Еще одно заведение подобного рода создала супруга известного художника Карла Ван Лоо. Однако хороших исполнителей все равно не хватало, так что в 1713 году «по высочайшему повелению» под эгидой «Королевской академии музыки» возникла бесплатная «Школа музыки, танца и инструментов», которая находилась в доме на улице Сен-Никез[2]. Но постоянный недостаток средств естественно приводил к тому, что уровень образования в ней был явно невысок.

Очередная попытка радикально улучшить ситуацию была предпринята спустя много лет, когда с 1 апреля 1784 года по указу Людовика XVI открылась «Королевская школа пения» (*L'École Royale de chant et de déclamation*), имевшая своей целью подготовку музыкантов, годных как для королевской службы, так и для Оперы. Руководство обучением было возложено на знаменитого композитора Франсуа-Жозефа Госсека, а преподавание – на лучших учителей пения, игры на клавесине, декламации, французского языка и т. д.[3]

Однако через несколько лет началась Революция, в период которой деятельность Школы угасла. И в 1795 году за счет ее слияния с Государственным институтом музыки (первоначально он готовил военных музыкантов для Национальной гвардии) возникла Парижская консерватория. Но, как указывают авторы письма, под руководством Бернара Сарретта[4] она превратилась в коррумпированное учреждение, не способное выпустить из своих стен достойных композиторов и певцов.

Уже в самом начале XIX века ценители вокального искусства отмечали его деградацию и высказывали опасение, что вскоре хороших певцов и вовсе не останется. Ведь настоящее искусство виртуозного пения с его мастерством тонкой нюансировки слова, сопряженное с драматической игрой, постигается за долгие годы учебы. Во Франции же оно страдало не потому, что исчезали певцы-кастраты (в отличие от Италии, здесь традиционно признавались только естественные мужские голоса), а по той причине, что из-за революционных преобразований в стране рухнула вся традиционная система обучения музыке. Авторы открытого письма просят Паизиелло ходатайствовать перед Наполеоном о предлагаемом ими проекте организации детского музыкального образования в стране, поскольку подобные проблемы должны решаться на государственном уровне. Они надеялись благодаря поддержке композитора получить одобрение Первого консула на проведение необходимых реформ. Тем более что к началу XIX века часть храмов снова открыли для прихожан, а значит, и хоровые школы при них могли бы возобновить свою работу.

Как уже отмечалось, Наполеон был весьма благосклонен к Паизиелло. Но довольно сомнительно, что за короткий срок своего пребывания во Франции композитор успел представить проект организации детского музыкального образования. Во всяком случае, попытки восстановления церковных хоровых школ стали предприниматься уже после его отъезда[5]. А между тем, в рецензиях на спектакли, публикуемых на страницах французской прессы первых десятилетий XIX века, постоянно звучат ноты сожаления о том, что старая школа утрачена, что слух певцов стал грубее, и они уже не способны к прорисовке деталей и все чаще прибегают к форсированию звука. Так что слушателям достается лишь бледный призрак красоты, привычной для уха в XVIII столетии.

Ну а теперь обратимся непосредственно к тексту «Письма», формально обращенного знаменитому итальянскому маэстро, но вместе с тем имеющего все признаки так называемого открытого письма[6].

---

[1] Здесь и далее информация об организациях, занимавшихся музыкальным образованием во Франции во второй половине XVII и XVIII столетии, в основном приведена на основании существующего в Интернете описания архива, связанного с историей Парижской консерватории [6].

[2] Поскольку в том же доме располагался склад декораций Академии, ее нередко называли «Школой при складе» (*L'École dite du Magasin*).

[3] Добавим, что Школа находилась в ведении интенданта Меню-Плезир Дени-Пьер-Жана Папийона де ла Ферте (Papillon de la Ferté, 1727–1794).

[4] Бернар Саррет (Bernard Sarrette, 1765–1858) – французский музыкально-общественный деятель. В 1789 году создал оркестр Национальной гвардии, через 3 года – «Музыкальную школу Национальной гвардии» (L'école de la Garde nationale), преобразованную в 1793 году в «Государственный институт музыки» (L'institut national de musique). В период с 1796 по 1814 год возглавлял Парижскую консерваторию.

[5] Подробнее см.: [1].

[6] Перевод и комментарии автора настоящей статьи. Оригинал публикации, находящийся в фондах Национальной библиотеки Франции, был оцифрован и ныне выложен в Интернете [10]. Отметим при этом, что начинается этот документ, занимающий в оригинальном издании 23 страницы, с небольшого предуведомления (объемом в страницу с четвертью), набранного курсивом и заключенного в скобки, а далее внутри самого текста имеются три сноски (на с. 7–8, 10 и 19–22), которые в предлагаемой переводной публикации даны непосредственно после знаков сноски более мелким шрифтом.

ПИСЬМО
ГОСПОДИНУ ПАИЗИЕЛЛО,
КАПЕЛЬМЕЙСТЕРУ
ЕГО СИЦИЛИЙСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА,
ОТ ЛЮБИТЕЛЕЙ *ДРАМАТИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ*

(Первое намерение энтузиастов, собравшихся для написания этого письма, состояло в том, чтобы распространить его и предать гласности общественное мнение, сформировавшееся, наконец, путем наиболее ясной демонстрации злоупотреблений, которые могли бы ослабить и рассеять перед ним тьму, скрывающую правду от первых судей, ищущих ее. Но вдумчивость и осторожность неотделимы от истинной любви к искусству. Служа столь прекрасному делу, интересы которого затрагивают театр роскоши, необходимой Франции, мы не должны отступать от принципов мудрости ГЕРОЯ[1], который, устанавливая здесь мир, заставляет нас лучше оценить то влияние, что он должен оказывать на искусство. Публикация этой небольшой работы, несомненно, более бы подошла тем интриганам, которые в ней раскрыты. Но им не получить удовольствия от мысли, что, взяв каждый из экземпляров этого письма, чтобы превратить их в факелы раздора, они смогут вооружить многочисленных сторонников, которых стремятся надежно присоединить к себе. Однако не эта партия нуждается в вооружении, а справедливое правительство, которое необходимо срочно просвещать. Мы не сторонники дебатов в обществе, так как они разжигают ненависть: это спокойная дискуссия, потому что она готовит решение, признаваемое мудростью. Так что это письмо должно быть адресовано лишь тем, кто оправдывает доверие.

Таким образом, заключая себя в рамки, предписываемые осторожной оговоркой, мы представляем данную работу властям лишь с целью просветить их, указав им на болезни и способы их лечения.

Число людей, которым это письмо предназначено, определило количество выпускаемых экземпляров[2].)

Почитатели волшебного искусства, с чьей Славой почетно связано Ваше имя, искренне присоединяются, месье, к артистам столицы[3]: они приветствуют прославленного Паизиелло.

Два класса общества, *исполнители* и *слушатели*[4], объединяются, чтобы вознести хвалу знаменитому мастеру, чьи произведения доставляют все новые удовольствия.

У первых, месье, будет возможность выразить свое почтение лично, вторые же лишены подобного счастья, но выражение их чувств не потеряет ни капли воодушевления.

Герой, силой оружия вернувший мир Европе[5], своей проницательностью и вкусом знаменует начало эпохи благотворного влияния на искусство. Его желания уже соединились с желаниями Франции и созвучны Вашей лире. Ему быть рядом с Вами, месье, посланником друзей *музыки*: но именно им следует проявить стремление к тому, чтобы питаемая [Наполеоном] уверенность в Ваших талантах, позволила ему узнать, какими ресурсами располагает Франция, дабы сохранить священный огонь, за двенадцать лет беспорядков не угасший в народе, достойном милостей *Полигимнии*[6].

Правда, храмы этого любезного чувствительным сердцам божества множатся среди нас; но воздвигнутые, скорее, финансовым интересом, чем любовью, они основаны, по большей части, на корыстных спекуляциях, и потому не могут быть полезны для искусства[7].

Только *один* [театр] сохранил преимущества, присущие ему изначально[8]. Только *один* до сих пор несет на себе тот отпечаток великолепия, которым отметил его Людовик XIV. Только *один* пережил грозы, чтобы еще ярче сиять тем, кого увековечил Бонапарт, чтобы достичь возможного совершенства. Большая французская *опера* будет обязана своим восхождением к славе тому, кто сможет направить пожертвования и выделяемые из государственной казны средства на то, что более соответствует истинным интересам музыкального искусства.

---

[1] Под Героем здесь подразумевается Наполеон Бонапарт.

[2] Поскольку тираж на сохранившемся экземпляре не указан, точное количество потенциальных читателей данного открытого письма не установлено.

[3] Имеется в виду Париж.

[4] Здесь и далее шрифтовые выделения соответствуют оригинальному тексту.

[5] Речь идет о Наполеоне Бонапарте.

[6] Полигимния – античная муза гимнической поэзии. Однако авторы данного письма под именем Полигимнии явно имеют в виду некую покровительницу театрального искусства, коих в Древней Греции, как известно, было две: Мельпомена (муза трагедии) и Талия (муза комедии).

[7] Судя по всему, речь здесь идет об открытии большого числа театров, преимущественно бульварных, с весьма сомнительным репертуаром. Это стало естественным следствием принятия в революционные годы декларации о свободе в театральной сфере.

[8] Под этим *одним* театром имеется в виду парижская Опера.

Позвольте, месье, привести некоторые детали. Они не могут быть чужды тому, для кого важны *выразительность* и *игра* в театре, где сюжеты представляемых произведений требуют использования всей палитры драматических жанров.

В отличие от правителей Италии, короли Франции не объединяли музыкальные учреждения с социальными. Мы не обучаем музыке в школах: у нас нет консерваторий, где благодаря продуманной системе образования лучшие силы готовят с детских лет до зрелости. Непонятно, как *Людовик*[1], создавая Королевскую академию музыки, не предвидел, что для того чтобы подготовить исполнителей, которым однажды предстоит петь или играть в *опере,* их следует обучать этому искусству в школах с детства[2]. Это кажется еще более необъяснимым, потому что с самого начала оперный спектакль мыслился как школа совершенствования. Однако это требует подготовительного обучения, чтобы, например, уровень певца достиг совершенства.

Такую оплошность можно извинить, только если вспомнить, что в то время считалось, что церковные хоровые школы (*maîtrise de cathédrale*) готовят достаточно исполнителей, подходящих для оперы.

Действительно, эти религиозные учреждения принесли свои плоды, когда первая реформа, совершенная Рамо в музыке[3], подготовила французов к тому, чтобы они стали достойными благ второй. То была работа бессмертного Глюка[4]. Обнаружив в молодых людях, предоставленных Опере церковью, гибкость органов, необходимую для эмоционального пения и бурного выражения страстей, он сам сформировал их своими произведениями. Этот *театральный* (*dramatique*) композитор обессмертил себя, добавив к жанру феерии (*féérie*) и мифологии (*mythologie*) в богатом царстве оперы жанр музыкальной трагедии (*tragédie-lyrique*). Он совершил вторую музыкальную реформу благодаря «Ифигениям», «Альцесте», «Орфею», «Армиде»[5] и др. .... нет ничего, что могло бы преуменьшить его славу .... он пробудил гений автора «Эдипа в Колоне»[6].

Эти произведения требуют пения, сопряженного с актерской игрой. Мы обязаны старым церквам тем, что они подготовили для нас исполнителей, способных сочетать выразительную игру и интонацию, предлагаемую композиторами. Станет ли «трудность подражать певцам-актерам» основанием, из-за которого станут высмеивать энергию, необходимую для музыкальной трагедии?!

Смейтесь, сколько душе угодно, [но] абсолютно доказано, что церковные школы дали нам *голоса*, и что надежда на то, что все образуется, возрождается вместе с надеждой, что в общедоступных школах у нас появятся певцы героической силы и величины.

В годы беспорядков[7] вопросами устроения эффективной замены церкви в обучении певцов занимались мало. Была основана Парижская консерватория. (1)

(1) Гражданин *Сарретт* быстро преодолел огромный разрыв между тем местом, где он был до того, и консерваторией, в которой он оказался. Музыка в то время была мощным средством побудить французов сохранить преимущества завоевания свободы. Гражданин *Сарретт* посвятил себя служению артистам, составившим ядро музыкальной ассоциации. Ему показалось, что она должна компенсировать потерю небольшой работы в морском бюро.

---

[1] Король Людовик XIV.

[2] На самом деле, как уже отмечалось во вступительном материале к переводу, такая школа при «Королевской академии музыки» была учреждена при Людовике XIV. Именно благодаря ей в операх Люлли появились весьма искусные певицы. Например, обладательница красивейшего голоса Мари Ле Рошуа (Marie Le Rochois, 1658–1728) – «величайшая актриса и самый совершенный мастер декламации», по словам Эврара Титона дю Тийе [цит. по: 8, с. 51]. Она воплотила на сцене не только роль Армиды в одноименной трагедии Жана Батиста Люлли, но также Аретузы в «Прозерпине», Меропы в «Персее», Аркабоны в «Амадисе», Анжелики в «Роланде», Галатеи в «Ацисе и Галатее». Когда в 1698 году Мари Ле Рошуа покинула сцену, то продолжила преподавать пение. В числе наиболее известных ее учениц называют Мари Антье (Marie Antier, 1687–1747) и Франсуазу Журне (*Françoise Journet*, ум. 1720).

[3] Речь о предпринятом Жаном Филиппом Рамо преобразовании музыкальной декламации, благодаря чему она стала более выразительной и способной передать все тонкости французской сценической просодии.

[4] Именно благодаря Кристофу Виллибальду Глюку французская музыкальная трагедия заговорила новым, ариозным языком в сопровождении выразительной партии оркестра, которая при этом сама была способна живописать драматическое действие.

[5] Здесь перечислены реформаторские оперы Глюка, написанные и поставленные в Париже в 1770-е годы («Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», Армида»), а также переработанные им в тот же период для французской сцены («Альцеста», «Орфей и Эвридика»).

[6] Речь идет об Антонио Марии Гаспаро Саккини (Sacchini, 1730–1786) и его музыкальной трагедии «Эдип в Колоне» (по одноименной пьесе Софокла). Будучи представителем неаполитанской оперной школы, Саккини под влиянием Глюка переделал для парижской Оперы свои более ранние сценические работы «Сид» и «Армида». Но более всего глюковское влияние ощутимо именно в «Эдипе в Колоне». Прижизненная премьера этого сочинения не имела успеха, но посмертное возобновление постановки было горячо встречено публикой. Произведение стало одним из самых популярных в репертуаре парижской Оперы в течение нескольких десятилетий (всего за период с 1787 по 1844 год его исполнили около 600 раз).

[7] Имеется в виду революционный период.

Талантливые люди, которым были полезны ее услуги, полагали, что искусству пойдет на пользу деятельность человека, появившегося с языком и правами сегодняшнего дня. Под сенью услуг, которые музыка оказала армии и которые требовали сохранения средств для продолжения ее энергичной деятельности, этому человеку удалось добиться назначения себя директором учреждения, которое стали именовать консерваторией. Никто не подозревал, что заимствовав это слово из Италии, не взяли саму суть. На самом деле, история музыки, как и необходимость правильного руководства ее преподаванием, были неизвестны гражданину *Сарретту*. Даже малейшие знания по искусству и слабые представления о литературе всегда были и по-прежнему остаются в значительной степени чуждыми ему. Отсутствие и тех, и других знаний, необходимых для руководителя школы подобного жанра, не ускользало от наблюдателей.... *Гретри*, инспектор образования, не хотел долго оставаться подверженным страстям невежества; он оставил свои обязанности, и не был единственным. *Лэй*[1], уволенный из-за интриги, прекратил давать там уроки восхитительного чистого пения, убеждающего публику в том, что искусство прекрасно только в том случае, если оно сияет под чарами природы. *Мартен*[2] и *Солье*[3], прекрасные образцы изящного и жизнерадостного типа пения, были также исключены из консерватории человеком, который не знает, что в разнообразии талантов заключено богатство искусства.

Ее существование, чрезвычайно дорогостоящее для государственной казны, еще ничего не дало, потому что таланты великих мастеров, почитающих искусство, подвластны там порочной организации. Двойной опыт *Семирамиды* и *Арсака*[4] тому подтверждение. Тот, кто только что попытался обогатить нас музыкальной трагедией[5], не разделит славу Глюка и Саккини. А в юном *Ролланде* нет ничего, что говорило бы о том, что когда-нибудь он предстанет как герой: метода пения его учителей [явно] недостаточна, чтобы получился *Ахиллес*, и т. д. ...

Таким образом, порочные условия музыкального образования в течение последних 8 лет обходятся очень дорого! И приближается момент, когда для более рационального использования значительных средств будут учтены рекомендации выдающихся профессоров, стыдящихся того, что они служат исключительно амбициям гражданина *Сарретта*, в то время как вдохновленные патриотизмом и рвением они хотели бы видеть, что обучение выстроено на должном уровне.

Гражданин Сарретт, давно убедившийся в отсутствии способностей, предвидел, что мудрое, просвещенное и решительное правительство предоставит в его расположение учреждение, созданное в то время, когда интриги приносят богатство. Будучи неспособным сам по себе, не имея возможности похвастаться собственными успехами, он решил прибегнуть к защите... и пытается найти ее в *Опере*. К сожалению, она управляется прямо противоположным образом тому, как было установлено Людовиком XIV. Именно для того, чтобы уберечь ее от опасности нововведений, монарх доверил управление своим приближенным. Революция привела к тому, что стало невозможно заниматься искусством: неумелые руки сковали его.

Гражданин *Сарретт* благодаря изощренным интригам сумел сохранить во главе руководства *Оперы* гражданина Селерье[6], человека, продавшегося системе подчинения этого театра своему другу. (1)

(1) Гражданин *Селерье* уже доказал свою слабость и неспособность управления *Оперой*. Один случай уже имел место. В первый год карьеры, которая должна была продлиться тридцать лет, артисты были вынуждены обратиться к тогдашним властям с просьбой отстранить от должности человека, у которого образовался огромный дефицит и который, будучи неплохим архитектором, не способен управлять театром, где опрометчиво создавать *круг избранных* (*cotterie*) и где,

---

[1] Франсуа Лэй (François Lays, 1758–1831) – знаменитый французский певец (баритон), выступавший с конца 1770-х годов в Парижской опере. В первые 4 года существования Консерватории являлся в ней профессором пения.

[2] Жан-Блез Мартен (Jean-Blaise Martin, 1768–1837) – французский певец (баритон), славившийся своими импровизациями в исполняемых ария; с 1794 года служил в Государственном театре комической оперы [7, с. 35].

[3] Жан-Пьер Солье (Jean-Pierre Solié, 1755–1812) – французский виолончелист и певец (баритон, тенор).

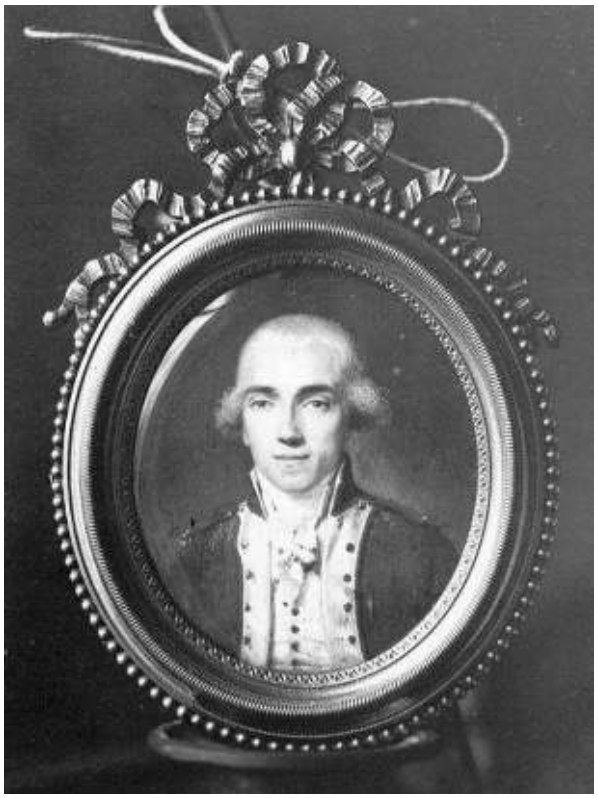
[4] В анонсах оперной премьеры, состоявшейся 4 мая 1802 года на сцене Театра Республики и Искусств (так в то время именовалась Опера) было заявлено о том, что состоятся одновременно два дебюта: Шарля-Симона Кателя как композитора, автора музыкальной трагедии «Семирамида», и Николя Ролланда как тенора, исполнителя главной роли Арсака.

[5] Имеется в виду композитор Шарль-Симон Катель (Charles-Simon Catel, 1773–1830), начинавший свою профессиональную карьеру в созданном Б. Сарреттом оркестре Национальной гвардии.

[6] Жак Селерье (Jacques Cellerier, 1742–1814) – французский архитектор, исполнял обязанности одного из директоров парижской Оперы. Как архитектор неоклассического стиля в основном работал в Париже над частными особняками и театрами. В 1790 году предложил проект триумфальной арки на Марсовом поле в Париже, а в 1791 году проект погребальной колесницы, доставившей прах Вольтера в Пантеон.

оскорбляя самолюбие [остальных], можно потерять преимущества, гарантированные талантом правильного управления во благо самих артистов.

Его возвращение в *Оперу* вынудило их предположить, что их бедам и заботам не будет конца. На самом деле, он их преумножил. Всем своим поведением он доказал, что полностью уступил руководству гражданина *Сарретта*, в планах которого объединить *Оперу* с консерваторией, чтобы придать последней видимость процветания, скрывающую и маскирующую бесплодие школы, которой правительство может руководить на благо учащихся, если их будут обучать квалифицированные педагоги, имеющие право на вознаграждение, причитающееся им за заслуги и работы.



Бернар Сарретт (миниатюра 1790-х гг.)

Они согласовали планы: «Семирамида», сочиненная молодым профессором, готовым исполнить любые желания своих покровителей, и партия *Арсака*, спетая учеником, должны были обеспечить победу и оправдать высокие ожидания. Но слабость оружия, использованного для этой цели, предвещала поражение.

Было бы неразумно, месье, бить наотмашь двух этих «победителей». Но важно нейтрализовать неустанно предпринимаемые усилия, направленные на то, чтобы заставить поверить, что искусство признается в проплаченном энтузиазме *друзей*, *поклонников* и нескольких *продажных журналистов*, *объединяющихся лишь для того, чтобы ослабить влияние искусства на общественное процветание и опорочить тех, кто его развивает.*

Что может противопоставить *Опера* всем интригам гражданина Сарретта? Ничего, месье, поскольку позицией артистов, которые, опираясь на славу мастеров, чьи произведения они ценили, ждали, пока вкус оправдает притязания честолюбия, могла быть только сила инерции.

Но позволительно ли и дальше лелеять надежды гражданина Сарретта? Есть ли у него подданные, готовые заменить в преумножении мерзости тех, кого он хочет оттолкнуть, и кого публика будет ублажать свидетельствами доброжелательности? Разве он завоевал *Оперу*! Сожгут ли бессмертные творения, которыми здесь всегда наслаждались? Наконец, заслуживает ли этот карьерист быть руководителем *Театра искусства*, если он отождествляет его с собой, полагая частью своего владения.

Нет, возглашаем мы со всех сторон.

И когда Париж гудит от этих вопросов и [ждет] ответа, Ваше присутствие так много значит для объекта наших надежд и опасений. Аполлон едва спустился на земли Адмета, а уже пастухи пришли призвать бога света[1].

Вы, месье, отметите и освятите эпоху, когда все взывает к административной реформе управления музыкальным искусством.

Революции, какими бы они ни были, заканчиваются и приводят к улучшению, только когда трезвый и мудрый ум решает, что любая умозрительная система должна уступить место проверенным учреждениям, их нельзя утратить в наше слишком переменчивое время, когда власть разрушает их по своей недальновидности.

Музыкальная империя во Франции должна была пережить потрясения. Они проистекают не только из мотивов, только что изложенных, но и из-за ослабления тонкой и деликатной рассудительности в искусстве, вызванной суматохой военного времени и бряцанием оружия. Во многом образование французов требует новых затрат. Мирное время позволяет их рассчитать согласно влиянию, которое оно должно оказывать на искусство. Но тот, кто занимается музыкой, должен пользоваться ее благами. Искреннее

[1] Отсылка к сюжету из древнегреческой мифологии, согласно которому Аполлон, наказанный Зевсом, должен был год пасти стада фессалийского царя Адмета.

воссоединение трех народов, несомненно, позволит объединить средства, предоставленные Италией и Германией и обретенные Францией, дабы поднять славу *французской оперы* на должный уровень совершенства. Разве можно забыть, что мы обязаны *Глюку* «Ифигенией в Авлиде», «Ифигенией в Тавриде», «Орфеем», «Альцестой», «Эхо и Нарциссом», «Армидой»; а *Пиччини* – «Ифигений в Тавриде», «Дидоной», «Роландом» и «Атисом»; *Саккини* – «Ринальдо», «Хименой», «Дарданюсом», «Эдипом в Колоне» и «Арвиром и Эвелиной»; *Сальери* – «Данаидами» и «Тараром»; *Фогелю* – «Золотым руно» и «Демофонтом»; *Лемуану* – «Федрой», «Нефтé» и «Притворщиками»; *Гретри* – «Караваном», «Панургом», «Анакреоном», «Андромахой», «Аспазией» и «Колинеттой при Дворе»; *Филидору* – «Эрнелиндой» и «Персеем»; *Моцарту* – «Мистериями Изиды»[1]; *Мегюлю* – «Адрианом»; *Фонтенелю* – «Гекубой»; *Крейцеру* – «*Астианаксом*»...

Этот богатый репертуар находится во власти руководства, распоряжающегося финансами и намеренно пренебрегающего этими сокровищами, чтобы не выставлять их на всеобщее обозрение, и все из стремления убедить, что все эти прекрасные произведения — предметы старины, подлежащие замене на ... «Семирамиду»!

А ведь эти произведения — настоящая золотая жила для оперы. Но их остерегаются: они стали бы объектом невыгодного сравнения для *новаторов* и приумножили доказательства того, что *жанровые певцы (chanteurs de genre)*, которых обучение не сделало *актерами*, никогда не смогут соперничать с ролями, сыгранными *Лэем*, *Лене*[2], *Адриеном*[3], *Майяр*[4]… Они были способны передать зрителям те чувства, которые их научили изображать и нюансировать сами композиторы.

Названный репертуар — символ союза между Францией, Италией и Германией. Его невозможно разрушить. Он освящает торжественный договор, заключенный вкусом и гением. Вы достойны внести свой вклад в его поддержание: этого требует прогресс искусства. Никогда влияние авторитета не было более благоприятным.

Победоносный и миролюбивый генерал[5] почувствовал, что необходимо придать большую силу музыкальному договору, заключенному между тремя народами: Вы признаны полномочным представителем как одной, так и двух других сторон. Расскажите ему о том, что необходимо восстановить музыкальные школы. Благодаря возвращению к вере во Франции восстановлено шестьдесят соборов. При каждом может быть *метриза*.

Средства, неизрасходованные гражданином Сарреттом за восемь лет, будут лучше использованы, если их разделить между каждой из таких школ.

Окончившие их ученики, проявив предрасположенность к пению, поступят в семь школ усовершенствования. Из них шесть будут находиться в шести самых крупных городах Франции, потому что их богатство благоприятствует, в частности, развитию и прогрессу искусства развлечения. Седьмая школа усовершенствования будет в Париже. Она должна быть разделена на три секции, расположенные в разных кварталах. В первой будут обучать сольфеджио и пению; во второй — игре на инструментах; в третьей — теории музыки и композиции.

Главный инспектор каждый год будет посещать начальные школы и выявлять учеников, способных продолжить обучение в школах усовершенствования. Посещая последние, он выявит учеников, годных для Оперы.

Театр, музыкально-драматическая школа, получит тех, у кого сильнее талант и лучше физические данные. Он возродится под руководством подлинного мастера вокального искусства и ведущих мастеров сцены, хранящих традиции, которыми до сих пор восхищаются иностранцы, очарованные блеском и великолепием зрелища. Искусные профессора, скованные амбициями гражданина *Сарретта*, получат право на благосклонность и защиту правительства.

Так будут нейтрализованы усилия, предпринимаемые единственным человеком, с тем чтобы подчинить своему господству музыкальное искусство во Франции. Так будет уничтожено губительное влияние, которое приобрел гражданин *Сарретт*, который велит передать Оперу в свое полное подчинение.

---

[1] Имеется в виду французская версия «Волшебной флейты», поставленная в 1801 году в Париже.

[2] Этьен Лене (Étienne Lainez, Lainé, Laînez, 1753–1822) – французский оперный певец, более 30 лет исполнявший теноровые партии на сцене Оперы. Примерно с 1777 года считался первым тенором театра. Известен также как композитор и директор Лионской оперы.

[3] Мартен-Жозеф Адриен (Martin-Joseph Adrien, 1766–1822) – знаменитый певец (бас), выступавший в парижской опере с 1785 по 1804 год.

[4] Мадемуазель Майяр (Maillard) – сценический псевдоним Марии-Терезии Даву (Marie-Thérèse Davoux, 1766–1818), певицы и танцовщицы, солистки Парижской оперы.

[5] Так автор письма называет Наполеона.

Предлагаемая организация музыкального образования во Франции будет иметь большие преимущества:

1) Она быстро направит в начальные школы большое количество здоровых и энергичных одаренных детей; благодаря серьезному воспитанию они обретут, вдали от коррупции, ту силу, без которой не может сформироваться голосовой аппарат.

2) Ученики смогут усовершенствовать свои навыки в одной из семи школ, где будут созданы [необходимые] условия.

3) Будут разумно расходоваться средства, сосредоточенные в столице, где разгул и коррупция не позволяли и никогда не позволят детям воспользоваться средствами, которые правительство тратит в течение восьми лет на формирование голосов в Парижской консерватории.

4) Можно будет воспользоваться преимуществом отбора голосов в разных климатических условиях во Франции, когда разные типы голосов формируются в зависимости от природных условий.

Такие преимущества разумного управления в содружестве с искусством обеспечат процветание музыки во Франции, и [процветание] *Оперы*. Но данные преимущества действительно смогут оказаться полезными для театра только в том случае, если мудрая предусмотрительность изменит систему управления, которую подчинили обстоятельства.

Короли хорошо знали, что власть должна незамедлительно воздействовать на зрелище, которое является государственным праздником, который она [власть] возобновляет каждый день, так сказать, за свой счет. *Опера*, зависевшая от королевского совета, быстро двигалась к совершенствованию: *Опера*, подчиненная интригам, слабела из-за разочарования артистов, чьи труды отныне составляли лишь сферу амбиций.

Сегодня, когда укрепление общественного благоденствия придает консульской власти весь блеск и мощь, которыми ее удостаивает доверие великого народа; сегодня, когда рядом с консулами офицеры, которым поручено оказывать государственные почести, не следует ли пожелать, чтобы опера вновь получила, наконец, защиту и поддержку, которые когда-то внушали всем художникам любовь к своим обязанностям и в то же время доверие. (1)

(1) Искусства досуга, к которым несомненно относится и опера, требуют, чтобы посвятившие себя им обладали хладнокровием, без него физические преимущества становятся ничтожны, а самые лучшие природные данные лишаются энергии.

Беспокойство и недовольство, его порождающее, обязательно навредят живой мимике, одухотворенной игрой и смехом; а страсти хорошо рисуются в театре только на фигурах, оживленных спокойными и довольными сердцами. Могут ли эти счастливые положения на сцене принадлежать тем, кто под влиянием порывов честолюбия и жадности находится во власти того, кто их на сцену привел, и того, кто их покупает? В свете мало размышляли о жертвах, сделанных ради универсальности сюжетов оперы. Чтобы поддержать это прекрасное учреждение и его возродить, так сказать, через годы под восстанавливающим руководством Бонапарта. Сколько среди них тех, кто после того, как они все продали, умирая от голода, приходили приумножить поклонение искусством в театре, где безропотно ожидали более счастливых времен! Большинство из них служат намного дольше, чем их предшественники, получавшие после пятнадцати лет службы положенную пенсию. Их деятельность продолжается в надежде на правосудие правительства, что они обретут новые права, и самая подлая интрига лишит их единственной надежды, которая их поддерживает! Нет, искусство исправлять, наконец, работает вместе с искусством побеждать.

Эта истина утешительна для искусства, но она, несомненно, неприятна тому, кто, опасаясь ее, хочет распространить то, что она для него горькая, на тех опытных мастеров, которых ценит публика и которые никогда не унижали своих талантов, исповедуя принципы деспотичной системы, ошеломляющей, раздражающей и уничтожающей, не восполняющей недостатков десятилетнего пробела в музыкальном образовании.

Нет, они [мастера] никогда не подвергнутся порицанию, заслуженному только теми, кто, не разделяя их славы, навлекает его на себя только из-за властолюбия и интриг.

Поэтому пусть он не пишет, что разоблачение недостатков учреждения — это оскорбление правительства. Некоторые преимущества не компенсируют недостатков, за которые в течение последних восьми лет слишком дорого платила государственная казна. Истина неприятна только тем, кто ее боится: ее блеск ценен для власти, которая ее ищет.

Честь и хвала всем, чьи сердца, согретые гением, разнообразят удовольствия, впуская в наши души нежные эмоции или выражая сильные страсти, изображение которых побуждает нас к великим идеям. Факел истины, если он пронизывает тьму, также проливает новый свет на славу произведений Госсека, Гретри, Мегюля, Лесюэра, Керубини, Мартини, Далейрака и др. ...

Он освещает интригу. В его свете мы видим ложность обвинений, предъявленных певцам оперы. Чтобы представить их в отвратительном виде, их обвиняют в нежелании принимать новых певцов и в том, что они отказывают всем, кто появляется! Это полный вздор. Будет ли выплачиваться выслуженная ими пенсия по старости, если в учреждении иссякнут таланты. Разве они не заинтересованы в том, чтобы увидеть в преемниках ту же гарантию пенсии, которую они обеспечивают своей деятельностью тем, кто был до них? Интерес — это мера действий людей. Мы говорим здесь об этом абсурдном обвинении только для того, чтобы продемонстрировать, что невежество учит дурной вере в то, что с умом можно держать и скверных певцов. У артистов, поющих в опере, есть большие основания для беспокойства; лакуна в музыкальном образовании на протяжении двенадцати лет только усиливает их опасения, что у них скоро не будет преемников, которым они могли бы передать традиции, наследуемые от великих композиторов: и эта обеспокоенность делает им честь. Она им гарантирует уважение и вознаграждение, несомненно, более лестное, чем преклонение, вызванное страхом, среди подписчиков на бюст, не смеющих порвать порабощающие их узы и воскликнуть: СВОБОДА В ПРАВАХ НА ИСКУССТВО!.....

Примечание. Гражданин Сарретт оформил подписку, чтобы воздвигнуть себе бюст.

Наконец, есть мнение, что необходимо применить консервативные меры в отношении зрелища, которому вовсе не следовало выдерживать революционные бури, чтобы быть уничтоженным в эпоху всеобщего возрождения. Публика объединяется вместе с любителями, дабы потребовать возродить ослабевшие и почти утраченные надежды увидеть преемников артистов, получивших образование в старых школах. Таким образом, только быстро восстановив их, Франция создаст вместо бесплодной системы гражданина *Сарретта* школы, чьи успехи остановят болезни, ускоренные временем, утраченным для музыкального образования. Поскольку нынешние оперные певцы — последние из тех, кто получил образование при церкви и в Музыке Королевской капеллы, то, когда они сойдут со сцены, Опера, необходимая для великолепия Франции, рухнет из-за отсутствия и поддержки.

Для нашей страны было бы вдвойне полезно, если бы в ходе организации начальных школ музыкальное образование удалось бы связать с социальными учреждениями. Похоже, что живой и жизнерадостный характер французов побудит законодателей предоставлять этому народу возможность с детства приобщаться к культу поклонения *Полигимнии*.

Нация сочтет за честь, месье, видеть Вас выразителем своих чувств перед тем, кто отмечает каждый свой шаг поступками, содействующими общественному процветанию и искусству.

Литература

1. *Березин В. В.* Музыканты королей Франции. М.: Современная музыка, 2013. 400 с.
2. *Етоева И. Г.* Опера при дворе Екатерины II // Театрократия. Екатерина II и опера / Автор-составитель А. С. Корндорф. М.: Государственный музей-заповедник «Царицыно», 2022. С. 28–45.
3. *Крунтяева Т. С.* Итальянская комическая опера XVIII века. Ленинград: Музыка, 1981. 168 с.
4. *Луцкер, П. В. Сусидко, И. П.* Итальянская опера в эпоху Екатерины II // Театрократия. Екатерина II и опера / Автор-составитель А. С. Корндорф. М.: Государственный музей-заповедник «Царицыно», 2022. С. 46–55.
5. *Порфирьева А. Л.* Паизиелло // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 2.
6. Archives de l'École royale de chant, de l'École royale dramatique, de l'École royale de musique et de déclamation, des conservatoires impériaux, nationaux ou royaux de musique ou de musique et de déclamation (1784–1925) // France Archives: Portail National des Archives. URL: https://francearchives.gouv.fr/findingaid/8a77efe56f363ff63cc72c927c4fe1d2961cb088#tree-hierarchy (дата обращения: 07.02.2023).
7. *Bourdin Ph.* La comédie italienne à Paris sous la Révolution // Annales historiques de la Révolution française. 2018. № 4 (№ 394). P. 25–50.
8. *Emerson I.* Five Centuries of Women Singers. Westport: Praeger, 2005. 348 p.
9. *Giteau C.* La collection Auguste Rondel au Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale // Bulletin d'information de l'Association des bibliothécaires de France. No 128 (1985). P. 11–12.
10. Lettre à Monsieur Paesiello, maître de chapelle de Sa Majesté Sicilienne, par les amateurs de la Musique dramatique: monographie imprimée. (S. l.), (1802 ?). 23 p. BnF Document numérique NUMM-315806. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k315806z (дата обращения: 07.02.2023).
11. *Robinson M. F.* Paisiello, Giovanni // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmilan, 2001. Vol. 18.
12. *Russo G. P.* Paisiello, Giovanni // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil. Bd. 12. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2004.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

***Сергей Никифоров*. Произведения в честь цесаревны Анны Петровны и герцога Карла Фридриха Гольштейн-Готторпского на гамбургской сцене и в концертной практике Г. Ф. Телемана**

В настоящей статье речь идет о двух музыкально-театральных сочинениях 1725 года, написанных по случаю помолвки цесаревны Анны Петровны и герцога Карла Фридриха Гольштейн-Готторпского, – пролога с эпилогом, а также серенаты. При этом акцент сделан на двух источниках, важных для их изучения, – «Собрании знаменательных представлений в иллюминациях и фейерверках» Томаса Ледиарда (1730), содержащем описание музыкально-театральных представлений в Гамбургской опере, и сохранившемся издании либретто серенаты Г. Ф. Телемана «Всеобщее ликование Кимбрии». В результате сделан вывод о том, что автором музыки исполненного в Гамбургской опере пролога и эпилога был Телеман, который вскоре переработал то же сочинение в серенату и исполнил ее в рамках своих регулярных концертов в зале Drillhaus.

Ключевые слова: Г. Ф. Телеман; Т. Ледиард; Гамбургская опера; пролог; эпилог; серената; иллюминации.

***Алексей Панов, Иван Розанов*. Монохорд: инструмент клавиристов-виртуозов**

В статье рассматриваются проблемы интерпретации термина «монохорд» и его дериватов в старинных трактатах о музыке и в справочно-энциклопедических изданиях. Показано, что само слово «монохорд» в музыкальных терминосистемах тех времен было полисемантическим. И оно служило для обозначения не только акустического прибора с одной струной, но и клавикорда. Установлено, что первым, кто писал о монохорде как клавишном музыкальном инструменте треугольной формы с 19 диатоническими струнами, по всей видимости, был Иоанн де Мурис (трактат “Musica speculative”, 1323 г.). Позднее же термином «монохорд» в значении «клавикорд» пользовались испанские и английские музыканты и лексикографы. В статье также содержится краткий обзор современной научной литературы по теме исследования.

Ключевые слова: монохорд; клавикорд органология; старинные клавишные инструменты; музыкальные трактаты и словари.

***Юрий Бочаров*. Еще раз о новом методе систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко**

Критикуя существующие в современном российском музыкознании представления о музыкальных формах барокко, которые в целом сложились на основе классико-романтического репертуара, автор вносит необходимые уточнения в предложенную им не так давно систематизацию этих форм, основанную на новом методе, условно названном структурно-содержательным. Данный метод полностью адекватен музыке того времени и прежде всего распространяется на основные разновидности текстов инструментальных сочинений. В соответствии с ним все барочные формы предлагается разделить на моноструктуры, полиструктуры и макроструктуры. Их различные варианты (от сравнительно простых моноаффектных композиций до крупных авторских собраний одножанровых либо разножанровых произведений) не только кратко охарактеризованы в статье, но и представлены в типологических таблицах.

Ключевые слова: эпоха барокко; инструментальная музыка; музыкальная форма; методы систематизации.

***Александра Сафонова*. Письмо господину Паизиелло от любителей оперного искусства**

Настоящая публикация представляет собой предваряемый небольшой вступительной статьей комментированный перевод документа, опубликованного в 1802 году, но до сих пор остающегося сравнительно малоизвестным среди историков музыки. Речь об открытом письме господину Паизиелло от любителей оперного искусства, в котором достаточно красноречиво рассказывается о проблемах, возникших в парижской Опере к началу XIX столетия. В значительной мере они были связаны с уничтожением в революционные годы традиционной системы вокального образования, долгое время обеспечивавшей Францию превосходными голосами. Авторы «Письма» обращаются к композитору Джованни Паизиелло, только что прибывшему в Париж по приглашению Наполеона Бонапарта, в надежде на то, что знаменитый итальянский маэстро поддержит предлагаемый ими Первому консулу проект реформы музыкального образования в стране. Ранее перевод «Письма» на русский язык не публиковался.

Ключевые слова: Джованни Паизиелло; Наполеон Бонапарт; Опера; метриза; музыкальное образование; Парижская консерватория; Бернар Сарретт.

ABSTRACTS

Sergej Nikiforov (PhD in Arts studies, Lecturer, Moscow Conservatory). **Proizvedeniya v chest' cesarevny Anny Petrovny i gertsoga Karla Fridrikha Gol'shtejn-Gottorpskogo na gamburgskoj scene i v koncertnoj praktike G. F. Telemana / The works in honor of princess Anna Petrovna and Charles Frederick, Duke of Holstein-Gottorp, in the Hamburg Opera and in the concert practice of G. Ph. Telemann**

This article deals with two musical and theatrical compositions of 1725 written on the occasion of the engagement of Russian princess Anna Petrovna and Charles Frederick, Duke of Holstein-Gottorp, which are an allegorical prologue with an epilogue and a serenata. The author pays special attention to sources important for study of these works. The first is Thomas Lediard's "Eine Collection Curieuser Vorstellungen, in Illuminationen und Feuer=Wercken" (Hamburg, 1730) which contains a description of the musical and theatrical performances at the Hamburg Opera. And the second is the surviving edition of the libretto for G. Ph. Telemann's "Cimbriens allgemeines Frolocken". As a result, the author concluded that it was Telemann who wrote the music for the prologue and epilogue, performed at the Hamburg Opera. And shortly after the premiere, the composer revised the same work into a serenata and performed it in one of his regular concerts in the Drillhaus.

Keywords: G. Ph. Telemann, T. Lediard; prologue; epilogue; serenata; illuminations.

Alexei Panov (Doctor habilitatus in Arts studies, Professor, St Petersburg University), ***Ivan Rozanoff*** (Doctor habilitatus in Arts studies, Professor, St Petersburg University and St Petersburg Conservatory). **Monokhord: instrument klaviristov-virtuosov / Monochord as instrument for keyboard virtuoses**

The article deals with the problems of interpretation of the term "monochord" and its derivatives in early treatises on music and in reference and encyclopedic publications. It is shown that the word "monochord" in early musical terminological systems was polysemantic. From a fairly early time, the indicated term was used not only for an acoustic device with one string, but also for the clavichord. It has been established that the first, apparently, who wrote about the monochord as a keyboard musical instrument of a triangular shape with 19 diatonic strings, was Joann de Muris (treatise "Musica speculative", 1323). Later, the term "monochord" in the meaning of "clavichord" was used by Spanish and English musicians and lexicographers. The article also contains a brief review of modern scholarly publications on the research topic.

Keywords: monochord; clavichord; organology; early keyboard instruments; musical treatises; musical lexicography.

Yuri Bocharov (Doctor habilitatus in Arts studies, Leading Researcher of Moscow Conservatory). Escho raz o novom metode sistematizatsii form instrumental'noj muzyki epokhi barokko / **Once again about the new method of Baroque instrumental forms systematization**

The author criticizes the theory of baroque musical forms that exists in modern Russian musicology, and makes the necessary adjustments to the systematization of these forms proposed by him not so long ago. This systematization based on a new structural and content method which is fully suitable for baroque music and in particular for various forms of instrumental compositions. So, all baroque forms may be divided into so-called monostructures, polystructures and macrostructures. Their variants, from simple mono-affective compositions to large composer's collections of single-genre or multi-genre works, are not only briefly described in the article, but also presented in typological tables.

Keywords: The Baroque era; instrumental music; musical form; systematization.

Alexandra Safonova (PhD in Art studies, Senior Researcher of Moscow Conservatory). **Pis'mo gospodinu Paisiello ot lyubitelej opernogo iskusstva / Letter to Mr Paisiello from opera lovers**

This publication is an annotated translation of a very remarkable document, preceded by a short introductory article. This document is the public letter to Mr Paisiello from opera lovers published in 1802, but still relatively obscure among music historians. The *Letter* tells about serious problems in the Paris Opera by the beginning of the 19th century. These problems were associated with the destruction the traditional system of vocal education during the French Revolution. Authors of the *Letter* turn to the composer Giovanni Paisiello, who has just arrived in Paris at the invitation of Napoleon Bonaparte, in the hope that the famous Italian maestro will support the project of reform of musical education in France that they propose to the First Consul. Previously, the translation of the *Letter* into Russian was not published.

Keywords: Giovanni Paisiello; Napoleon Bonaparte; Paris Opera; maîtrise; musical education; Paris Conservatoire; Bernard Sarrett.

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»)