



# СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 3-4 (53-54) 2011

Ежеквартальный  
музыкальный журнал

Учредитель  
Литературное агентство  
«ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации  
№ 017021 от 02.08.99

Главный редактор  
Ю.С.Бочаров

Издается при участии НИЦ  
Методологии исторического  
музыкознания Московской  
консерватории

Редколлегия:  
В.В. Березин  
Е.А. Коровина  
(ответств. секретарь)  
С.Н. Лебедев  
М.А. Сапонов  
И.П. Сусидко  
О.К. Чернышев  
Художник  
И.Г. Гончарова

✉ 105009, Москва,  
ул.Б.Никитская, д.11 – 13

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

Подписано в печать 12.10.2011  
Формат 60x84 1/8 Усл. печ. л. – 8,0.  
Уч.-изд. л. – 9,5. Печать офсетная.

Отпечатано на полиграфическом  
предприятии «Шанс»  
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13/19

© «Старинная музыка», 2011  
Перепечатка материалов без письменного  
разрешения редакции запрещена

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

☎ (495) 469-12-05,  
(499) 966-59-89

## СОДЕРЖАНИЕ

### Год Италии в России – год России в Италии

Г. Малинина (Москва). «Антигона» Т. Траэтты в России (1772) – «Креонт»  
Д. Бортнянского в Италии (1776): две оперы на одно либретто .....2  
Сравнительный анализ двух опер, написанных на единое либретто М. Кольтеллини, –  
«Антигоны» Т. Траэтты, поставленной при русском Императорском дворе (1772), и «Креонта»  
Д. Бортнянского, созданного для венецианского театра Сан Бенедетто (1776).

*Ключевые слова:* Д. Бортнянский; Т. Траэтта; М. Кольтеллини; итальянская опера; либретто.

### Из истории музыкальных форм и жанров

Ю. Бочаров (Москва). *Da chiesa e da camera* .....16  
Термины *da chiesa* и *da camera* в современном музыкознании и в реальной музыкальной практике  
XVII–XVIII столетий.

*Ключевые слова:* соната *da chiesa*; соната *da camera*; музыка эпохи барокко; А. Корелли.

### Страницы истории русской музыки

А. Митина (Москва). Неизвестные партитуры Александра Алябьева .....24  
Романсы для голоса с оркестром в русской музыке; особенности этого жанра в творчестве А. Алябьева  
(1787–1851).

*Ключевые слова:* русская музыка; А. Алябьев; романсы и песни для голоса с оркестром.

### Иностранцы в России

Н. Мелик-Давтян (Санкт-Петербург). Кларнетист Майер на службе  
у Н.П. Шереметева (по материалам Рос. гос. исторического архива) .....33  
Попытка воссоздания на основе архивных материалов из фондов РГИА истории приезда в Россию  
немецкого кларнетиста Майера, служившего в оркестрах Н.П. Шереметева с 1799 по 1803 год. В статье  
приведены ранее неизвестные факты, подтверждающие существование у Н.П. Шереметева духовой  
капеллы, сыгравшей важную роль в концертной жизни Петербурга рубежа XVIII–XIX веков.

*Ключевые слова:* русская музыкальная культура; немецкие музыканты в России;  
Н.П. Шереметев, «гармоническая музыка».

### Связь времен

В. Бубчикова (Москва). Отзвуки Ренессанса и барокко в духовной музыке  
Дж. Верди: к вопросу об эволюции стиля .....38

В статье содержится обзор духовных жанров в творчестве Дж. Верди с точки зрения эволюции стиля  
композитора, его связей с традициями старинной музыки. Рассматриваются как крупные вокально-  
симфонические произведения (Реквием, *Stabat Mater*, *Te Deum*), так и малые формы позднего  
периода творчества (*Ave Maria*, *Pater noster*, *Laudi*).

*Ключевые слова:* Дж. Верди; духовная музыка; Реквием; *Stabat Mater*, *Te Deum*; *Ave Maria*; *Pater  
noster*; *Laudi*.

### Биографические заметки

Ж. Князева (Санкт-Петербург). Жак Гандшин в воспоминаниях Елены Агриколы .....44  
Воспоминания о выдающемся российско-швейцарском органисте и историке старинной музыки  
Жаке Гандшине (1886–1955) его первой жены Елены Агриколы (первая публикация на русском  
языке). Оригинальная рукопись – в библиотеке Базельского университета.

*Ключевые слова:* Ж. Гандшин; Е. Агрикола; старинная музыка; орган.

### Точка зрения

М. Пылаев (Пермь). Иоганн Стамиц глазами Карла Дальхауза: несовершенство  
формы или маньеризм? .....53  
Специфика аналитического метода К. Дальхауза и его использование при определении строения  
I части Симфонии D-dur И. Стамица.

*Ключевые слова:* И. Стамиц; К. Дальхауз; симфоническая музыка; Мангеймская школа;  
сонатная форма

### Нотное приложение

И. Стамиц. *Sinfonia a 8 D-dur* I часть (переложение для фортепиано) .....60

Мнения авторов статей могут не совпадать с позицией редколлегии  
журнала.

На 1-й странице обложки: «Приятное созвучие». Гравюра Э.К. ле Турне  
(2-я пол. XVIII в.)



Галина МАЛИНИНА\*  
(Москва)

### «Антигона» Т. Траэтты в России (1772) — «Креонт» Д. Бортнянского в Италии (1776): две оперы на одно либретто

Ситуация, при которой оперные композиторы используют один и тот же сюжет, более того, один и тот же литературный текст, была чрезвычайно распространена в Европе XVII—XVIII веков. Множество «Орфеев», «Армид», «Ифигений» (список можно продолжать) шествовали из города в город, из театра в театр, меняя свое музыкальное обличье в сочинениях разных авторов. Причин тому было несколько. И не в последнюю очередь популярность того или иного либретто или персонажа зависела от модных веяний времени, от потребностей в определенном роде героях и событиях, изображаемых на сцене, наконец, от особенностей литературного стиля драматурга.

Однако существовали и другого рода обстоятельства, заставлявшие композиторов использовать в своих сочинениях тексты и сюжеты уже апробированные ранее коллегами по музыкальному цеху. Чаще всего в такой ситуации оказывались молодые, только начинающие свой путь в театральном мире авторы, которые не имели еще достаточно связей (и средств), чтобы обратиться к известному литератору за свежеспеченным либретто. В свою очередь, как правило, и драматурги предпочитали иметь дело с маститыми и опытными музыкантами, которые могли гарантированно обеспечить успех (в том числе и материальный) будущей театральной постановки.

Вероятно, именно так складывались обстоятельства и у молодого русского композитора Д.С. Бортнянского (1751—1825), волею судеб оказавшегося в Италии и именно здесь приступившего к написанию произведений для театральной сцены. Тем более что весь его предыдущий музыкальный опыт

был в основном связан с вокально-хоровым исполнительством в Придворной певческой капелле Санкт-Петербурга и, соответственно, с православными церковно-хоровыми а cappella сочинениями. Правда, некоторые познания в сфере оперной музыки у Бортнянского все же были, поскольку время от времени юные певчие капеллы принимали участие в придворных оперных постановках. В частности, известно об исполнении Бортнянским в 1764 году одной из ролей в спектакле «Альцеста» на текст А.П. Сумарокова с музыкой Г.Ф. Рауфаха.

Появлению первой оперы Бортнянского «Креонт» (1776) предшествовал длительный период обучения под руководством известного итальянского композитора Б. Галуппи. Маэстро обратил внимание на молодого певчего еще во время своего директорства в Придворной певческой капелле Санкт-Петербурга (1765—1768), а затем помог организовать его поездку в Италию для совершенствования профессиональных композиторских навыков. Продолжая опекать начинающего автора из России, помогал ему освоиться в новых условиях, протезировал в определенных обстоятельствах, используя свои обширные связи.

Видимо, благодаря поддержке Галуппи Бортнянский и получил заказ на создание своей первой оперы, которая увидела свет театральной рампы в 1776 году в венецианском театре Сан Бенедетто. Этот театр, датой основания которого считается 1755 год<sup>1</sup>, являлся в городе новым, и, скорее всего, этим можно объяснить появление на его сцене произведения неизвестного автора из далекой России.



Дмитрий Степанович Бортнянский  
(портрет работы М.И. Бельского,  
1788)

\* **Малинина Галина Михайловна** — кандидат искусствоведения, зав. сектором Отдела редких изданий и рукописей Научной музыкальной библиотеки имени С.И. Танеева Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (e-mail: himbeere.galina@mail.ru).

В своем дебютном музыкально-театральном сочинении Бортнянский использовал материалы либретто «Антигоны», написанного на основе одноименной трагедии Софокла, связанной с мифологическими событиями и персонажами. Сюжет разворачивается вокруг борьбы за престол в Фивах. Законные наследники царя Эдипа – его сыновья Этеокл и Полиник, которые ежегодно должны были сменять друг друга на троне, погибают в поединке. В этой ситуации властные полномочия в Фивах берет на себя Креонт, один из самых уважаемых мужей города. Он издает указ, запрещающий предавать земле тело одного из братьев – Полиника, который, с точки зрения Креонта, несправедливо развязал борьбу за трон и тем самым лишил страну гражданского спокойствия. Антигона, дочь Эдипа, решается нарушить этот указ, и воины Креонта застают ее в момент погребения тела брата. Попытка Гемона, сына Креонта, спасти свою возлюбленную, взяв ее вину на себя, ни к чему не приводит, и он кончает жизнь самоубийством. Антигону же бросают в подземелье, обрекая на медленную смерть.

Драматические событийные коллизии и сильнейшие человеческие переживания, которыми наполнен этот сюжет, явно выходили за рамки привычной в XVIII веке галантности. Однако вопросы престолонаследия никогда не утрачивали своей актуальности. И очередное обращение к «вечной теме» драматургов и музыкантов XVIII столетия – лучшее тому подтверждение. При этом Бортнянский отнюдь не был первооткрывателем. Тем не менее, показательно, что первая опера на сюжет «Антигоны» была создана в России: авторами спектакля, премьера которого прошла в Санкт-Петербурге в 1772 году, были состоявшие на придворной службе драматург Марко Кольтеллини (1719–1777) и композитор Томмазо Траэтта (1727–1779)<sup>2</sup>. К первому показу «Антигоны» на сцене императорского театра, в полном соответствии с существовавшими тогда традициями, в Санкт-Петербурге был издан перевод текста оперы, сделанный известным русским актером и режиссером Иваном Дмитриевским (1734–1821)<sup>3</sup>.

Кольтеллини, опираясь на сюжет Софокла, сохранил трехактное строение трагедии, типичное также и для оперы *seria*. Однако, подчиняясь требованиям европейского музыкального театра своего

времени, изменил финал произведения древнегреческого автора. Либретто итальянского драматурга имеет счастливую развязку (*lieto fine*), согласно которой Креонт дарует жизнь заточенным в темнице Антигоне и Гемону, присоединившемуся в данном сюжетном варианте к возлюбленной, с тем чтобы принять смерть вместе с ней. Таким образом, у Кольтеллини Креонт, преодолевая свои царские амбиции, предстает перед зрителем благородным, великодушным, справедливым правителем, вызывая всеобщую симпатию и уважение. Он сам приходит в склеп, где томятся Антигона и Гемон, извиняясь за излишнюю жестокость, со словами, обращенными к сыну: «Антигона твоя. Живи». Венчает оперу сцена всеобщего ликования.

К Бортнянскому, находившемуся в 1770-е годы в Италии, либретто «Антигоны» могло попасть разными путями. Он мог получить его из России, поскольку петербургский двор, оплатив работу заезжих иностранцев, мог считать произведенный ими «продукт» своей собственностью и, соответственно, обладал правом распоряжаться им по своему усмотрению, в частности, пригласив либретто Кольтеллини Бортнянскому в Венецию. В то время этот вариант был самым простым и доступным для русского композитора способом обзавестись текстом для своего первого музыкально-сценического произведения.

Однако ситуация могла складываться и несколько иначе. Со-

поставим некоторые события и даты из жизни вовлеченных в данные обстоятельства персонажей.

Известно, что в 1768 году Траэтта сменил Галуппи на посту придворного композитора. Скорее всего, именно Галуппи, к мнению которого в Петербурге прислушивались, порекомендовал Екатерине II Траэтту в качестве своего преемника.

Нельзя сказать, что работа в далекой европейской столице для маститых итальянских музыкантов была весьма престижной (Россия в то время была еще только на пути к вершинам мирового музыкального Олимпа), однако материальная составляющая такого рода контрактов была более чем убедительным аргументом. Не стоит упускать из виду и тот факт, что Траэтта «задержался» в Петербурге почти на 8 лет. Значит, условия, созданные при дворе Екатерины II, заставляли итальянского музыканта забыть о ждавших его крупнейших культурных цент-



*Томмазо Траэтта (портрет работы неизвестного автора)*

рах Европы — Вене, Париже, Лондоне. В такой ситуации Траэтта со своей стороны вполне мог оплатить Галуппи за оказанную услугу, например, согласием «поделиться» текстом либретто только что законченной оперы «Антигона», если предположить, что Галуппи обратился к нему с такой просьбой.

С другой стороны, подобную же просьбу Галуппи мог адресовать и Кольтеллини. Известно, что драматург на протяжении своей творческой деятельности успел поработать с обоими композиторами. В частности, на текст Кольтеллини Галуппи написал оперу «Ифигения в Тавриде», поставленную в Санкт-Петербурге в 1768 году.

Через три года после российской премьеры «Антигоны» Траэтта перебрался в Лондон. В Италию он вернулся уже после того, как здесь состоялась первое представление «Креонта» Бортнянского. Казалось бы, внешние обстоятельства едва ли могли способствовать знакомству русского музыканта с сочинением Траэтты. Однако известно, что «вслед за петербургской премьерой <...> опера [«Антигона». — Г.М.] шла с большим успехом и на западноевропейских сценах»<sup>4</sup>, в частности, «через год после петербургской премьеры “Антигона” была поставлена в Италии»<sup>5</sup>. Таким образом, Бортнянский на момент создания им своей первой оперы вполне мог знать произведение итальянского композитора. В связи с этим возникает еще одна, четвертая, версия обращения русского композитора к данному сюжету: попадание «Антигоны» в Италию гипотетически также могло служить фактором, приближавшим Бортнянского к данному источнику.

К сожалению, отсутствие информации о наличии каких-либо документов, способных убедительно подтвердить одну из высказанных версий, заставляет нас ограничиться здесь только предположениями.

О том, что в основе «Креонта» Бортнянского лежит либретто Кольтеллини, впервые сообщил Р.-А. Моозер<sup>6</sup>, изучивший эту оперу по изданию текста, которое появилось в Венеции перед премьерным спектаклем<sup>7</sup>. Он же сделал вывод о том, что оригинальное кольтеллиниевское либретто в «Креонте» было переработано<sup>8</sup>.

В настоящее время справедливость выводов Моозера позволяет подтвердить хранящаяся в Лиссабоне полная рукописная партитура оперы русского композитора. О ее местонахождении в России долго ничего не было известно, и потому отечественные музыковеды считали, что музыкальный материал «Креонта» утрачен.

Информация о наличии целостного корпуса этого музыкально-сценического произведения Бортнянского была обнаружена нами в составленном и опубликованном еще в 1958–1963 годах шеститом-

ном Каталоге музыкальных рукописей из Национальной библиотеки Лиссабона (Biblioteca do Palacio Nacional da Ajuda)<sup>9</sup>. Интересующий нас бесценный источник фигурирует в первом томе указанного издания под № 385<sup>10</sup>. В 1986 году опубликованные в Португалии сведения перекочевали в Америку, в так называемый оперный справочник Меллена<sup>11</sup>. С 2001 года ссылка на Португалию имеется и в *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* в списке сочинений Бортнянского рядом с названием «Creonte»<sup>12</sup>.

Соответствующее краткое описание из указанного португальского Каталога содержит следующие сведения о манускрипте, хранящемся в главной библиотеке этой страны: Bortniansky, D. Creonte. Opera prima, 1775. [Score]. 21,5 x 29,5 cm, 2 vols. (175+95 p.)<sup>13</sup>. Отсутствие в лиссабонском Каталоге указаний на автограф свидетельствует о том, что здесь хранится рукописная копия полной партитуры первой оперы Бортнянского «Креонт».

К сожалению, до сих пор описание указанного манускрипта отсутствует в электронной базе RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*)<sup>14</sup>, в которой современные исследователи могут получить достаточно полную информацию о музыкально-рукописных источниках, хранящихся в самых различных уголках мира.

Обращает на себя внимание дата «1775 год», приведенная португальскими специалистами в Каталоге. В целом она не противоречит нашим представлениям о данном сочинении Бортнянского, поскольку вполне может соответствовать периоду написания «Креонта», тогда как 1776–1777 годы, указанные в других источниках (упоминавшемся уже изданном в Венеции либретто «Креонта», а также рукописных материалах увертюры этой оперы, хранящихся в Бергамо, Италия<sup>15</sup>), являются временем его сценических постановок.

Эта уникальная для российских музыковедов и исполнителей рукопись, включающая полный нотный текст первой оперы Бортнянского, до последнего времени была неизвестна отечественным специалистам. Копия с этого экземпляра, любезно предоставленная нам для ознакомления П. Сербиным<sup>16</sup>, не содержит титульного листа. Перед началом нотного текста имеется короткая запись, укладываемая в одну строку: «Creonte Op[era?]... 1777 [?] Musica Del Sig<sup>or</sup> Demetrio Bortnia[n]ski».

Как видно, имя композитора в рукописи приводится с ошибкой. Вряд ли сам автор мог неправильно написать собственную фамилию. Следовательно, в Лиссабоне, действительно хранится рукописная копия.

Дата, стоящая после названия произведения, видна плохо. Тем не менее частично просматриваю-

шиеся три ее последние цифры выглядят абсолютно одинаково, что позволяет идентифицировать ее как 1777 год. В таком виде она совпадает с датой, проставленной на титульном листе бергамской рукописи. Вполне возможно, что португальские коллеги прочли ее как 1775 год. Добавим к этому, что в лиссабонской библиотеке могли также иметься и другие материалы, содержащие подобного рода информацию. Например, это мог быть титульный лист партитуры, не сохранившийся до наших дней, или какие-либо сопутствующие экземпляры оперы Бортнянского документы, подтверждающие датировку, приведенную в указанном печатном Каталоге (1775).

Лиссабонская партитура «Креонта» состоит из двух томов, что свидетельствует о двухактной (а не трехактной, как у Кольтеллини) структуре музыкально-сценического произведения Бортнянского, где начальный акт (175 л.) значительно объемнее второго (95 л.). Большие размеры начального действия «Креонта» связаны, прежде всего, с наличием в первом томе открывающей оперу оркестровой увертюры. Однако за счет одного лишь инструментального вступления почти двойное увеличение масштабов вряд ли может быть достигнуто. Причину подобных пропорций (вернее, диспропорций) между двумя действиями оперы нужно искать в особенностях использования композитором литературного первоисточника, подвергнувшегося переработке.

Случай с «Антигоной» / «Креонтом» отнюдь не является единичным. Во второй половине XVIII столетия оперные либретто достаточно часто подвергались переделкам, и это порой приводило к появлению весьма своеобразных по своему строению опер *seria*. Так, либретто «Милосердия Тита», написанное П. Метастазии еще в 1734 году<sup>17</sup>, спустя почти шестьдесят лет было переработано для Моцарта К. Мадзоллой. При этом аналогичным образом исходную трехактную пьесу Мадзола сжал до двух действий.

Также произошло и с «Армидой» Кольтеллини, которая была написана драматургом в 1771 году для А. Сальери. Пятнадцатью годами позже другой итальянский композитор – Дж. Сартти превратил ее в одноименную оперу из двух действий.

Однако в театральной практике существовали также оперы *seria*, изначально задуманные их создателями как двухактные. Например, драматург К. Серникола (2-я пол. XVIII – 1-я пол. XIX века) написал подобного рода либретто «Дебора и Сисара», которое П. А. Гульельми взял для своей духовной оперы, поставленной в неаполитанском театре Сан Карло в 1788 году. У самого Кольтеллини имеется либретто оперы *seria* «Телемак», состоящее из двух действий. Музыка на этот текст была написана

К.В. Глюком в 1765 году<sup>18</sup>. И все же число таких произведений, безусловно, не слишком велико.

Формально в «Креонте» Бортнянского два действия. При этом его заключительный акт структурно и масштабно остался практически таким же, как и в трехактной «Антигоне» (только у Бортнянского он стал вторым), а вот первые два у русского автора слились воедино. При этом оказались существенно нарушены пропорции целого.

У Кольтеллини деление трех действий на сцены представляется более соразмерным (с тенденцией небольшого нарастания к финалу): увертюра и 5 сцен + 8 сцен + 9 сцен (или 107 + 72 + 90 листов<sup>19</sup>).

У Бортнянского конструкция выглядит не столь гармонично: увертюра и 14 сцен первого акта + 8 сцен второго акта (или 17 и 158 + 95 листов).

Безусловно, для оперы *seria* подобная структура является не слишком типичной. Однако, думается, молодой и никому в Италии неизвестный композитор, только пробуя себя в жанре героической оперы, был вынужден прибегнуть к подобного рода композиции. Сохранив в опере почти все завершённые музыкальные номера (такие как арии и хоры<sup>20</sup>), Бортнянский в первую очередь пожертвовал некоторыми речитативными диалогами и убрал из итальянского либретто реплики отвлеченно морализующего плана, не связанные напрямую с последовательным развитием сюжета в опере.

Известно, что оперный спектакль на музыку Бортнянского при исполнении в театре был дополнен развернутым балетным дивертисментом<sup>21</sup>, который прекрасно восстанавливал необходимое структурное равновесие. Р.-А. Моозер в своем труде о русской музыке XVIII века приводит информацию о том, что «спектакль содержал два балета, сочиненные и поставленные хореографом Джузеппе Канциани: «Pozzia», героический балет и пантомима, в которых действие было заимствовано из пьесы испанского драматурга XVII века дона Августина Морето-и-Кабаньи озаглавленной «L'honneur avant tout», и «Amor non puo celarsi»<sup>22</sup>. Благополучный исход «Креонта» как нельзя лучше подходил для подобного рода музыкально-сценического завершения театрального вечера, полного радостного ликования и воодушевления.

В подобном сочетании оперной и балетной составляющих в рамках одного театрального вечера не было ничего удивительного. Однако в нашем случае оно наводит на мысль о том, что Бортнянский мог быть поставлен в жесткие условия договора, согласно которому итальянские антрепренеры, вероятно, не слишком рассчитывавшие на успех оперы русского музыканта, предложили ему именно такой вариант: молодой автор пишет два оперных акта, которые даже при не слишком благосклонном отношении публики к услышанному

Сравнительная таблица строения опер «Антигона» Т. Траэтты и «Креонт» Д. Бортнянского

<b>Траэтта. «Антигона» (1772, СПб.)</b>	<b>Бортнянский. «Креонт» (1776, Венеция)</b>
Увертюра: Allegro (4/4, D) – Andante (3/8, d) – Allegro (6/8, D)	Увертюра: Allegro (4/4, C-dur)
Сц. 1 (с.9) SI DANZA (Andante, 3/4, C-dur) Хор I "Giusti numi" (а 8) с орк. ритурнелем внутри (12 т.) Хор II "Versa il tiranno" (а 8) (с.25) Креонт (Т) и Адраст (Т) "No, d'ambi il corpo" (c-moll) Хор III «O trista infausta scena» (с.31) Креонт и Адраст – rec. secco "Popoli, amici" (tono B) Хор IV "Regna lunghi" (Allegro brillante, 3/8, G-dur) Креонт – rec. secco «Cedo al publico» (G / Es-dur) Хор V "Cosi finiscano" (3/4, c-moll)	[Пролог] (л.17 об.) Хор I "Giusti Numi" (2/4, G-dur, а 4) Битва (орк., Maestoso, 4/4, C-dur, 9 т.) Хор II "Versa il tiranno" (3/4, C-dur) (л.24) Креонт (Т) и Адраст (А) "No, d'ambi il corpo" (c-moll) Хор III «O trista infausta scena» Сц. 1 (л.26) Креонт и Адраст "Popoli, amici" 123 (secco, C) Хор "Regna lunghi" (Andante, 3/4, A-dur) Креонт – rec. secco «Cedo al publico» (tono C) Хор "Cosi finiscano" (3/4, c-moll)
Сц. 2 (с.46) Креонт + Исмена + Антигона – rec. secco ТЕРЦЕТ "AH DE' TUOI RE, TIRANNO" (Allegro, 4/4, B-dur) ХОР "E GIUSTISSIMO RIGORE"	Сц. 2 (л.35) Креонт + Исмена + Антигона – rec. secco КРЕОНТ – АРИЯ «Compiango» (Aff. Maestoso, 4/4, B-dur) (текст взят из Терцета Кольтеллини)
Сц. 3 (с.69) Исмена и Антигона – rec. secco Антигона – ария "D' una misera famiglia" (All. moderato, 4/4, C)	Сц. 3 (л.54) Исмена и Антигона – rec. secco Антигона – ария "D' una misera famiglia" (Andante, 4/4, F-dur)
Сц. 4 (с.82) ИСМЕНА SOLA – rec. secco (нет у Бортнянского) и ария "AH GIUNTO INVAN" (Andante espressivo, 2/4, f-moll)	Сц. 4 (л.67 об.) Гемон и Исмена (secco, см. сц. 5 у Траэтты) Исмена – ария "SPERA LA PACE" (Andantino, 4/4, A-dur)
Сц. 5 (с.87) ГЕМОИ и ИСМЕНА [ДУЭТТИНО? – без обозначения] "GRAZIE" (Allegro moderato, 2/4, F-dur) Те же – rec. secco (см. сц. 4 у Бортнянского) ГЕМОИ и ИСМЕНА – ДУЭТ "NO TI FIDA" (Andante, 3/8, Es)	Сц. 5 (л.77) ГЕМОИ – rec. ACCOMPAG. "I TI MORI ISMENE" (л.79) ГЕМОИ – АРИЯ "AH VORREI" (Allegretto, 4/4, G-dur)
Акт II	
Сц. 1 (с.106) DANZA – Larghetto (4/4, f-moll) Хор "Ascolta" (Largo, 6/8, f-moll, а 4) Антигона – rec. secco "Ah! Misero Polinice" Хор "O voi dell' erebo" (3/8, c-moll) (с.121) Антигона – rec. accompagnato "Ombra cara" (12/8) и ария "lo reste sempre" (Andante sostenuto., 6/8, g-moll) (с.126) Хор "Oh, folle orgoglio" (2/4, f-moll, а 4) (с.128) Антигона – rec. secco "O reliquie funeste"	Сц. 6 (л.94) Оркестровое вступление к хору Хор "Ascolta" (4/4, Es-dur, а 3) Антигона – rec. secco "Ah! Misero Polinice" Хор "O voi dell' erebo" (3/4, c-moll, а 3) (л.101 об.) Антигона – rec. accompagn. "Ombra cara" (4/4) и ария "lo reste sempre" (Andante grazioso, 6/8, Es-dur) (л.110 об.) БАЛЕТ (Andantino, 3/4, B-dur) (л.112) Хор "Oh, folle orgoglio" (2/4, Es-dur, а 3) (л.114 об.) Антигона – rec. secco "O reliquie funeste"
[Сц. 2] (без ремарки о новой сц., с.130) Гемон и Антигона – rec. secco "Antigona, mia vita" (с.133) ГЕМОИ – АРИЯ "AH SI: DA TE" (Andante sost., 3/4, C)	Сц. [7] (в рук. ошибочно – сц. 5, л.116) Гемон и Антигона – rec. secco "Antigona, mia vita"
Сц. 3. (с.141) Адраст – реч. и ария "Chi può dir: sono innocente?" (Andante, 2/4, B-dur)	Сц. [8] (в рук. ошибочно – сц. 6, л.116 об.) Адраст – реч. и ария "Chi può dir: sono innocente?" (Andante vivace, 4/4, G)
Сц. 4 (с.143) DANZA (Con brio, 2/4, D-dur) Хор "Se più non s'accende" (Allegretto, 4/4, D-dur) (с.153) КРЕОНТ и ИСМЕНА – [ДУЭТ] "SE ТЕБЕ NON VEDE" (Andantino grazioso, 2/4, A-dur) ХОР "Se più non s'accende" (реприза, D-dur)	[Сц. 9] (в рук. нет соответствующих ремарок) (л.131 об.) Хор "Se più non s'accende" (Aff. Maestoso, 4/4, D)
[Сц. 5] (с.167) Креонт – rec. secco "Sommo provido" (с.168/169) + Адраст и Исмена – rec. secco "Signor, te arresta"	[Сц. 10] (в рук. нет ремарок, л.136) Креонт – secco "Sommo" (л.139, в рук. начало сц. 8) + Адраст и Исмена – "Signor, te"
Сц. 6 (с.171–174) Те же + Гемон – rec. secco "Quell' urna?"	Сц. [11] (в рук. – сц. 9, л.139 об.) + Гемон – "Questa urna"
У Траэтты этот материал см. далее в сц. 7	Сц. [12] (в рук. – сц. 10, л.140 об.) + Антигона "La rea son io" (л.142 об.) Гемон – rec. ACCOMP. "E invan tu spero" (Affetto spiritoso, 4/4, e-moll) (л. 143 об.) ГЕМОИ – АРИЯ "A FRONTE D' UN TIRANNO" (Affetto Maestoso, 2/4, A-dur)
Продолжение сц. 6 (с.175)  Креонт – ария "Non lusignar" (Allegro, 4/4, F-dur) ХОР "AH, SERBA IL FIGLIO"	Сц. [13] (в рук. – сц. 11, л.150) Антигона + Креонт + Гемон – rec. secco "Prende, che dici mai?" л.151 – Креонт – ария "Non lusignar" (Affetto audace, 4/4, Es)



могут быть «спасены» гарантированно беспроблемными балетными вставками.

Однако кроме внешне формальных сокращений в исходном тексте в опере Бортнянского имеются и другие, не менее важные отличия от сочинения Кольтеллини – Траэтты. К сожалению, до сих пор невозможно точно утверждать, получил ли Бортнянский либретто уже в таком исправленно-обновленном виде или же сам инициировал его переделку в соответствии с собственными замыслами. Так или иначе, а изменения получились значительными.

Видимо, манипуляции с текстом привели к появлению нового названия сочинения, в связи с чем из-под пера Бортнянского вышел «Креонт», а не «Антигона». Перенос титульного акцента с женского персонажа на мужской, олицетворявший в произведении верховную государственность, означал, что композитор уделит больше внимания не любовно-лирической линии, связанной с переживаниями Антигоны и Гемона, а идее сильной и справедливой власти. Следовательно, ситуации, которые развернулись вокруг царского трона в Фивах, стали в опере главенствующими.

В цепочке происходящих в опере событий сначала показана борьба двух законных наследников царя Эдипа – его сыновей Полиника и Этеокла, после гибели которых на трон восходит Креонт. Он продельывает на сцене путь от сурового и бесстрашного воина к жестокому и неумолимому правителю, который продолжает упорствовать в своих карающих намерениях. Этим Креонт провоцирует граждан Фив, которые не желают более терпеть тирана на троне, на неповиновение. В результате к заточенной в темнице Антигоне и примкнувшему к ней Гемону приходит сестра Антигоны Исмена, сопровождаемая воинами во главе с полководцем Адрастом<sup>23</sup>, и провозглашает «Viva la mia Regina e viva al trono» / «Да здравствует моя царица и да здравствует трон». Возведение Антигоны на престол в финале оперы воспринимается как всеобщее благо, как счастливая развязка событий, сулящая Фивам процветание. Именно такой сюжетный вариант был положен на музыку русским композитором.

Либретто «Креонта», опубликованное в Венеции перед премьерным показом первой оперы Бортнянского, содержит весьма примечательное упоминание: «La Musica è del Signor Demetrio Bortnianski all'attual Servizio di S. M. la Imperatrice di tutte le Russie»<sup>24</sup>. Конечно, эта ремарка могла быть просто этикетным жестом, обязательным для придворного российского музыканта, стажировавшегося и совершенствующегося за государственный счет свои профессиональные навыки за пределами отчизны. Однако, все сюжетные переделки, которые имеются в произведении Бортнянского, и особенно финал

оперы, убеждают в том, что ничто не было сделано случайно. Смещение с престола царя и возведение на трон царицы, которую поддерживают войска, недвусмысленно ассоциируется с реальными историческими событиями, происходившими на глазах у Бортнянского в России до его отъезда в Италию. Упоминание имени императрицы Екатерины II на титульном листе либретто является дополнительным тому подтверждением.

При всех указанных сюжетных отличиях оперы Траэтты и Бортнянского, связанные текстом Кольтеллини, вполне сопоставимы друг с другом (см. Сравнительную таблицу на с. 6–7)<sup>25</sup>.

Оперы открываются увертюрами, которые отличаются друг от друга своим строением: Траэтта создал трехчастную композицию<sup>26</sup>, Бортнянский – одночастную<sup>27</sup>. К тому же каждый из авторов использовал свой набор инструментов. Однако известно, что состав партитуры того или иного произведения любого композитора XVIII столетия чаще всего зависел от наличия или отсутствия на местах определенного инструмента или музыканта, который мог на этом инструменте играть. Так, в частности, в распоряжении Траэтты, писавшего для оркестра Петербургского императорского театра, помимо струнных инструментов была достаточно полно представленная группа деревянных духовых (в виде парного состава флейт, гобоев, кларнетов и фаготов), а также 2 трубы и 3 валторны.

Изучение лиссабонского рукописного источника показало, что Бортнянский к традиционной группе струнных мог добавить только двух гобоистов, двух исполнителей на медных духовых инструментах (трубы или валторны) и литавриста. При этом в увертюре русский композитор использовал лишь 2 трубы, и нигде на протяжении всего произведения у него не звучит полный квартет медных. Бортнянский вынужден лишь чередовать указанные тембры, не имея возможности объединить их даже в репрезентативной увертюре<sup>28</sup>. Впрочем, для начинающего русского композитора, у которого данная оперная увертюра была первым опытом чисто оркестрового сочинения, подобный скромный состав инструментов являлся максимально удобным.

Первое действие у обоих композиторов открывается кратким инструментальным разделом, которое, по сути, является оркестровым вступлением к первому хору «Giusti numi» / «Праведные боги!»<sup>29</sup>. Только у Траэтты в партитуре стоит название «Si danza» (13 т.)<sup>30</sup>, а у Бортнянского никакого специального обозначения нет (8 т.). Далее Траэтта помещает раздел «Si danza» (уже без использования самой ремарки) между хорами 1-й сцены в качестве ригурнеля, когда на сцене происходит битва между сыновьями царя Эдипа Этеоклом и Полиником.



Подобный повтор придает сцене большую конструктивную ясность.

Бортнянский пишет для поединка особый раздел, обозначенный в партитуре как «*Introduzione al Combattimento*». В его исполнении задействован небольшой и очень индивидуальный состав инструментов, в котором присутствуют лишь гобои, альты, трубы и литавры. Отсутствие в партитуре скрипок и виолончелей приводит к перераспределению ролевых функций среди оставшихся инструментов оркестра. Так, мелодическую линию Бортнянский поручает гобоям, трубы призваны усиливать впечатление фанфарной воинственности, альтам же, как самым «басовым» участникам данного ансамбля остается лишь достраивать гармоническую вертикаль, в чем им грамотно «помогают» литавры C–G. Музыкальная ткань «сцены поединка», как и ожидается, пронизана пунктирной маршевойстью. Более чем скромные размеры этого поединка (9 т.) не должны удивлять – аналогичный эпизод из интродукции оперы Моцарта «Дон Жуан», длится примерно столько же.

Хор «*Giusti numi*» имеется в обеих операх, однако в «Антигоне» он исполняется восьмиголосно (а 8). Этот состав Траэтты использует для изображения различных народных масс, каждая из которых поддерживает одного из сыновей Эдипа. На сцене противопоставляются аргивяне («Праведные боги! Возвратите престол законному наследнику!») – то есть Полинику, который, согласно договору, должен был через год сменить своего брата на царском троне) и фивейяне («Боги Фив! Помогите отечества защитнику»), то есть Этеоклу, который, отказавшись передать власть Полинику, вынужден оборонять город от нападения). Наличие двух хоров дает Траэтте возможность более разнообразных фактурных решений. Он часто использует повторы текстовых строк, подчеркивающих и усиливающих эффект антифонных переключек, красочных наложений и перекрещиваний разных фактурных пластов.

Бортнянский в аналогичном случае использует обычный четырехголосный состав, его хор звучит монолитно, к тому же в тексте отсутствуют какие-либо повторы, что значительно сокращает масштабы интродукции. Формально две хоровые группы, которые поют, сменяя друг друга и не смешиваясь, появляются в партитуре «Креонта» позднее (во втором хоре). Каждая молит небеса послать победу своему предводителю, и это объединяет их не только эмоционально, но и музыкально: хоровые партии построены на одной теме. В рукописной партитуре хоровое разделение видно только по дополнительным ремаркам над нотной строкой (*Campro / Città*, что означает «поселяне» и «горожане»), внешний вид музыкальной записи при этом не меняется, так как группы вступают поочередно.

Хоровую композицию Бортнянский пишет в сопровождении оркестра. В его творчестве это первый случай, когда композитор соединяет хор с инструментальными тембрами. При этом он трактует оркестр не просто как аккомпанемент или фон. Обе части исполнительского состава находятся, по крайней мере, в равноправном положении, исполняя один и тот же музыкальный материал. При этом оркестровые партии выглядят даже более насыщенными, нежели хоровые. Бортнянский вновь использует здесь тембры «воинственных» труб и литавр, которые во второй половине XVIII века «обычно мыслились как одна группа»<sup>31</sup>. Именно более пронзительные по звучанию трубы, а не более мягкие валторны способны прорезать толщу хоровой четырехголосной ткани<sup>32</sup>.

К тому же оркестровые партии в хоровых номерах у русского композитора более мелодизированы: в то время как вокалисты исполняют опорные тоны темы, оркестранты заполняют пространство между этими основными точками различного рода мелизматическими украшениями и пассажами.

После битвы Полиника и Этеокла на сцене появляются уважаемые мужи Фив – Креонт и полководец Адраст, которые потрясены смертью обоих наследников престола: «Окровавленные трупы обеих покрывают позорное сие побоище» (С. 9). Первые вокальные фразы солистов в опере, весьма краткие и рельефные, у обоих композиторов окрашены в минорные тона (с-moll), что явно обособляет их на фоне мажорных хоровых разделов.

У Траэтты обе партии исполняются тенорами, Бортнянский же подчеркивает титульную значимость Креонта (*prima uomo*), темброво и тесситурно выделяя его среди других солистов: он единственный в опере является обладателем мужского голоса. Креонт у Бортнянского – драматический тенор с достаточно широким диапазоном, превышающим 2 октавы (особенно за счет низкого регистра, в котором фигурирует звук А, в верхнем регистре присутствует звук с<sup>2</sup>, который, правда берется лишь один раз форшлагом<sup>33</sup>).

Итог случившейся трагедии подводится в хоре «*O trista infausta scena*» / «О плачевное и несчастное зрелище, исполненное ужаса и плача» (С. 9), который у Траэтты строится на выразительном мелодическом нисходящем обороте *b–a–g–c* (со структурой *aaa–bb*). У Бортнянского этот хор является финалом хоровой интродукции, здесь у русского композитора в опере впервые возникают повторы текста, образующие структуру *ab – ab – b*<sup>34</sup>.

В следующем эпизоде Креонт обращается к присутствующим с вопросом о дальнейшей судьбе Фив («*Popoli, amici*» / «Друзья, народ»)<sup>35</sup>. Адраст предлагает Креонту взять на себя властные полномочия. Терцовое соотношение тональностей между речи-

тативом солистов и звучащим следом хором, наблюдаемое в опере Траэтты (B-dur – G-dur), присутствует в аналогичном разделе и у Бортнянского (C-dur – A-dur). Завершает начальную сцену хорошей эпизод.

Вторые сцены в операх Траэтты и Бортнянского содержат больше отличий. Обе начинаются с речитативных эпизодов, в которых участвуют Креонт, Антигона и ее сестра Исмена. При этом у Бортнянского существенно сокращен текст их речитатива на начальной стадии<sup>36</sup>, но значительно увеличена заключительная реплика Креонта, которая вводит в его арию «Compiango il vostro affanno» / «Сожалею о вашей горести; <...> желал бы склониться на просьбы вам, но я гражданин и царь» (С. 16).

У итальянского драматурга в этом месте стоит терцет, который открывается репликой Антигоны, открыто осуждающей правление Креонта – «Ah de' tuoi re, tiranno» / «О беззаконная к царствованию жажда! О немилосердные и жестокие боги» (С. 13). Известный своими реформаторскими устремлениями в области музыкальной драматургии, Траэтта в конце ансамбля включает хор, который весомо завершает сцену<sup>37</sup>.

Первый же ансамбль в опере Бортнянского появится не скоро – лишь в конце первого акта, в далекой 14-й сцене (л. 166 рукописной партитуры). Здесь же после хоровой интродукции русский композитор создает череду сольных номеров, которая, согласно с титульными обязательствами, открывается арией Креонта. Ради этого либретто Кольтеллини видоизменяется.

Для арии Креонта Бортнянский не использует какой-то новый текст, в ней фигурируют фразы из кольтеллиниевского терцета, в котором каждый персонаж (в том числе и Креонт) наделен собственной репликой<sup>38</sup>. Строку, порученную Креонту в терцете «Compiango il vostro affanno», Бортнянский кладет в основу сольного номера. Русский композитор многократно повторяет этот текст, что позволяет ему выстроить масштабную форму развернутой концертной арии.

Уже мощное оркестровое вступление (tutti в динамике *f*) не дает усомниться в героической сущности основного персонажа оперы. Первая сольная характеристика Креонта, которая базируется на восходящей мелодической линии с квартовым за тактовым зачином, рисует сильного, уверенного в себе правителя. Слова «желать» и «царь» становятся определяющими в арии, на них приходится основная доля колоратурных украшений, подчеркивающих важность произносимого текста.

Помимо виртуозных пассажей, специфику интонационной основы вокальной партии Креонта составляют ходы на широкие интервалы (их даже трудно назвать мелодическими). Размашистые ок-

тавные скачки (и восходящие, и нисходящие) в начальной теме приходится исключительно на глаголы (то есть наиболее действенные грамматические формы), что, безусловно, подчеркивает мужественность и властность главного героя. В дальнейшем диапазон этих скачков будет неуклонно возрастать и достигнет интервала терцдецимы ( $A-f^1$ ).

Первый сольный номер у Траэтты звучит лишь в третьей сцене. Он, как и следует ожидать, поручен Антигоне.

Для Бортнянского, отказавшегося от написания терцета в предыдущей сцене в пользу арии Креонта, это уже второй сольный эпизод в опере. Антигона – основная женская партия (prima donna), диапазон которой с поправкой на более высокую тесситуру сопоставим с диапазоном тенора Креонта и превышает 2 октавы ( $a-h^2$ )<sup>39</sup>. По сюжету героиня находится в отчаянии от того, что Креонт повелел отдать погребальные почести только одному из погибших сыновей Эдипа – Этеоклу, оставив на поле брани тело Полиника. Она решается в нарушение царского указа предать земле также и второго брата.

Траэтта наделяет Антигону изысканными интонациями, мелос ее арии полон задержаний, ритмическую основу составляет обратный пунктир (у Бортнянского этот ритм присутствует в партии более слабой по характеру Исмены). У Бортнянского Антигона более решительная, мотивы ее вокальной партии более лапидарны, прямой пунктир рисует образ уверенного в себе человека, способного на принятие самостоятельных решений.

Четвертая сцена посвящена Исмене. Это действующее лицо второго плана с более узким диапазоном вокальной партии<sup>40</sup>. У Траэтты Исмена, осмысливая сложившуюся ситуацию, находится на сцене одна («Ah giunto invan credei» / «Так я тщетно уповала видеть конец моим мукам» – С. 22). Гемон присоединяется к ней только в следующей 5-й сцене, которая завершается их «сдвоенным» дуэтом с секундовым соотношением тональностей между разделами: F-dur («Grazie a' pietosi Dei» / «Благодарю милосердных богов» – С. 22) – Es-dur («No, ti fida» / «Всесильные боги! Не оскорбляйтесь усердием не повинных души»)<sup>41</sup>. Аналогичный «сдвоенный» дуэт, но уже с участием Гемона и Антигоны, будет венчать собой третий акт оперы Траэтты.

Бортнянский музыкальную драматургию после арии Антигоны строит иначе. В его версии Исмена и Гемон в речитативном диалоге обсуждают намерения главной героини, а затем каждый по очереди выражает к ним свое отношение – Исмена в арии 4-й сцены («Sperai la pace in seno» / «В душе уповаю на мир»<sup>42</sup>), Гемон – в арии 5-й сцены («Ah vorrei sperar matremo» / «[Ты ведаешь, что все Фивеяне единодушно] желают видеть наш брак» – С. 24).

Текст арии Гемона (как и в случае с Креонтом) Бортнянский берет из ансамблевого номера, написанного Кольтеллини: он соответствует женским репликам дуэта (см. партию Исмены в опере Траэтты). Более того, излишняя изнеженность возлюбленного Антигоны усиливается использованием высокого голоса (его вокальная строчка, записанная в сопрановом ключе, с диапазоном, немного не дотягивающим до 2 октав<sup>43</sup>, рассчитана на исполнение певцом-кастратом). К тому же его ария звучит в сопровождении грациозного звучания скрипок в оркестре<sup>44</sup>.

У Траэтты – Кольтеллини 1-е действие заканчивается дуэтом Исмены и Гемона и в целом, с точки зрения музыкальной драматургии, оказывается весьма насыщенным: в нем есть и хоры, и инструментальные эпизоды, и сольные номера, и разнообразные ансамбли (терцет с хором и дуэт). Для Бортнянского было бы также логично обозначить в этом месте существенную грань формы, поскольку здесь завершается экспозиция основных действующих лиц в опере, и тонально последняя ария уравнивает структуру целого, возвращаясь к исходному тону (G). Однако в рукописной партитуре из Лиссабона нет соответствующей ремарки, и в ближайших сценах продолжается сквозная нумерация (Scena 6a – л. 94).

Первая сцена 2-го акта у Траэтты и, соответственно, 6-я сцена у Бортнянского своими масштабами и строением напоминают начальные сцены этих опер. Действие происходит на том же самом поле, где произошел поединок между сыновьями Эдипа. Здесь также есть инструментальные номера<sup>45</sup>, хоры<sup>46</sup> и сольные эпизоды, рисующие, согласно сюжету, сцену прощания с убитым Полиником. Центральное положение в сцене занимает ария Антигоны «Io reste sempre a piangere» / «Остаюсь на всегдашние слезы» (С. 27), написанная обоими композиторами в жанре сицилианы, с характерным для нее размером 6/8.

На этом совпадения заканчиваются, поскольку композиторы по-разному трактуют сложившуюся ситуацию. У Траэтты сцена звучит весьма драматично, напряженно, она полна острых эмоций<sup>47</sup>. Весь ее музыкальный материал базируется на минорных тональностях ( $c - f - g - c$ ), мелодии полны секундовых скорбных интонаций, гармонии – уменьшенных созвучий.

Бортнянский решает сцену довольно сдержанно, более «ритуально». Он не позволяет диссонантным гармониям и жалобным мотивам стать доминирующими. В его музыке господствуют мажорные краски ( $Es - c - Es - B - Es$ <sup>48</sup>). Антигона у русского композитора не гибает под ударами судьбы, она с достоинством переносит все потери. К тому же Бортнянский проявляет себя как прекрасный мело-

дист: благородные интонации, рассыпанные в арии главной героини, делают этот номер одним из самых запоминающихся в произведении.

Далее во второй сцене Траэтты, в соответствии с либретто Кольтеллини, пишет арию Гемона. В коде к Гемону присоединяется Антигона и, следовательно, ария завершается дуэтным разделом, что уже отмечалось нами как довольно типичная конструктивная особенность композиционного метода Траэтты.

Ария, исполняемая Гемоном, в опере Бортнянского появляется гораздо позже – в сцене № 12 (л. 142 об. рукописной партитуры). Сценические ситуации и, соответственно, тексты в этих ариях не совпадают: у Траэтты Гемон (до прихода Адраста с воинами) пытается уговорить Антигону бежать с ним («Ah si: da te dipende» / «Так уповай: твоя и моя надежда от тебя зависят» – С. 30), у Бортнянского (после прихода Адраста с воинами) Гемон, защищая возлюбленную, берет ее вину на себя («A fronte d'un tiranno e di furore armato» / «Перед лицом тирана и яростного войска»<sup>49</sup>). Арию в опере Бортнянского предваряет речитатив *accompagnato* «E invan tu spera» / «Напрасно ты надеешься», который отсутствует в либретто Кольтеллини.

До этого на протяжении пяти сцен (№ 7–11) Бортнянский использует лишь небольшую часть речитативов и только два законченных номера – арию Адраста (8-я сцена) и хор, обращенный к Юпитеру (9-я сцена). Русский композитор старается максимально сократить материал либретто Кольтеллини, чтобы не слишком растягивать и без того масштабный первый акт своей оперы.

Траэтта же, напротив, смакует отдельные эпизоды действия, помещая, например, перед хором, звучащим в храме Юпитера, целую балетную сцену, или создавая развернутые репризные формы путем повторов отдельных номеров. Так строится и начальная сцена второго акта, в которой хор «Ascolta il nostro pianto» / «Услыши наш плач» (С. 26) окружает речитатив Антигоны «Ah! Misero Polinice» / «Ах, несчастный Полиник» (С. 26), и сцена в храме, где хоровые прошения «Se più non l'accende» / «Огонь войны уже погас и ясные дни мира днесь блистают» (С. 32) звучат до и после дуэта Креонта и Исмены «Se Tebe non vede» / «Фивское царство не опустошается больше губительным врагом железом» (С. 33), и идущая следом ария Креонта, обращенная к Гемону, «Non lusingarti ingrato» / «Не льстися неблагодарный» (С. 38), которая прославляется хоровыми разделами «Ah, serba il figlio» / «Ах, пощади возлюбленного сына» (С. 39) по типу хорового припева (АВАВ).

Согласно либретто Кольтеллини, в конце второго акта Траэтты пишет сольный эпизод для Креонта,

который исполняет ариозо *g-moll* «Non è il rigor tiranno» / «Нет, строгость моя не тиранство и гнев моя не яростное бешество, я должен показать пример сей царству» (С. 42), переходящее в конце в дуэтный раздел с участием Гемона и Исмены «Fermo, crudele» / «Остановись, жестокий» (С. 42; сцена № 7), а также очередную арию Антигоны *B-dur* «Finito e' il mio tormento» / «Не стану больше ужасаться» (С. 44), которая завершается очередным дуэтом Гемона и Исмены «Quando di duol d'affano» / «Когда разгневанное время ниспосылало вдруг толико несносных горестей на смертных?» (С. 44; сцена № 8). Эти фрагменты в опере Бортнянского отсутствуют.

Однако у него есть разделы, добавленные к итальянскому сценарию. Так, русский композитор завершает действие первым в своей опере ансамблем с участием главной лирической пары, который не предусмотрен в либретто Кольтеллини<sup>50</sup>. И пусть дуэт-признание Антигоны и Гемона «Mio ben fedel» / «Мой благоверный» в любви и преданности, которые не померкли, столкнувшись с препятствиями и испытаниями, выражены в музыкальном смысле русским композитором довольно традиционно, от этого мелодические красоты первого ансамбля в первой опере Бортнянского не утратили своей привлекательности и силы воздействия.

Заключительное действие драмы (у Бортнянского – второе, у Траэтты – третье), опять начинается с хорового раздела. Итальянский композитор, ведомый текстом Кольтеллини, пишет два различных хора – четырехголосный «Piangi o Tebe» / «Плачьте, о, Фивы» (С. 45) (горожане переживают за судьбу Антигоны, попавшей в немилость к Креонту) и двухголосный хор девушек-прислужниц «Ahi, come presto misera» / «Нещастная! почто так скоро и в самом цвете юных лет» (С. 45–46), сопровождающих героиню к месту заточения. При этом Траэтта вновь трактует первый хор как конструктивный стержень, который скрепляет форму всей протяженной начальной сцены, повторив его еще дважды.

Бортнянский в начале второго акта использует только хор девушек, уподобляя его, как и в первом акте, хоровой интродукции. Далее у него звучат лишь речитативы с арией Исмены «Ah lascia mi morir» / «Ах, дайте мне умереть» (С. 49), которая сопровождается одной только струнной группой оркестра, и арией Антигоны «Non piange» / «Не плачьте» (С. 50; 2-я сцена).

Важнейшими вехами, ведущими к оригинальной развязке сюжета, у Бортнянского становятся 3-я и 4-я сцены заключительного действия, в которых участвуют Креонт и его ближайший помощник Адраст. Поскольку в опере русского композитора дается своя трактовка финала, она должна быть как-то оправдана предшествующими событиями.

Соответственно, наибольшие расхождения с либретто Кольтеллини наблюдаются именно здесь.

Сцена начинается речитативным диалогом между царем и полководцем. Воин приносит правителю страшную новость: «Спешите, о государь, сын твой погибает» (С. 52; сами события на сцене не показаны, о них становится известно только из рассказа). Вслед за этим звучат две судьбоносные арии – заключительная в этой опере ария Креонта «Amor più non ascolto non ode onor consiglio» / «Любовь более не повинуется, не внимает советам» и ария Адраста «D'un anima tiranna» / «Душа тирана». Тексты этих арий отсутствуют в кольтеллиниевском либретто «Антигоны». При этом, если ария Креонта хотя бы значится у итальянского драматурга, правда, с другим текстом («Ah no, non son gli dèi» / «Ах нет, не Боги виною толиких зол» – С. 54), то эпизодов, посвященных Адрасту, там нет вообще.

Начальные слова арии Креонта у Траэтты уже в полной мере предвосхищают благополучную развязку в опере. Правитель признает, что лишь его собственная тираническая жестокость («è il mio rigor tiranno») – главная причина всех бед. Тональность *c-moll*, темповая ремарка *Andante amoroso*, прозрачный, наполненный паузами оркестр, играющий «a mezza voce», преобладание нисходящих интонаций в мелодике и даже использованный обратный пунктир (он у итальянского композитора ранее являлся визитной карточкой Антигоны), без сомнения, свидетельствуют об искреннем раскаянии Креонта в содеянном и желании исправить сложившуюся ситуацию.

Литературные вставки, которые имеют место в опере Бортнянского, также плавно подводят к итоговой сцене, где выносятся окончательный приговор правителю Фив. После этого титульный герой оперы больше на сцене не появляется. О его незавидной судьбе слушатель узнает лишь из речитативного диалога других персонажей, присутствующих на сцене.

Заключительная ария Креонта (*Allegro D-dur, 4/4*) «Amor più non ascolto» у Бортнянского – это тоже эмоциональная реакция героя на известие, о том, что его единственный сын находится в беде. Однако ни сочувствия, ни жалости в душе тирана эта новость не вызывает. Музыка арии полна гневной ажитации. После двух сольных номеров Креонта из 1-го действия, звучащих в бемольной сфере (*Es-dur, B-dur*), финальный для него *D-dur* воспринимается как яркая вспышка, более всего подходящая для выражения бурных эмоций – «ingrate Figlio» / «неблагодарный сын» посмел послушаться отца и властелина.

Креонту чужды душевные терзания и укоры совести, возможная утрата сына, который недостойн жалости («indegno di pietà»<sup>51</sup>), никак не влияет на ход его мыслей, отцовские чувства его угнетают, на-

нося ему только вред («Del mio Paterno amore son con mio danno oppresso»). Креонт величественно удаляется, и Адрасту остается только подвести скорбный итог «Нешастный царь! Се плод неумеренного высокомерия и упрямья строгости! Смерть похищает и последнего твоего сына, и вся твоя сладкая надежда, все твои попечения с ним исчезают» (С. 54–55).

Ария Адраста, также отсутствующая в либретто Кольтеллини, составляет основу 4-й сцены заключительного действия оперы. В ней полководец рассуждает о превратностях судьбы, выпавших на долю царя и его семьи. Приход к власти оказался губительным для Креонта и его близких. Адраст, приближенный к трону, вынужден признать решения правителя Фив ошибочными. Таким образом, человек, стоящий во главе войска, по сути оказывается в оппозиции верховной власти. Царь и его воины не составляют более единого целого. Последствия такого расклада очевидны.

Важнейший с точки зрения дальнейшего сюжетного развития сольный номер оказывается одним из самых протяженных и виртуозных во всей опере. Мысли Адраста о государе невольно оживляют в его арии весь комплекс выразительных средств, которыми характеризовался Креонт: героическая фанфара, виртуозные пассажи небывалой протяженности<sup>52</sup> (наиболее распетым здесь оказывается слово «разгневанный», которое занимает 12 полновесных тактов на 4/4), сверхширокая интервалика (вплоть до дуодецимы), тональность Es-dur в начале и минорные краски в середине формы, а также маршевый четырехдольный размер. Еще немного и перед слушателями может возникнуть новая фигура будущего правителя Фив. Однако не таков замысел композитора, который переключает внимание на других персонажей.

В следующей 5-й сцене Бортнянский возвращается к либретто Кольтеллини и, в полном согласии с ним, выводит на сцену Гемона, который после неудачной попытки самоубийства решает соединиться с возлюбленной в склепе. У Бортнянского ария лирического героя звучит в сопровождении одной только группы струнных. У Траэтты в этом сольном номере обращает на себя внимание очередное подключение в его заключительном разделе дополнительных исполнительских сил (в завершающей реплике к Гемону присоединяется Адраст).

Затем Гемон и Антигона обретают друг друга в темнице в ожидании неизбежной кончины<sup>53</sup>. Здесь у обоих композиторов звучат по два дуэта, которые соединяются речитативным эпизодом (accompagnato – «Che dissi!» / «Что вещаешь божество мое» – С. 60). Интересно отметить совпадение тональных соотношений между дуэтами у обоих авторов: B-dur – C-dur у Траэтты, F-dur – G-dur у Бортнянского.

Повышение тона на большую секунду свидетельствует о росте эмоционального напряжения в сцене. При этом в качестве первого дуэта Бортнянский использует ансамбль, который уже звучал в конце первого действия оперы. В рукописной партитуре этот музыкальный материал не повторяется, на него дается ссылка «Doppo il Duetto I» (т. I, л. 76 об.). Подобный повтор создает в сочинении определенную структурно-музыкальную рифму между окончанием первого и второго актов.

Счастливые развязки в обеих операх происходит в заключительной сцене, когда лирические герои освобождаются из склепа. Однако как по-разному складываются ситуации! Финалы у Траэтты и Бортнянского не совпадают ни по развитию сюжета, ни по тексту, ни по составу действующих лиц.

У Траэтты благую весть в темницу приносит сам Креонт, который рад, что Антигона и его сын остались живы и просит прощение (!) за проявленную жестокость («Ah serbala e vivi, io la perdono; voi perdonate al mio rigore»). После такого проявления царской милости все персонажи объединяются в хвалебном ансамбле. Звучит квинтет, во время которого, однако, реально все пять солистов одновременно не поют. В нотном тексте они делятся на трио (Креонт + Адраст + Исмена) и дуэт (Гемон + Антигона), к которому вскоре подключается хор (а 4). Этот прием не раз уже отмечался нами как весьма характерный для музыкальной драматургии итальянского композитора.

Вслед за этим у Траэтты на сцене начинается всеобщий праздник, который открывается танцами (подобное начало также является типичной чертой, к которой тяготеет итальянский автор<sup>54</sup>). В это время у каждой группы персонажей появляется дополнительная возможность «высказаться». Траэтта пишет еще один лирический дуэт Антигоны и Гемона a-moll «Oh come presto obliasi» / «Ох, как скоро в недрах любви забываются все претерпенныя муки» (С. 65), и еще один терцет Исмены, Креонта и Адраста g-moll «Costan sospiri» / «Любовь! Утехи твои стоят вздохов, слез и мучений» (С. 66), которые, как и следует ожидать, итальянский композитор «прославляет» хоровыми разделами (Allegro, D-dur).

Этот заключительный раздел оперы Траэтты (по сути – эпилог) составляет мощную арку с первым актом «Антигоны», где также фигурировали и танцы, и хоры, и терцет, и дуэт. В эмоциональном и сюжетном планах эта арка, безусловно, является «отраженной» (слишком много событий происходит в сюжете). Однако единство начала и конца произведения подкрепляется также и тонально: музыкальное развитие возвращается к своей исходной точке – D-dur, в котором написана увертюра.

Финал оперы Бортнянского выглядит иначе. Здесь на первый план выходят Исмена и Адраст.

Они врываются в подземелье и сообщают томящимся там героям, что Антигона не просто освобождается из заточения, а провозглашается царицей Фив. Речитативный диалог-объяснение (*secco*) о том, что Креонт смещен с трона (эти судьбоносные для всех события также не имеют своего сценического воплощения), переходит в финальный хор *G-dur* «*Dopo crudel tempesta par più sereno il mare*» / «После яростной бури тишина морская кажется приятнее» (С. 63).

Тональность и исполнительские средства последней сцены оперы создают четкую ассоциацию с начальной хоровой интродукцией, формируя весьма устойчивый каркас масштабного сочинения. Таким образом, Бортнянский двумя хоровыми столпами в начале и конце произведения уравнивает и гармонизирует конструкцию целого. Более того, в интонациях основной темы финала (особенно в ее оркестровом варианте) четко прослеживаются связи с главной темой увертюры, что является дополнительным объединяющим средством в развернутом музыкальном спектакле и заставляет рассматривать увертюру оперы как некую «вершину-источник», к которой возвращается образно-тематическое развитие в самом конце.

В настоящее время трудно сказать, был ли показ «Креонта» Бортнянского в Венеции успешным. Однако косвенные данные (например, обнаружение упоминавшихся уже материалов увертюры этой оперы в Бергамо<sup>55</sup> или наличие полной ее партитуры в Лиссабоне) говорят о распространении этого сочинения, в том числе, и за пределы Италии.

К тому же через два года в той же Венеции в театре Сан Самуэле была осуществлена постановка второй оперы Бортнянского — «Алкид» (1778)<sup>56</sup>. Вряд ли бы подобное могло произойти, если бы

предшествовавшему музыкально-сценическому произведению композитора сопутствовал провал. А учитывая, что у театров Сан Бенедетто и Сан Самуэле был единый хозяин, принадлежавший к знаменитому семейству Примани<sup>57</sup>, свои первые заказы в Венеции на создание опер *seria* Бортнянский, скорее всего, получил из одного и того же источника. Тем более что учитель и покровитель Бортнянского в Италии Б. Галуппи был знаком с руководством этих театров, где ставились и его собственные сочинения)<sup>58</sup>. При этом стоит отметить, что указанные венецианские театры не относились к наиболее крупным или самым значительным в городе. Видимо поэтому они свободнее приглашали к сотрудничеству начинающих (и, соответственно, менее оплачиваемых) композиторов. В связи с этим нет ничего удивительного в том, что молодой и особенно никому не известный музыкант из почти мифической для итальянцев России мог быть удостоенным подобной чести.

«Антигона» Траэтты, написанная в Санкт-Петербурге, считается одной из лучших его опер и по сути завершает творческий путь композитора. «Креонт» же Бортнянского, напротив, является его театральным дебютом. Была ли эта опера «вершиной-источником», может показать только восстановление произведения на сцене. Для этого в настоящее время есть все условия и, главное, счастливо обретенный полный нотный текст. В этом смысле «Антигона» повезло: в 2007 году после 235 лет забвения опера Траэтты прорвалась на сцену благодаря невероятным усилиям московских музыкантов во главе с дирижером О.В. Худяковым<sup>59</sup>. «Креонт» Бортнянского ждет своего часа.

## Примечания

<sup>1</sup> Об этом см.: Луцкер В.П., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. М., 1998. С. 26–27.

<sup>2</sup> На сегодняшний день сохранились две рукописные партитуры «Антигоны», одна из которых хранится в библиотеке Мариинского театра в Санкт-Петербурге, а другая — в Государственной библиотеке Берлина (DB / Mus. ms. 22008). Во второй половине XX века в Италии было предпринято издание партитуры (Firenze, 1962), а уже в наши дни — клавира оперы Траэтты (*Antigone: Tragedia per musica in 3 atti: Canto e pianoforte*. Lucca: OTOS, 2003).

<sup>3</sup> Кольтеллини М. Антигона: Музыкальная драма / Пер. И. Дмитриевского. СПб.: Печ. при Имп. АН, [1772]. Экземпляр хранится в Музее книги РГБ (в этом источнике написание имен главных мужских персонажей имеет свою специфику, обусловленную традициями XVIII века: Емон, Креон, Едипп).

<sup>4</sup> Келдыш Ю.В. Иностранная оперная труппа в России. Итальянская опера // История русской музыки. Т. 2: XVIII век. М.: Музыка, 1984. С. 116.

<sup>5</sup> Келдыш Ю.В. Бортнянский // История русской музыки. Т. 3: XVIII век. Ч. 2. М.: Музыка, 1985. С. 166.

<sup>6</sup> Mooser R.-A. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle*. Genève: Mont-Blanc, 1948–1951. Vol. 2. P. 130.

<sup>7</sup> Creonte: *dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di S. Benedetto nell' autunno dell' Anno 1776*. Venezia: appresso Modesto Fenzo, M.DCC.LXXVI [1776]. Титульный лист этого издания воспроизведен в исследовании Р.-А. Моозера «*Annales de la Musique et des Musiciens en Russie au XVIII siècle*» (Vol. 3. Fig. 28).

<sup>8</sup> Mooser R.-A. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle*. Genève: Mont-Blanc, 1948–1951. Vol. 2. P. 130.

<sup>9</sup> *Cátalogo música manuscrita Biblioteca da Ajuda / Elaborado sob a dir. De M.A. Machado Santos*. Vol. 1–6. Lisboa, 1958–1963.

<sup>10</sup> *Cátalogo música manuscrita Biblioteca da Ajuda*. Vol. 1 (A–Cor). Lisboa, 1958. P. 82. № 385.

<sup>11</sup> *The Mellen Opera Reference Index / Compiled by Charles H. Parsons*. Vol. I. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1986. P. 230.

<sup>12</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie*. 2nd ed. London, 2001. Vol. 4. P. 43–45. Автором статьи о Бортнянском в данном энциклопедическом словаре является аме-

риканская исследовательница Марика Кузьма (Kuzma), ею также написаны несколько работ, посвященных этому композитору.

<sup>13</sup> Biblioteca da Ajuda. 44-IV-1 e 2. Визуальное ознакомление с рукописью показало, что в источнике присутствует фолиация (то есть нумерация листов), а не пагинация (подсчет страниц).

<sup>14</sup> О деятельности международного библиотечного сообщества в рамках проекта RISM см.: *Кайль К.* Работа РИСМа. Серия АП: музыкальные рукописи после 1600 года // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России / Ред.-сост. И.В. Брежнева, Г.М. Малинина. Вып. 2. М., 2002. С. 28–33.

<sup>15</sup> Об этих не менее ценных манускриптах см.: *Малинина Г.М.* Неизвестный Бортнянский в Бергамо: увертюра к опере «Креонт» // Старинная музыка. М., 2008, № 1/2. С. 10–14.

<sup>16</sup> Несколько арий из этой оперы в 2004–2005 годах были исполнены музыкантами ансамбля старинной музыки «Pratum integrum» под управлением П. Сербина, которому удалось получить ксерокопию рукописной партитуры «Креонта» из лиссабонской Biblioteca da Ajuda.

<sup>17</sup> Этот текст в разные годы использовали А. Кальдара (Вена, 1734), И.А. Хассе («Тит Веспасиан», Дрезден, 1735), К.В. Глюк (Вена, 1752) и другие композиторы.

<sup>18</sup> Некоторые исследователи считают его переработкой драмы К. Капече, музыку для которой написал А. Скарлатти (1718). Об этом см.: *Кириллина Л.В.* Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика–XXI, 2006. С. 131–138.

<sup>19</sup> Именно такое количественное соотношение наблюдается в рукописной партитуре из Государственной библиотеки Берлина. В современном издании клавира: 105 + 100 + 105 с.

<sup>20</sup> В упоминавшемся уже российском издании либретто 1772 года они набраны курсивом, в связи с чем их легко отличить от речитативных эпизодов оперы.

<sup>21</sup> Об этом см.: *Mooser R.-A.* Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle. Vol. 2. P. 131.

<sup>22</sup> Ibid. P. 131. Названия балетов можно перевести как «Честь прежде всего» и «Любовь больше не таится».

<sup>23</sup> Этот персонаж у Софокла является безымянным стражником.

<sup>24</sup> Об этом см.: *Mooser R.-A.* Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle. Vol. 1. P. 131.

<sup>25</sup> В таблице расхождения между операми в текстах и музыкальной драматургии выделены прописными буквами.

<sup>26</sup> Вторая часть и финал трехчастной увертюры Траэтты исполняются без перерыва. Их соединяет гармонический оборот D – T, звучащий на грани формы.

<sup>27</sup> Подробнее об увертюре «Креонта» см.: *Малинина Г. М.* Неизвестный Бортнянский в Бергамо... С. 10–14.

<sup>28</sup> Так же он должен будет поступить и при написании своей второй итальянской оперы «Алкид».

<sup>29</sup> *Кольтеллини М.* Антигона: музыкальная драма / Пер. И. Дмитриевского. СПб.: Печ. при Имп. АН, [1772]. С. 8. В цитатах из опубликованного русского перевода либретто сохранена орфография оригинала. Далее в работе все цитаты из данного источника будут сопровождаться приведенными в скобках указаниями на соответствующие его страницы.

<sup>30</sup> Так же будет начинаться и 2-й акт «Антигоны».

<sup>31</sup> *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3. М.: Композитор, 2007. С. 230.

<sup>32</sup> Трубы у Бортнянского ни разу не фигурируют в сольных сценах оперы. Для этого у композитора есть валторны, которые не создают вокалистам ярко контрастного тембрового противопоставления.

<sup>33</sup> У Траэтты партия Креонта имеет диапазон  $c-b^1$ .

<sup>34</sup> Стремление русского композитора написать в конце построения законченный по форме эпизод будет заметно и в 1-й сцене оперы. Для этого он опять будет прибегать к текстовым повторам.

<sup>35</sup> В русском варианте Либретто именно в таком порядке. С. 9–10.

<sup>36</sup> Там же. С. 12–21

<sup>37</sup> Подобный композиционный прием усиления сольного номера дуэтом, ансамбля – хором, в завершающей стадии формы (в коде) будет не раз еще встречаться на протяжении оперы Траэтты.

<sup>38</sup> Именно так, с трех сольных реплик, звучащих последовательно, начинается ансамбль в опере Траэтты. При этом также в полном соответствии с названием первой в терците поет Антигона.

<sup>39</sup> У Траэтты и в этом случае диапазон Антигоны чуть меньше двух октав ( $d^1-c^3$ ).

<sup>40</sup> У героини Бортнянского  $e^1-a^2$ , у Траэтты  $c^1-g^2$ .

<sup>41</sup> Дуэт разделен речитативом secco.

<sup>42</sup> Этого текста нет в либретто Кольтеллини.

<sup>43</sup> У Гемона в опере Бортнянского диапазон голоса:  $c^1-h^2$ , у Траэтты чуть ниже ( $a-g^2$ ).

<sup>44</sup> Аналогичная картина будет наблюдаться в арии Гемона и во втором акте.

<sup>45</sup> У Траэтты балетный эпизод (f-moll) открывает второй акт (как, впрочем, и первый), Бортнянский помещает оркестровый номер в центре сцены (B-dur).

<sup>46</sup> Бортнянский, как это уже отмечалось ранее, в отличие от Траэтты пишет хоры без повторов текста. В данном случае хор у него звучит в сопровождении оркестрового tutti с сурдинами у струнных.

<sup>47</sup> Об этом см.: *Келдыш Ю.В.* Иностранные оперные труппы в России. С. 118.

<sup>48</sup> Бемольными оттенками Бортнянский рисует картины потустороннего мира. При этом они явно перекликаются с отзвучавшими в интродукции эпизодами в тональности c-moll, которые и там были связаны с образами смерти.

<sup>49</sup> Этого текста нет в Либретто.

<sup>50</sup> На этом фоне многочисленные дуэты Гемона с Исменой в опере Кольтеллини – Траэтты выглядят менее убедительно и драматургически вряд ли оправданы.

<sup>51</sup> В этот момент в вокальной партии звучит торжествующий юбилейный распев, который длится почти 7 тактов на 4/4.

<sup>52</sup> Р.-А.Моозер в упоминавшемся уже труде о русской музыке XVIII века (Vol. 2. P. 131) приводит имена певцов, принимавших участие в премьерном спектакле «Креонта» в Венеции. Среди них особой ремарки удостоивается исполнивший партию Адраста кастрат Пьетро Мускетти (Pietro Muschietti). Видимо, наличие сильного и яркого исполнителя позволило Бортнянскому написать арию такого уровня сложности.

<sup>53</sup> Эта сцена, что вполне естественно, ассоциируется с заключительной сценой из написанной сто лет спустя «Аиды» Дж. Верди.

<sup>54</sup> См. начало первого и второго актов «Антигоны».

<sup>55</sup> А наличие там не только рукописной партитуры, но и комплекта голосов свидетельствует о практическом их использовании, то есть о возможном исполнении.

<sup>56</sup> Третья из известных ныне опер seria Бортнянского – «Квинт Фабий» – увидела свет рампы в герцогском театре Модены в 1779 году.

<sup>57</sup> См. об этом: *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Цит. соч. С. 27.

<sup>58</sup> В частности, в театре Сан Бенедетто в 1772 году была осуществлена постановка оперы Б. Галуппи «Монтесума» (см.: Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 4: Синхронические таблицы. СПб.: Композитор, 2001. С. 134/135–154/155).

<sup>59</sup> Опера в концертном исполнении прозвучала в Камерном зале Московского международного Дома музыки. В премьеру приняли участие оркестр «Pratum integrum» (художественный руководитель П. Сербин), государственный ансамбль солистов «Орфарион» (художественный руководитель О. Худяков) и хор студентов Московской консерватории (художественный руководитель профессор С. Калинин, хормейстер доцент А. Рудневский).



### Da chiesa e da camera

Описывая явления музыкальной культуры прошлого, современный музыковед, как известно, пользуется весьма разнообразной терминологией, в которой наряду с аутентичными терминами, применявшимися в соответствующую эпоху, широко представлены и неаутентичные, возникшие значительно позднее по мере развития музыкальной науки. Это вполне естественное положение вещей. Необходимо только осознавать, что те или иные термины, без которых нынешнее музыковедение обойтись уже не может, когда-то попросту не существовали. В самом деле, используя выражение «инструментальные ансамбли эпохи барокко» для характеристики музыкальных сочинений, предназначенных для разнообразных, но не слишком многочисленных исполнительских составов, следует помнить, что самого термина «ансамбль» в те времена в музыкальном обиходе попросту не было. Или, например, рассказывая о существовавшем при дворе Людовика XIV оркестре «Двадцать четыре скрипки короля», не стоит забывать о том, что слово «оркестр» применительно к данному коллективу музыкантов ни в одном из документов той эпохи не использовалось.

Впрочем, в музыковедческой литературе встречаются и термины особого рода, которые можно было бы определить как псевдоаутентичные. Механизм их возникновения примерно следующий: берется какой-либо действительно существовавший ранее термин, которому приписывается значительно более широкое, чем это было на самом деле, содержание. Причем нередко это получается как бы естественным путем, без сознательного стремления ввести кого-либо в заблуждение. Подобно тому, как слова в любом языке с течением времени приобретают все новые значения. К примеру, слово «либретто», под которым ныне обычно понимается полный литературный текст оперы. Оно ведь еще с середины XVII века использовалось в музыкальных театрах Венеции. Однако долгое время означало вовсе не текст оперы как таковой, а книжечку неболь-

шого формата, в которой этот текст печатался для удобства зрителей, помогая следить за перипетиями подчас весьма запутанного сюжета<sup>1</sup>.

Правда, бывает и так, что «выхваченный» из потока истории термин начинает применяться для обозначения того, к чему в действительности имел лишь косвенное отношение, при том что реальный, аутентичный термин, сохранившийся в документах эпохи, сознательно замалчивается. Взять, к примеру, нередко встречающийся в литературе прошлого века (а подчас и в наши дни) термин *tragédie lyrique*, который долгое время повсеместно использовали в качестве жанрового наименования важнейшей разновидности музыкально-сценических сочинений французского барокко, возникшей в последней трети XVII века в творчестве Ж.Б. Люлли и породившей традицию, просуществовавшую вплоть до Великой французской революции. Не буду лишним раз напоминать об ошибочности буквального перевода данного термина на русский язык как «лирическая трагедия», поскольку об этом уже приходилось писать и не раз<sup>2</sup>, замечу только, что данный термин никогда не применялся ни Ж.Б. Люлли, ни А. Кампра, ни Ж.Ф. Рамо, ни каким-либо иным французским композитором вплоть до последней четверти XVIII века. Да и в предреволюционные десятилетия он встречался довольно редко: из более или менее известных сочинений можно вспомнить такие оперы, как «Роланд» Н. Пиччинни (1778), «Андромаха» А.Э.М. Гретри (1780), «Тезей» Ф.Ж. Госсекса (1782) или же «Данаиды» А. Сальери (1784), отношение которых к люллистской традиции в лучшем случае свидетельствует об отдаленном родстве.

Но главное — не в этом, а в том, что и у Люлли, и у его последователей для обозначения интересующего нас жанра театральной музыки имелось вполне конкретное обозначение — *tragédie mise en musique* («трагедия на музыке», как говаривали встарь в России) или просто *tragédie*. Но потребовалось не одно десятилетие интенсивной просветительской деятельности настоящих историков музы-

\* Бочаров Юрий Семенович — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, главный редактор журнала «Старинная музыка» (e-mail: stmus@mail.ru).





«Классик» барочной сонаты Арканджело Корелли  
(с портрета работы Я.Ф. ван Дювена, 1700)

ки, чтобы отказаться от псевдоаутентичного термина *tragédie lirique* в пользу исторически более точного жанрового наименования *tragédie en musique* («музыкальная трагедия»)<sup>3</sup>.

Тем не менее во многих других случаях невольно приходится соглашаться с применением псевдоаутентичных терминов, поскольку соответствующих исторических аналогов попросту не существовало. И здесь, конечно же, нельзя не вспомнить о неразрывной паре «sonata da chiesa — sonata da camera».

Случилось так, что в музыкознании эти термины уже довольно давно (как минимум с последней четверти XIX века) используются далеко не только в своем изначальном смысле. Если обратиться к источникам эпохи барокко, то окажется, что определения «da chiesa» и «da camera» обычно встречались на титульных листах публикаций инструментальной музыки XVII — 1-й половины XVIII века (прежде всего трио-сонат итальянских композиторов и их же сонат для мелодического инструмента и basso continuo), указывая на то, что входящие в тот или иной сборник сочинения можно (или следует) исполнять соответственно в церкви (сопровождая определенные разделы католической службы<sup>4</sup>) либо в светском помещении. Именно в таком значении термины «da chiesa» и «da camera» зафиксированы в опубликованном в начале XVIII столетия знаменитом музыкально-терминологическом словаре С. де Броссара<sup>5</sup>.

Их применение в изданиях итальянских сонат начиная со второй половины XVII века, несомненно, отражало реальную практику бытования этих сочинений. И потому жанровые наименования «sonate da chiesa» и «sonate da camera» (именно так — во множественном числе!) изначально были *контекстуально-функциональными*. Однако для историков музыки со временем они стали прежде всего *содержательно-стилевыми*. И, кстати, основания для этого имелись. Ведь в большинстве случаев в сборниках сонат da chiesa содержалась музыка серьезная, возвышенная, отмеченная использованием имитационной полифонии, тогда как в изданиях сонат da camera, напротив, преобладала танцевальная музыка преимущественно гомофонного склада. Не удивительно, что уже упомянутый нами С. де Броссар, зафиксировавший деление итальянских сонат на «церковные» и «камерные», обратил внимание на их содержательное различие. А в дальнейшем об этом же писали в своих словарях Дж. Грасино (1740) и Ж.-Ж. Руссо (1768)<sup>6</sup>.

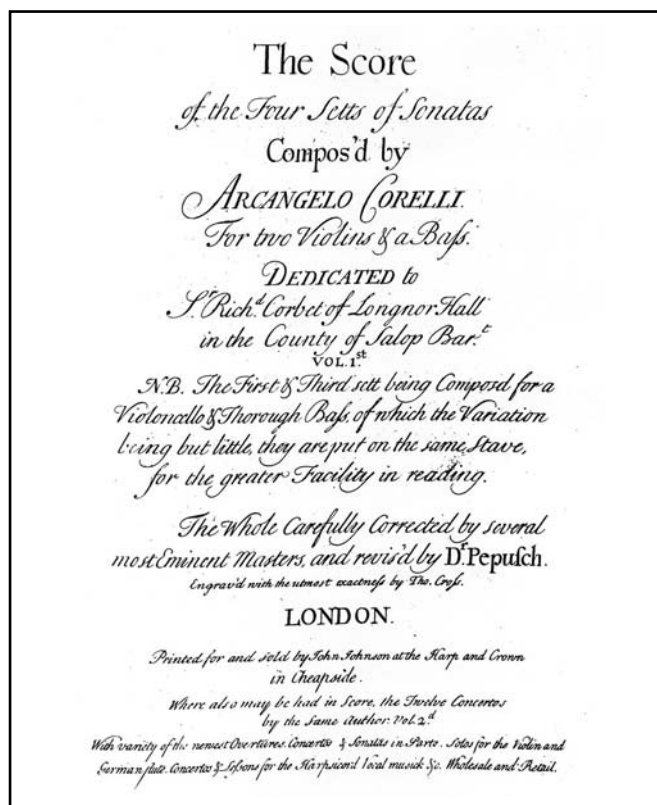
Казалось бы, в обретении уточняющими определениями статуса жанровых наименований, которые уже не только указывали на конкретное предназначение и исполнительский контекст, но и на содержание, стиль, а нередко и композиционную специфику самих сонат, нет ничего необычного. Но ведь на этом дело не закончилось. Со временем музыкально-историческая наука объявила камерные сонаты не сонатами вовсе, а сюитами<sup>7</sup>. С другой стороны, сонатами da chiesa стали именовать практически любые барочные сонаты, состоящие из нескольких, преимущественно нетанцевальных, частей<sup>8</sup>, в особенности если соотносятся они по принципу темпового контраста «медленно — быстро — медленно — быстро», который окончательно утвердился в последние десятилетия 17 века в творчестве «классика» барочной сонаты Арканджело Корелли.

Чтобы не быть голословным, приведу пространную цитату из включенной в отечественный «Музыкальный энциклопедический словарь» анонимной статьи «Трио-соната»: «В сер. 17 в. у Б. Марини, Дж. Легренци и др. произошло разделение Т.-с. на церковную (sonata da chiesa) и камерную (sonata da camera). Sonata da camera открывалась прелюдией и состояла из танц. пьес (аллеманда, куранта, сарабанда, жига, гавот и др., напр. «Камерные трио-сонаты для 2 скрипок и контрабаса или чембало» ор. 2, 4 и 5, Корелли, 1685, 1692 и 1700). К нач. 18 в. этот тип Т.-с. фактически сливается с партитой или старинной сюитой (сохранившей в итал. традиции назв. sonata da camera). Sonata da chiesa представляла собой 4-частный цикл, основанный на парном чередовании частей, контрастных по метру и темпу (по схеме «медленно — быстро — медленно — быстро»),

а также по типу изложения (медленные части обычно гомофонны, быстрые — являются фугами или близки к ним по развитой контрапунктич. технике, напр. «Трио-сонаты для 2 скр., контрабаса или архилютни, с басом для органа» ор. 1 и 3 Корелли, 1681 и 1689)<sup>9</sup>.

Замечу, что автор цитированной статьи (кто бы он ни был), приступая к ее написанию, судя по всему, имел довольно смутное представление об итальянской музыке эпохи барокко. Чего стоят одни только диковинные названия сборников трио-сонат Корелли (с контрабасами!)<sup>10</sup>, среди которых к тому же непонятно как и почему «затесался» сборник сонат сольных (ор. 5). Так, может быть, и с характеристиками двух типов барочных сонат в данной «нормативной» статье тоже не все в порядке? Попробуем разобраться и посмотреть, как в данном случае музыкально-теоретические положения соотносятся с реальной исторической практикой.

Начнем с того, что о разделении трио-сонат (как, впрочем, и сольных) на церковные и камерные в том виде, как это описано в вышеуказанной статье можно говорить (и то с оговорками) лишь применительно к итальянской музыке последней четверти XVII столетия. Хотя определения *da chiesa* и *da camera* в заглавиях сборников инструментальных пьес появились еще в 1637 году при публикации Третьей книги инструментальной музыки Т. Мерулы<sup>11</sup>. Однако в то время еще не существовала четкая дифференциация сонаты с ансамблевой канцоной. Более того, своеобразие жанра сонаты не было еще окончательно осознано, а значит, и о сформировавшихся жанровых разновидностях (церковной и камерной) речь идти не может. Но ведь и спустя два десятилетия ситуация кардинальным образом не изменилась. И если мы обратимся к опубликованным в Венеции сборникам сонат ор. 22 Б. Марини (1655) и ор. 4 Дж. Легренци (1656), в которые, согласно их названиям, включены как церковные, так и камерные сочинения<sup>12</sup>, то не увидим в них ни составленных из танцев сонат *da camera*, ни циклических сонат *da chiesa*, как можно предположить, ознакомившись со статьей из «Музыкального энциклопедического словаря». Зато обнаружим в упомянутых изданиях сочинения самых разных жанров. И если полное название сборника Дж. Легренци (*Suonate da chiesa e da camera, correnti, balletti, allemande, e sarabande a tre, doi violini, e violone, con il basso continuo*) хотя бы «предупреждает» об этом, то «сонатами» из сборника Б. Марини оказываются не только 6 композиций, каждая из которых озаглавлена *Sonata*, но также 6 сочинений, названных симфониями, 4 balletti, 4 сарабанды, 4 куранты и пассакаля. Разумеется, здесь можно вспомнить, что сонатами, по старой традиции, долгое время



Титульный лист первого тома английского издания сонат А. Корелли (1740) как одно из наглядных подтверждений того, что издатели XVIII столетия при публикации сочинений знаменитого итальянского маэстро избегали обозначения «*da chiesa*»

именовались любые инструментальные пьесы, и даже сделать вывод о том, что танцевальные пьесы в сборнике Б. Марини являются, таким образом, сонатами *da camera*, а прочие — сонатами *da chiesa*. Но вот в названии сборника инструментальных сочинений Дж. Легренци танцы и сонаты (в т. ч. камерные) разделены и посему подобное «объяснение» уже не сработает. Как не сработает оно и в отношении двух собраний сонат Дж.А. Пандольфи Меалли (ор. 3 и ор. 4), опубликованных в 1660 году в Инсбруке, где среди 12 композиций лишь одна (Романеска) оказывается напрямую связана с танцевальным жанром, остальные же, в стилевом и композиционном отношении весьма близки и строго разделить их на церковные и камерные нет никакой возможности. Так что приходится констатировать, что употребление указаний *da camera* и *da chiesa* в названиях сборников ранних сонат, по всей вероятности, имело цель не разделить их на две принципиально разные группы, но, напротив, подчеркнуть, что музыка данных сонат может исполняться как в светской обстановке, так и в церкви. Да и вообще документально подтвержденное разделение итальянских сонат на две разновидности

(церковную и камерную), во-первых, не было сплошным и тотальным, охватывая не более 20% от общего количества сочинений данного жанра, опубликованных в XVII столетии в Италии, а во-вторых, недостаточно строгим (никем не возбранялось, скажем, исполнение церковной сонаты в светской обстановке) и вовсе не подразумевало строгой унификации облика каждой из жанровых разновидностей. При этом ни одно конкретное сочинение само по себе не носило наименования *Sonata da chiesa* либо *Sonata da camera*. Термина *Sonata* в данном случае было вполне достаточно. К тому же к определению *da chiesa* в данном контексте вообще прибегали весьма редко<sup>13</sup>.

Более того, Корелли, установивший, как традиционно считается, каноны церковной сонаты, сам никогда не использовал применительно к сочинениям данного типа обозначение *da chiesa*. Не использовали его и издатели, которые нередко перепечатавали его музыку в XVIII столетии. Оно появилось только ближе к концу XIX века в собрании сочинений Корелли под редакцией И. Йоахима и Ф. Кризандера<sup>14</sup>, томами которого впоследствии довольно широко пользовались музыковеды (ноты конца XVII — начала XVIII века достать было гораздо сложнее). Словом, «церковность» формально оказалась приписана двум сборникам сонат Корелли далекими потомками, исказившими их оригинальные названия<sup>15</sup>. Причем, надо полагать, из лучших побуждений. Возможно, даже под влиянием музыкально-эстетических трактатов XVIII века, в которых описывались особенности так называемых церковного, камерного и театрального стилей в музыкальном искусстве. Величественность общего характера музыки, строгость и сдержанность в выражении чувств при активном использовании средств имитационной полифонии и отсутствии ярко выраженных танцевальных ритмов — эти признаки «церковного» стиля, безусловно, свойственны многим сонатам Корелли и его современников, не имевших в оригинале указания *da chiesa*. Так почему бы не поправить старых мастеров. А что до подлинного предназначения этих сочинений, так разве это важно?!

Да, спору нет, далеко не все камерные сонаты — те самые, в которых на первых ролях оказываются части танцевального характера, не подходящие для использования в литургической практике, имеют указания *da camera* на титульных листах. Поэтому отсутствие иного указания — *da chiesa* — во многих сборниках сонат, строго говоря, не мешало таким сонатам исполняться в церкви (тем более, если характер музыки этому не противоречил, да еще в составе *basso continuo* упоминался орган). Однако, судя по всему, отсутствие в большинстве случаев у «серь-

езных» по духу сонат соответствующей словесной «привязки» объясняется тем, что изначально она и не предусматривалась. Такие сонаты могли исполняться на собраниях различных итальянских академий той эпохи или же в придворных концертах, многие издавались с посвящением той или иной влиятельной особе и явно не в расчете на то, чтобы оказаться всего лишь репертуарным сборником для церковных *maestri di cappella*. Весьма любопытно, что однозначно «церковные», с точки зрения традиционного музыкознания, сонаты Корелли оп. 1 не только не имели в оригинале указания *da chiesa*, но в 1705 году были напечатаны в Амстердаме издателем П. Мортъе как *Sonate da camera a tre*<sup>16</sup>.

П. Оллсоп в опубликованной не так давно монографии о Корелли, высказывает мысль о том, что упомянутые сонаты оп. 1, вероятнее всего, создавались как концертная музыка для исполнения при дворе проживавшей в Риме шведской королевы Кристины, чьим камерным музыкантом композитор являлся<sup>17</sup>. Исследователь даже предлагает использовать применительно к тем «серьезным» сонатам, которые в оригинале не имели четкой «привязки» *da chiesa*, термин *free sonatas* («свободные сонаты»). Это тем более актуально в отношении тех якобы «классических» образцов церковных сонат, в которые проникает танцевальная часть (к примеру, жига в качестве финала). Ведь подобную музыку (в отличие, скажем, от раннебарочных органнх токкат и ричеркаров) вряд ли писали для церкви. И уж тем более вряд ли уместно использовать термин «церковная соната» в отношении сочинений композиторов 1-й половины XVIII века, работавших за пределами Италии, а именно во Франции, Англии, а также протестантских землях Германии, для которых традиция исполнять сонаты в церкви вообще не была свойственна. Да и в самой Италии, а также в европейских владениях империи Габсбургов она постепенно сходилась на нет, так что уже к концу 1-й четверти XVIII века разделение сонат по «территориальному» признаку на церковные и камерные уже практически потеряло смысл. Кстати, весьма любопытно, что по сути к такому же выводу приходят музыковеды, придерживающиеся традиционной концепции дифференциации сонат на церковные и камерные прежде всего по стилистическому признаку. В частности, А. Епишин в своей книге «Магия музыки барокко: итальянская трио-соната» обратив внимание, на то, что «одновременно с тенденцией к их [церковных и камерных трио-сонат. — Ю.Б.] разграничению <...> проявляется тенденция к смешению и взаимовлиянию признаков церковного и камерного стилей»<sup>18</sup>, утверждает, что в итоге это привело к тому, что «в начале 20-х годов XVIII века осуществилось полное и органичное объединение двух вну-

трижанровых разновидностей в высшем синтезе. Образовавшийся новый, синтетический вид триосонаты не несет на себе печати одного определенного — церковного или камерного — стиля»<sup>19</sup>.

Что же до кореллиевских сонат, также отмеченных признаками «смещения», то сонаты из ор. 1 и ор. 3 А. Епишин по традиции все равно продолжает именовать церковными, а сонаты из ор. 4 — камерными. Более того, замечает, что вообще «разделение трио-сонат на церковные и камерные *наиболее целесообразно* [курсив мой. — Ю.Б.] для приведенных созданных примерно с 1650 по 1720 год»<sup>20</sup>. Что ж, из соображений целесообразности в музыковедении (и если бы в нем одном!) много чего уже сделано. Вот и в нашем случае, «поправив» старых мастеров, которые в наименованиях своих опусов были вроде как непоследовательны, стоит ли обращать внимание на то, что значение аутентичного термина по сути оказалось подменено.

И, что самое печальное, возвращение к истокам здесь вряд ли возможно, ибо такая подмена случилась уже довольно давно, а ее результат получил широчайшее распространение. И обязать современных музыковедов использовать термин *da chiesa* исключительно к тем сонатам, к которым он изначально относился в публикациях второй половины XVII — начала XVIII века, конечно же, нереально. Впрочем, возможен, наверное, некий компромисс, причем весьма любопытный.

Речь идет о том, чтобы применять в русскоязычных текстах термин «церковная соната» (равно как *church sonata* — в англоязычных текстах, *Kirchensonate* — в немецкоязычных и т. п.) исключительно в функционально-контекстуальном смысле, то есть в отношении лишь тех сонат, что изначально были предназначены для исполнения в церкви либо если имеются достаточные основания полагать, что они могли звучать во время службы. И это, кстати, касается не только барочных сонат итальянских мастеров XVII — начала XVIII столетия, но и, к примеру, ряда одностанных инструментальных сонатных Allegri В.А. Моцарта, написанных в 1770-е для церковных служб в Зальцбурге, а также многочисленных двухчастных ансамблевых сонат И.Г. Альбрехтсбергера, связанных с литургической традицией. Ну а что касается заимствованного иноязычного термина *da chiesa*, то его применение может быть более свободным и распространяться, в частности, за неимением подлинного исторического аналога, на определенный и достаточно стабильный тип барочного инструментального цикла — четырехчастный, складывающийся из двукратного сопоставления медленной и быстрой частей, при том что первое Allegro оказывается наиболее развинутой и сложной в композиционном отношении

частью целого (часто изложенной в футированной манере), а следующая за ней медленная лирическая часть может вносить в структуру цикла ладотональный контраст. Соответственно, сонаты, написанные в подобной (либо слегка модифицированной) циклической форме, условно могут называться сонатами *da chiesa*. И в этом смысле *da chiesa* оказывается сугубо композиционно-стилевой категорией, фактически утратившей непосредственную связь с музыкально-литургической практикой. Впрочем, возможно, со временем получит распространение какой-либо другой термин, так что пока в вопросе о целесообразности использования термина *da chiesa* в неаутентичном значении точку ставить рано. Лучше ограничиться многоточием.

А вот ситуация с сонатой *da camera* представляется совершенно иной. Здесь отчасти можно пожертвовать аутентичностью, согласно которой термин указывал всего лишь на принадлежность сонаты к светской музыке и, таким образом, считать сонатами *da camera* также те образцы сонат XVII — начала XVIII века, что открываются по большей части неторопливыми вступительными частями «абстрактного» характера, вслед за которыми следуют два, а чаще три танца. Тем более что это соответствует построению большинства сонат, включенных в сборники сочинений *da camera*, издававшиеся начиная с последних десятилетий XVII века. Во всяком случае, в использовании данного термина в качестве содержательной либо стилевой категории, определяющей суть жанрового наименования, мы гораздо меньше грешим против истины, чем в случае с сонатами *da chiesa*. Ведь сонаты *da camera* даже в расширительном смысле всегда остаются музыкой светской. Тогда как многие «абстрактные» по содержанию сонаты, которые давно принято называть *da chiesa*, совершенно необязательно были ориентированы на сопровождение церковной службы.

Однако есть один важный аспект, который нельзя не учитывать, коль скоро речь заходит о камерных сонатах. Дело в том, что вплоть до настоящего времени практически не подвергалась сомнению давняя традиция рассматривать их в качестве своеобразного синонима сюиты<sup>21</sup>. А к сюите как жанру, в основе которого оказываются танцы, не претендующие, разумеется, на особую серьезность и глубокомысленность, отношение у многих музыковедов сформировалось гораздо менее уважительное, нежели к сонате. В этой связи приведу цитату из книги Т.С. Кюрегян «Форма в музыке XVII—XX веков»: «Соната — это циклическая форма из трех-четырех (иногда более) частей, контрастирующих подобно сюите, но — в противоположность последней — более обобщенного, без жанровой конкретности, содержания. Итальянское деление на церковную сонату

(sonata da chiesa) и камерную сонату (sonata da camera) не должно вводить в заблуждение терминологической общностью: собственно сонатой в вышеуказанном смысле является лишь церковная соната, тогда как камерная — типичная сюита из танцевальных пьес»<sup>22</sup>.

Так что на роль сонаты, как следует из приведенной дефиниции, sonata da camera вроде бы претендовать никак не может. Не понятно только, о чем думали авторы и издатели далекого прошлого, когда присваивали весьма незатейливым композициям громкое имя сонаты! Им бы наших современных книжек почитать — глядишь, и прозрели бы. А так вводили почтенную публику в заблуждение, выдавая за сонаты какую-то несерьезную танцевальную музыку.

Впрочем, автор статьи о сонате da camera из *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Сандра Мангсен впрямую не отождествляет данную жанровую разновидность с сюитой. Но тем не менее приводит (в переводе) цитату из «Музыкального словаря» С. де Броссара, которая гласит следующее: «Они [сонаты da camera — Ю.Б.] в действительности являются сюитами из нескольких небольших пьес, подходящих для танцев; и все [пьесы] — в единой тональности» («These are actually suites of several small pieces suitable for dancing, and all in the same scale or key») <sup>23</sup>. Только вот в оригинальном тексте Броссара о сюите как жанре ничего не говорится. Использованное же в соответствующем контексте слово *suite* означает всего лишь «ряд» либо «последование». Да и вообще применить слово «сюита» в качестве жанрового наименования в данном случае Броссар не мог хотя бы потому, что вообще не включил его в свой словарь, в чем несложно убедиться, обратившись к первоисточнику.

Кстати, к Броссару, и не без оснований, также апеллируют музыковеды, считающие, что подлинными сонатами можно считать лишь те, что составляют их церковную ветвь, равно как и историки музыки, убежденные в необходимости распространения термина *da chiesa* практически на все барочные сонаты, начинающиеся медленной частью с последующей более динамичной фугированной. Действительно, после более чем лаконичного описания сонаты da chiesa, которая «обычно начинается медленной и величественной частью, подобающей величию и святости места; вслед за тем следует оживленная fuga и т. д.»<sup>24</sup>, французский лексикограф сразу же добавляет: «Их также именуют собственно сонатами». Но в общий контекст словарной статьи это предложение, как несложно заметить, вносит нежелательное противоречие. Особенно если учесть, что немного далее, уже при описании сонаты da camera, Броссар подчеркивает, что она обычно начинается «с *Прелюдии* или небольшой *Сона-*

*ты*» («Ces sortes des Sonates se commencent ordinairement par un *Prelude*, ou petite *Sonate*...»), словно забыв о том, что сонату как таковую он уже по сути отождествил с сонатой da chiesa. Таким образом, получается, что соната da camera может открываться небольшой сонатой da chiesa. И тогда попросту теряет смысл противопоставление двух этих разновидностей сонат как однопорядковых явлений. Ну да не будем больше о Броссаре. Ведь для него как для истинного француза начала XVIII века соната во многом оставалась «вещью в себе» (как не вспомнить знаменитую фразу его современника Фонтенеля: «Соната, чего ты хочешь от меня?»).

Возвращаясь же к тем сонатам, которые публиковались в эпоху барокко под именем камерных, мы можем констатировать тот факт, что в большинстве случаев их основу действительно составляют танцевальные пьесы. Но означает ли это, что можно фактически ставить знак равенства между этими сочинениями и сюитами, утверждая, что sonata da camera есть итальянское наименование сюиты вообще или определенной ее разновидности?

На этот вопрос, несомненно, следует ответить отрицательно. В самом деле, соната da camera не может считаться какой-либо типологической разновидностью сюиты хотя бы потому, что ей не свойственна стабильность построения. В качестве примера, достаточно обратить внимание на состав камерных сонат А. Корелли оп. 2. **Соната № 1** (D-dur): Прелюдия (Largo) — Аллегро — Куранта (Allegro) — Гавот; **соната № 2** (d-moll): Аллеманда (Adagio) — Куранта (Allegro) — Жига (Allegro); **соната № 3** (C-dur): Прелюдия (Largo) — Аллеманда (Allegro) — Adagio — Аллеманда (Presto); **соната № 4** (e-moll): Прелюдия (Adagio) — Аллеманда (Presto) — Grave/Adagio — Жига (Allegro); **соната № 5** (B-dur): Прелюдия (Adagio) — Аллеманда (Allegro) — Сарабанда (Adagio) — Гавот (Allegro); **соната № 6** (g-moll): Аллеманда (Largo) — Куранта (Allegro) — Жига (Allegro); **соната № 7** (F-dur): Прелюдия (Adagio) — Аллеманда (Allegro) — Куранта (Allegro) — Жига (Allegro); **соната № 8** (h-moll): Прелюдия (Adagio) — Allemanda (Largo) — Сарабанда (Adagio) — Гавот (Allegro); **соната № 9** (fis-moll): Аллеманда (Largo) — Сарабанда (Largo) — Жига (Allegro); **соната № 10** (E-dur): Прелюдия (Adagio) — Аллеманда (Allegro) — Сарабанда (Largo) — Куранта (Allegro); **соната № 11** (Es-dur): Прелюдия (Adagio) — Аллеманда (Presto) — Жига (Allegro); **соната № 12** (G-dur): Чакона.

Как мы видим, здесь преобладают четырехчастные циклы. Но по характеру они далеко не идентичны. К тому же встречаются циклы из трех частей, не говоря уже о финальной сонате-чаконе.

Что же касается предположения о том, что sonata da camera всего лишь итальянская версия наимено-

вания сюиты, то оно будет справедливым лишь в том случае, если налицо тождество соответствующих барочного и современного понятий. А они, увы, не совпадают. Действительно, многие сонаты *da camera* (в том числе почти все образцы, созданные Корелли) соответствуют тем критериям, которые, с современной точки зрения, характеризуют сюиту как жанр. Но немалая часть этим критериям не соответствует.

Несводимость сонаты *da camera* к сюите даже в самом широком толковании (как сочинения, состоящего из нескольких, преимущественно танцевальных частей, выдержанных полностью, или по большей части, в единой тональности) подтверждаются хотя бы тем, что в ряде случаев среди образцов, которые анонсированы на титульных листах изданий XVII века как сонаты *da camera*, оказываются одночастные (т. е. нециклические) композиции (см., например, трио-сонаты ор. 4 Дж. Легренци [1656] или же сонаты ор. 3 Дж.М. Бонончини [1669]), то есть сюитами они быть никак не могут. Более того, в сборники сонат *da camera* (как мы видели на примере кореллиевских сонат ор. 2) иногда включались в качестве отдельных сочинений (и, кстати, под названием *Sonata*) чаканы в форме остинатных вариаций, которые также никак к сюитам не отнесешь. Да и многие циклические сонаты *da camera* совершенно необязательно подходили под сюитные «каноны». Ведь если у четырехчастного цикла танцевальных частей не более двух (а такое случалось нередко), признать его сюитой будет большим преувеличением. К тому же бывает и так, что форма камерных по названию сонат и вовсе ничем не отличается от того четырехчастного цикла «медленно — быстро — медленно — быстро» с «абстрактными» по стилю частями, который музыковеды, как правило, считают принадлежностью исключительно сонаты *da chiesa*. Яркие примеры — сонаты *da camera* А. Верачини ор. 3 (1696), близкие им *Trattenimenti armonici per camera* Т. Альбини ор. 6 (ок. 1712) или же сонаты *da camera* П.А. Локателли ор. 6 (1737). Так что далеко не всякая камерная соната соответствует сюите даже с самых широких современных позиций. С барочных же позиций всё и вовсе выглядит иначе. Ведь сюита того времени (имеется ввиду само явление, а не термин, который в XVII веке вовсе не применялся) — это не столько единое сочинение, сколько подборка, подчас довольно многочисленная) относительно самостоятельных однотональных танцевальных пьес, чаще всего расположенных в соответствии с каким-либо принципом. В то время как соната (и соната *da camera* в том числе) — это прежде всего единое музыкальное сочинение. И по количеству частей она редко выходит за рамки четырех, что обеспечивало ей возможность исполне-

ния «в один присест», что, кстати, в случае с многочастными сюитами (я уж не говорю о большинстве купереновских *ordres*) зачастую оказывается проблематичным. Да и медленная серьезная первая часть для сонаты *da camera* практически обязательна, в то время как в сюите вступительная часть вообще факультативна, к тому же вовсе не обязана быть медленной. Так что отождествление сонаты *da camera* и сюиты, при частом внешнем сходстве, по своей внутренней сути принципиально не верно.

В то же время считать сонату *da camera* стабильной (прежде всего в композиционно-драматургическом аспекте) разновидностью барочной сонаты (причем не только итальянской)<sup>25</sup> можно лишь с большой натяжкой. Несмотря на общую тенденцию к четырех- либо трехчастности цикла и преимущественно танцевальный характер частей, предваряемых прелюдией обобщенного характера, далеко не всегда камерные сонаты подобны друг другу даже в рамках одного опуса (нередко варьируется общее количество частей, их жанровые признаки и, как следствие, характер контраста между ними). Ну а если сравнить образцы 1660–1670-х годов, с одной стороны, и образцы 1690–1700-х годов, с другой, то степень их различия окажется еще более значительной. Хотя, разумеется, приоритет музыки танцевального характера и крайне небольшой удельный вес имитационной полифонии значительно объединяет камерные сонаты XVII — начала XVIII века и в целом отличает их от сонат *da chiesa* (как «оригинальных», так и в «расширенном» смысле).

Что же касается сонат более поздних (например, Г.Ф. Генделя, Ф. Джеминиани, Г.Ф. Телемана и др.), то применительно к ним деление на *da chiesa* и *da camera* в общем-то является уже неактуальным. Хотя в композиционном, а отчасти стилевом отношении они в большей мере ориентированы на «церковную» модель, по своей сути эти композиции однозначно камерные (т. е. светские). В этой связи весьма показательным, что с начала 1720-х даже применительно к итальянским сонатам издатели почти полностью отказались от использования термина *da (per) chiesa*<sup>26</sup>. Термин же *da camera* периодически применялся как минимум до конца 1730-х годов<sup>27</sup>. А один из наиболее поздних случаев его использования связан с публикацией в 1760 году в Берлине ансамблевых сонат И.Г. Янича ор. 1. Впрочем, здесь мы имеем дело скорее не с сугубо барочной, а более поздней трактовкой понятия «камерный», относящегося прежде всего к музыке для инструментального ансамбля сравнительно небольшого состава. Да и вообще к тому времени эпоха барокко в музыке подошла к концу, а вместе с ней с исторической сцены сошли и «герои» нашей статьи — сонаты *da chiesa* и *da camera*.

## Примечания

<sup>1</sup> В этом смысле слово «либреттист» применительно к авторам текстов барочных опер с позиций той эпохи оказывается не корректным, что, впрочем, не мешает нам его применять во многом из соображений удобства, да и с точки зрения эстетической оно воспринимается лучше, нежели громоздкая конструкция «автор литературного текста».

<sup>2</sup> См., например, [Бочаров Ю.С.] Лирическая трагедия возлюбленного брата, или Ответы на вопросы читателей // Старинная музыка, 2002, № 1. С. 6–8; Бочаров Ю.С. Увертюра в эпоху барокко. М.: ПРЕСТ, 2005. С. 208.

<sup>3</sup> Показателем этого является, включение именно данного термина в наиболее авторитетные современные музыкально-энциклопедические издания, такие как The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001 или же Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1994–2007.

<sup>4</sup> Об особенностях использования итальянских барочных сонат в литургической практике см.: Bonta S. The Uses of the *sonata da chiesa* // JAMS, 22 (1969). P. 54–84.

<sup>5</sup> Буквально, «propres pour l'Église» и «propres pour chamber» (см.: Brossard S. de. Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et François. Paris, 1703).

<sup>6</sup> Grassineau J. A Musical Dictionary. London, 1740 (данное издание по сути является переводом «Музыкального словаря» С. де Броссара); Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique. Paris, 1768.

<sup>7</sup> Об этом, в частности, свидетельствует авторитетнейший «Музыкальный лексикон» Х. Римана, впервые опубликованный в 1882 году (Riemann H. Musik-Lexikon. Leipzig, 1882).

<sup>8</sup> В современном англоязычном музыковедении для характеристики таких частей нередко используется определение *abstract* (букв. – «абстрактный»).

<sup>9</sup> Музыкальный энциклопедический словарь». М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 553.

<sup>10</sup> Использованный в оригинальных названиях итальянский термин *violone* в ряде случаев действительно переводится как «контрабас», однако в итальянских сонатах и концертах последней четверти XVII века он подразумевал всего лишь виолончель (см. подробнее: Ashworth J. and O'Dette P. Basso Continuo // A Performer's Guide to Seventeenth Century / ed. S. Carter. New York, 1997. P. 269–296).

<sup>11</sup> Merula T. Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera. Venezia, 1637.

<sup>12</sup> Marini B. Per ogni sorte di strumento musicale diversi generi di sonate, da chiesa, e da camera. Venezia, 1655; Legrenzi G. Suonate da chiesa e da camera, correnti, balletti, allemande, e sarabande a tre, doi violini, e violone, con il basso continuo. Venezia, 1656.

<sup>13</sup> Согласно данным, приведенным Г. Барнеттом за всю эпоху

барокко определение *da chiesa* применялась в оригинальных названиях публикаций итальянской музыки эпохи барокко (причем не только в Италии, но и за ее пределами) не более 40 раз, причем лишь в 30 из них речь идет о сонатах (см.: Barnett G. Bolognese Instrumental Music, 1660–1710: Spiritual Comfort, Courtly Delight, and Commercial Triumph. Aldershot: Ashgate, 2008. P. 169–171).

<sup>14</sup> См.: Les Oeuvres de Arcangelo Corelli / Rev. par J. Joachim & F. Chrysander. Livres I–V. London: Augener, 1888–1891.

<sup>15</sup> Opus 1: *Sonate a tre, doi violini, e violone, o archileuto, col basso per l'organo*. Roma: Giovanni Angelo Mutij, 1681; Opus 3: *Sonate a tre, doi violini, e violone, o archileuto, col basso per l'organo*. Roma: Giacomo Komarek, 1689.

<sup>16</sup> См. перечень старинных изданий музыки А. Корелли в кн.: RISM. Serie A/I. Bd. 2: Einzeldrucke vor 1800 / Redaktion Karlheinz Schlager. Kassel: Bärenreiter, 1972. S. 203–217.

<sup>17</sup> См.: Allsop P. Archangelo Corelli 'New Orpheus of Our Times'. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999. P. 73.

<sup>18</sup> Епишин А. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб.: Композитор, 2006. С. 45.

<sup>19</sup> Там же. С. 46.

<sup>20</sup> Там же. С. 47.

<sup>21</sup> Показателем этого, в частности, является трактовка сонаты *da camera* как танцевальной сюиты в сравнительно недавно опубликованной на Западе книге Г. Барнетта о болонской инструментальной музыке эпохи барокко (см.: Barnett G. Op. cit.) или же в новой монографии о сонате, написанной Т. Шмидтом-Бесте (*Schmidt-Beste T. The Sonata*. New York: Cambridge University Press, 2011).

<sup>22</sup> Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2003. С. 163–164.

<sup>23</sup> Цит по: Mangsen S. Sonata da camera // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. London, 2001. Vol. 23. P. 687.

<sup>24</sup> Что конкретно должно быть после фуги в данной статье не сообщается.

<sup>25</sup> Довольно интересные образцы сонат *da camera* опубликовали, в частности, И. Розенмиллер (1667) и Г. Муффат (1682).

<sup>26</sup> Редкие примеры более позднего времени: Zani A. Sei sinfonie di camera e altrettanti concerti da chiesa: a quarto stromenti. Op. 2. Casalmaggiore, 1729; Zaveri L.G. Concerti da chiesa e da camera. Op. 1. [Bologna?], 1735; Tessarini C. Sonate da camera, e chiesa con pastorale. Op. 9. Paris, c.1747.

<sup>27</sup> См., например, публикации трио-сонат Дж. Бонончини (Лондон, 1732) и Дж.Б. Сомиса (Париж, 1734 и 1738), скрипичных сонат оп. 6 П.А. Локателли (Амстердам, 1737) и Т. Альбини (посмертное издание – Париж, 1740).





Ассоль МИТИНА\*  
(Москва)

### Неизвестные партитуры Александра Алябьева

*«...Мне рок судил: брести неведомой стезей,  
Быть другом мирных сел, любить красы природы,  
Дышать под сумраком дубравной тишиной  
И, взор склонив на пенны воды,  
Творца, друзей, любовь и счастье воспевать.  
О песни, чистый плод невинности сердечной!  
Блажен, кому дано цевницей оживлять  
Часы сей жизни скоротечной!..»*

В.А. Жуковский

История русского романса, как это ни покажется удивительным, еще полна неизвестных и забытых страниц. Во всяком случае, этот жанр, неизменно привлекающий внимание исполнителей и слушателей, особого интереса у музыковедов не вызывает. По сей день мы располагаем весьма немногочисленными трудами, в которых русский романс рассматривается на широком историческом материале<sup>1</sup>. А между тем он был жанром сложным и неоднородным, представленным рядом разновидностей, которые появлялись и развивались на протяжении XIX столетия. Весьма своеобразным, хотя и почти полностью забытым на сегодня явлением прошлого русской музыки являются романсы с сопровождением оркестра. И это при том, что такие романсы представлены в наследии многих крупных композиторов России второй половины XIX – начала XX века, в числе которых А.П. Бородин, М.П. Мусоргский, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, Ц.А. Кюи, С.И. Танеев, А.К. Глазунов, А.К. Лядов, И.Ф. Стравинский, А.С. Аренский, С.Н. Василенко и многие другие. И пусть романсы или песни с оркестром оставались на периферии творческих интересов большинства из них (за исключением, пожалуй, Василенко), все равно это – драгоценные жемчужины вокально-симфонической лирики, окрашенной в бесконечно богатые тона оркестровых тембров<sup>2</sup>.

Однако мало кому известно, что подобные произведения создавались и в первую половину XIX века. Ярким событием в музыкальной жизни начала XIX столетия стало появление вокально-оркестровых баллад А.Н. Верстовского, драматическое содержание которых позволяло исполнять их на театральной сцене с

декорациями и костюмами. Другим явлением конца XVIII – начала XIX века, вышедшем за рамки камерного музицирования, стала так называемая «русская песня». Эта жанровая разновидность русского романса стала благодатным полем для соединения «народного» и общеевропейского начал в процессе становления национальной классики XIX века. Став хорошей альтернативой итальянским ариям, «русские песни» приобретали все большую популярность. Они часто исполнялись на больших концертных эстрадах, в том числе с оркестровым сопровождением. Сохранились рукописи партитур «русских песен» И.А. Ленгарда, Д.Н. Кашина, А.Н. Верстовского и А.А. Алябьева, созданные в 1820–1830-е годы<sup>3</sup>.

Обращение же к оркестру в иных, собственно лирических разновидностях русского романса происходило гораздо реже. Лирический романс, разумеется, бытовал в первую очередь в камерных условиях, и явных поводов выходить за эти рамки, в отличие от баллад и виртуозно-концертных «русских песен», он не давал. И тем не менее уже в первой половине XIX века можно найти уникальные образцы, предвосхитившие бурный расцвет вокальной миниатюры для голоса с оркестром на рубеже XIX–XX столетий. Речь идет о сочинениях А.А. Алябьева – композитора, в творчестве которого оркестр, вероятно впервые, вступил в соединение с многообразной тематикой и едва ли не всеми жанровыми наклонениями русского романса.

Творчество *Александра Александровича Алябьева* (1787–1851) – одно из ярчайших явлений русской музыкальной культуры первой половины XIX века. Оно включает в себя множество произведений в самых раз-

\* Митина Ассоль Олеговна – аспирантка кафедры истории русской музыки и преподаватель кафедры информационных технологий Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (e-mail: mitinaassol@yandex.ru).



ных музыкальных жанрах. Однако сильнейшая жизненная катастрофа сломала творческую карьеру композитора практически в самом начале. Симфонист по натуре, он был в самом расцвете сил оторван от музыкальной жизни Москвы и Петербурга и имел возможность публиковать и давать для исполнения в столицах только миниатюры. Но и в этой области его творческие поиски были необычайно плодотворными. Одним из подлинных открытий Алябьева стали лирические миниатюры для голоса с оркестром. Они встали на совершенно особую ступень жанровой иерархии, поскольку наличие оркестра выводит лирический романс из сферы собственно камерного музицирования, превращая его в самостоятельный жанр концертной музыки.

В создании подобных произведений, ставших новым словом в русской музыке, композитор опередил свою эпоху как минимум на полвека. Тем не менее романсы с оркестром Алябьева при жизни автора не могли стать широко известны и получить должную оценку современников, а к концу XIX века были уже прочно забыты. Да и в наше время, эта сторона творчества композитора остается практически неизученной.

Трудно сказать, что именно побудило Алябьева к созданию лирических вокальных миниатюр для голоса с оркестром. Возможно, интерес к подобного рода сочинениям возник у него во время активной работы над музыкально-сценическими произведениями. Лирические песни в сопровождении оркестра звучали во время спектаклей, а затем публиковались в виде переложений и приобретали немалую популярность (назову, к примеру, две песни Черкешенки «Ах! Русский, русский, для чего» и «О чем же я еще тоскую» из музыки к спектаклю «Кавказский пленник»<sup>4</sup>, опубликованные в 1859 в переложении А. Дюбука).

Жизнь ссыльного Алябьева в 1833–1834 годах в Оренбурге была ознаменована активным общением с А.Н. Верстовским в непосредственной переписке с ним и через его брата, также работавшего в Оренбурге. К тому же Алябьев писал песни для Н.В. Репиной – певицы и будущей жены А.Н. Верстовского, которые пересылал в Москву. Сохранилось одно из писем, в котором он сообщает о песне для голоса с оркестром «Голова ль моя, головушка»: «ето для Надежды Васильевны; музыка национальная, я ее пел и всем здешним понравилась»<sup>5</sup>. Позднее, в марте 1834 года, он снова писал Верстовскому: «Голова ль моя, головушка» если понравится, то пусть и поет Н[адежда]; В[асильевна] в концерте; также для ее голосу «Как за реченькой слободушка», но мне первая лучше самому нравится»<sup>6</sup>.

В Государственном Центральном музее музыкальной культуры имени М.И. Глинки хранятся восемь партитур песен для голоса с оркестром Алябьева. В их числе «Сумрачно небо, ветер шумит», «Я помню чуд-

ное мгновенье», «Ясны очи, черны очи», «Голова ль моя головушка» «Давно ли цвет младья розы», «Дубрава шумит», «Погасло дневное светило» и «Полонез» (см. Таблицу 1). Из названных восьми песен одна относится к жанру «русской песни» («Голова ль моя, головушка»), одна написана в сквозной форме баллады («Погасло дневное светило»). Песня с названием «Полонез» внешне относится к жанрово-характерным романсам, но по характеру ближе к элегии, так как собственно танцевальное начало в ней выражено слабо. Остальные сочинения – явно лирические романсы.

Уже само количество партитур, говорит о том, что для Алябьева было крайне важно использовать выразительные возможности нетрадиционного для вокальных миниатюр того времени исполнительского состава (голоса и оркестра).

Сравнение конкретных исполнительских составов (см. Таблицу 2) дает возможность сделать некоторые выводы, касающиеся времени создания партитур. Весьма показательно, что написанные в 1834 году песни «Я помню чудное мгновенье», «Ясны очи, черны очи» и «Голова ль моя, головушка» отличает сходство состава оркестра (парный состав), единственное отличие песни «Я помню чудное мгновенье» состоит в наличии литавр. Сходный же состав (с добавлением арфы) имеет песня «Давно ли цвет», и это дает основание предположить, что она была создана примерно тогда же. Прочие же песни, по-видимому, написаны в другое время, возможно тогда, когда Алябьев пребывал в Москве, имея доступ к более крупным оркестрам с участием труб, а иногда тромбонов<sup>7</sup>. Ведь создавая партитуру, композиторы того времени обычно рассчитывали на конкретных исполнителей. Впрочем, нельзя исключать и того, что Алябьев намеренно экспериментировал с исполнительским составом. В целом композитор не соблюдал единый порядок записи инструментов в партитуре, хотя в основном придерживался немецкой традиции помещения медных духовых (валторн) и литавр над деревянными духовыми (как в песнях 1834-го года), но некоторые песни записаны во французской традиции, с характерным для позднейшей записи расположением деревянных духовых вверху партитурного листа<sup>8</sup>. Заметны также следы работы над партитурой в процессе ее записи. Так, в песне «Дубрава шумит», не рассчитав количество нотных знаков, композитор вписывал партии некоторых инструментов (барабан, флейта пикколо) уже под ранее записанными нотными строчками.

В партитурах 1830-х годов Алябьев пользовался весьма умеренными средствами симфонического оркестра. Вместе с тем, в них видна рука опытного оркестрового композитора. Оркестровки выполнены со знанием дела, в каждой – продуманное соотношение голоса и оркестра, в некоторых случаях использованы солирующие и декоративные инструменты. Пожалуй, наибольший интерес для исследования представляют

Таблица 1. Перечень романсов с оркестром А.А. Алябьева

Название	Фортепианная версия	Оркестровая версия	
		Шифр (ГЦММК), датировка	Краткая характеристика рукописи
«Сумрачно небо, ветер шумит»	Издана в 1835 году	ф. 40, № 333	Автограф, беловая рукопись. Некоторые листы утрачены
«Я помню чудное мгновенье»	Под названием «Элегия». Время создания неизвестно	ф. 40, № 88 1834 год, Оренбург (позднее фортепианной версии)	Автограф, беловая рукопись. Утрачены отдельные листы, однако по повторениям вполне восстановим целостный облик партитуры. Имеются карандашные пометки
«Ясны очи, черны очи»	Из сборника «Кавказский певец», написанного зимой 1832-33 года и изданного в 1833 году	ф. 40, № 332 20 марта 1834 года (дата на партитуре)	Автограф, беловая рукопись
«Голова ль моя, головушка»	Авторская версия неизвестна. Переложение Б.В. Доброхотова опубликовано в 1977 году*.	ф. 40, № 89 Оркестровый вариант, упомянутый с письме Алябьева от 20 марта 1834 года, был ранее отправлен им из Оренбурга в Москву	Автограф, беловая рукопись
«Давно ли цвет младья розы»	Авторская версия неизвестна. Переложение Б.В. Доброхотова опубликовано в 1977 году**.	ф. 40, № 86	Автограф, черновая рукопись с карандашными пометками рукой автора
«Дубрава шумит»	Авторская версия неизвестна.	ф. 40, № 87	Автограф, черновая рукопись
«Погасло дневное светило», баллада	Авторская версия неизвестна	ф. 40, № 336 Известен только незавершенный оркестровый вариант (без указания даты). По стихам Пушкина партитура датирована Б.В. Доброхотовым ноябрем 1820 года	Два автографа (оба незавершенные): 1. Черновая рукопись, местами принимающая эскизный характер. 2. Беловая рукопись, которая переходит в эскизную запись
«Полонез» («Когда веселья на крылах») В трудах Б.В. Доброхотова не упоминается.	Авторская версия неизвестна	ф. 40, № 334 Известен только незавершенный оркестровый вариант.	Автограф, беловая рукопись, незавершенная, некоторые листы утрачены

\* В издании: Алябьев А.А. Романсы и песни. Полное собрание в 4-х тт.: Для голоса в сопровождении фортепиано / Под ред. Б. В. Доброхотова. Т. 4. С. 58–64.

\*\* Там же. С. 51–54.

Таблица 2. Состав оркестра в романсах с оркестром А.А. Алябьева (порядок инструментов соответствует их расположению в автографах)

«Погасло дневное светило», баллада (1820)	«Сумрачно небо, ветер шумит» (после 1835?)	«Дубрава шумит»	«Полонез»	«Я помню чудное мгновенье» (1834)	«Ясны очи, черны очи» (1834)	«Голова ль моя, головушка» (1834)	«Давно ли цвет младья розы»
Timpani (D-A) 1 Tromba (D) Tromboni 4 Corni (F, D) Piccolo 2 Flauti 2 Oboi 2 Clarinetti (A) 2 Fagotti Violini I Violini II Viole Voce Violoncelli Contrabassi	Piccolo 2 Flauti 2 Oboi 2 Clarinetti (B) 2 Trombe (D) 4 Corni (F, D) 2 Fagotti Trombone basso Timpani (D-A) Gran cassa Violini I Violini II Viole Voce Violoncelli Contrabassi	1 Flauto 2 Oboi 2 Clarinetti (C) 2 Corni (G) 2 Trombe (Clarino) (C) 1 Fagotto 1 Trombone Voce Violini I Violini II Viole Violoncelli* Contrabassi* Tamburo [Piccolo]**	2 Flauti 2 Clarinetti (B) 2 Fagotti 2 Corni (B) 2 Trombe Soprano Violini I Violini II Viole Violoncelli Contrabassi	Timpani (C-G) 2 Corni (C) 2 Flauti 2 Oboi 2 Clarinetti (B) 2 Fagotti Violini I Violini II Viole Voce Violoncelli Contrabassi	2 Corni (B) 2 Flauti 2 Oboi 2 Clarinetti (B) 2 Fagotti Violini I Violini II Viole Voce Violoncelli Contrabassi	2 Corni (A) 2 Flauti 2 Oboi 2 Clarinetti (A) 2 Fagotti Violini I Violini II Viole Voce Violoncelli Contrabassi	2 Corni (Es) 2 Flauti 2 Oboi 2 Clarinetti (B) 2 Fagotti Violini I Violini II Viole Arpa Voce Violoncelli Contrabassi

\* Эти партии записаны на одном нотоносце.

\*\* Партия флейты пикколо была вписана композитором позднее внизу партитурного листа.

песни, сохранившиеся в двух различных вариантах — оркестровом и фортепианном. Таких песен три: элегия «Я помню чудное мгновенье» (в варианте для голоса с фортепиано входила в «Музыкальный альбом северного певца», 1831; партитура датирована 1834-м годом), песня «Ясны очи, черны очи» (входила в сборник «Кавказский певец», созданный зимой 1832-1833 года и изданный в 1833 году; ее инструментовка имеет точную датировку — 20 марта 1834 года), а также песня «Сумрачно небо, дубрава шумит» (издана в «фортепианном» варианте в 1835 году; оркестровая версия не имеет датировки).

Что побудило Алябьева выбрать для инструментовки именно эти, а не другие романсы — сказать трудно. Они разнообразны по характеру и форме. Уверенно можно утверждать лишь одно — их переложение на оркестр не было механической работой. Пожалуй, только песня «Сумрачно небо, дубрава шумит» не содержит значительных фактурных расхождений между фортепианной и оркестровой версиями. Возможно, оркестровая версия этой песни появилась одновременно с фортепианной, в то время как партитуры двух других сочинений были созданы позднее фортепиан-

ных оригиналов и представляют собой результат интересной и качественной работы.

Как уже отмечалось, эти инструментовки Алябьев делал для конкретной певицы (Н.В. Репиной), но сам тон цитированного письма к А.Н. Верстовскому («Если понравится, то пусть и поет») говорит о том, что они не были результатом ее предварительного заказа. Впрочем, даже если инициатива в создании такого рода произведений исходила от других людей, то Алябьев откликнулся на эту идею с огромным творческим интересом. Об этом говорит также сам музыкальный язык оркестровых редакций песен.

Для того чтобы показать оригинальность этих произведений Алябьева, мы остановимся лишь на одном из них — романсе под названием «Ясны очи, черны очи» (текст Д.П. Ознобишина)<sup>9</sup>. Это стихотворение, написанное в июле 1829 года, имеет название на итальянском языке «I cattivi occhi»<sup>10</sup>. Возможно, его легкое, чуть фривольное настроение было вызвано желанием автора стилизовать известные ему образцы итальянской поэзии.

При сравнении партитуры с фортепианным оригиналом, опубликованном в сборнике романсов и песен

**Нотный пример 1.** А. Алябьев. «Ясны очи, черны очи». Фортепианная интерлюдия

**Нотный пример 2.** А. Алябьев. «Ясны очи, черны очи». Фортепианное вступление и начало 1-й строфы

Алябьева под редакцией Б.В. Доброхотова<sup>11</sup>, можно заметить существенные отличия. Если в первоначальном «фортепианном» виде песня представляла собой форму из 4-х куплетов без выписанных повторений, то в партитуре это уже варьированно-строфическая форма, где для каждого куплета найдены свои оркестровые приемы.

При этом выразительность партитуры достигается минимальными средствами. Одним из важнейших приемов становится тембр солирующего кларнета<sup>12</sup>, который использован во всех чисто инструментальных эпизодах песни – во вступлении, затем в интерлюдиях и, наконец, в заключении. Мелодия, порученная кларнету в интерлюдиях, присутствовала уже в

фортепианной версии песни (см. *Нотный пример 1*). Музыка интерлюдий в оркестровой версии романса в целом совпадает с фортепианной версией, хотя инструментована каждый раз чуть иначе: то с противодвижением фаготов и гобоев (после второго куплета), то с новой мелодией у первых скрипок (после третьего куплета).

Но во вступлении мелодия изначально отсутствовала (см. *Нотный пример 2*), а заключения как самостоятельного раздела вовсе не предполагалось (его заменяла повторяющаяся интерлюдия).

Из *нотных примеров 2* и *3* видно, что в оркестровой редакции по сравнению с фортепианной изменена не только фактура вступления, но даже смысл этой части

**Нотный пример 3.** А. Алябьев. «Ясны очи, черны очи». Оркестровое вступление

Andantino grazioso

Solo

Clarinetto in B

*p* *fp* *rallent.*

Violino I

*p* *rallent.*

Violino II

*p* *rallent.*

Viola

*p* *rallent.*

Violoncello

*p* *rallent.*

Contrabasso

*p* *rallent.*

**Нотный пример 4.** А. Алябьев. «Ясны очи, черны очи». Оркестровое заключение. Партия кларнета (в реальном звучании)

Solo [I]

Clarinetto

*p* *tr* *tr* *Lento* *a tempo* *tr* *ten.*

формы. В первом случае вступление задает ритмическое движение и имеет функцию простого введения. Во втором случае — это самостоятельный раздел формы с солирующим кларнетом и со своим фактурным рисунком у виолончелей, который не случайно отделен в партитуре от куплета двойной чертой.

Если заключение как обособленный самостоятельный раздел формы в фортепианной версии романса отсутствовало, то в партитуре оно специально выписано, причем с новой мелодией солирующего кларнета. Здесь его партия становится еще более яркой и даже виртуозной (см. *Нотный пример 4*).

Таким образом, проявляется стройная логика развития сольной партии кларнета: вступление, интерлюдии, заключение.

Что же происходит в музыке куплетов? Поскольку стихотворение в целом выдержано в едином настроении<sup>13</sup> и, соответственно, в музыке отсутствуют заметные динамические контрасты, музыкальное развитие осуществляется при помощи средств оркестрового варьирования<sup>14</sup>.

Наиболее близка к фортепианному изложению музыка первого куплета оркестрового варианта. Духовые инструменты молчат, звучат лишь струнные с вокальным голосом. Интересно, что во второй половине куплета (начиная с 9 такта от начала куплета) меняется штрих — вместо заливанных длительностей использованы стаккато и паузы, как бы подчеркивающие фривольный характер текста.

Во втором куплете эта легкость и игривость становится еще более выраженной. В фактуре «бас-аккорд» начинает выделяться партия виолончелей, которая ведет самостоятельную линию, образующую с вокальным голосом как бы «любовный дуэт» (см. *Нотный пример 5*, где для наглядности предпринята реорганизация партитуры, и партия виолончели помещена на одной строке с вокальной партией).

Инструментовка третьего куплета приближена по характеру к инструментовке первого (с преобладанием в партиях струнных инструментов плавных линий legato), однако здесь больше разнообразия и в середи-

**Нотный пример 5.** А. Алябьев. «Ясны очи, черны очи». Начало второй строфы (с 1 по 11 такт). Дирекцион<sup>15</sup>

*dolce*  
*p* И по - вад - кой, в не - - - ге слад - кой, мне не  
 Violoncello  
*p*  
*solo*  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 Contrabasso  
*p*  
 пить люб - ви за - раз; слы - шу все твер - дят ук - рад - кой,  
 Viola  
 Violino II  
*p*

**Нотный пример 6.** А. Алябьев. «Ясны очи, черны очи». Начало 3-й строфы. Дирекцион

Clarinetti in B  
*pp*  
 Голос  
 Яс - ны о - чи чер - ны о - чи Вас дур - ны - ми ль  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 Violoncello  
 Contrabasso  
*pizz.* *arco* *pizz.*  
*arco* *pizz.*

Нотный пример 7. А. Алябьев. «Ясны очи, черны очи». Окончание 4-й строфы. Дирекцион

не простой трехчастной формы куплета появляется все тот же солирующий кларнет.

Наиболее интересно в отношении инструментовки выполнен четвертый куплет (см. *Нотный пример 6*). Тип фактуры «бас-аккорд» напоминает инструментовку второго куплета, но кроме самостоятельной контрапунктирующей линии виолончелей, здесь добавлены еще новые голоса в партиях двух кларнетов. И, конечно, следует обратить внимание на то, что заключительные строки куплета повторены не два, а три раза — здесь впервые звучит tutti всего оркестра (см. *Нотный пример 7*). Это кульминация всего романса, которая подчеркнута новыми выразительными средствами — плавным движением «шестнадцатыми» (впервые в партитуре!) в партии виолончелей, пунктирным ритмом, придающим ощущение взволнованности, экзатичности, — в партиях высоких струнных инструментов. Кроме того, Алябьев выключает тембры вы-

соких деревянных духовых, тем самым выделяя новый смешанный тембр кларнетов, соединенных с фаготами, что также сделано в этой партитуре впервые.

Мы остановились специально на рассмотрении лишь одной партитуры Алябьева. Между тем, и остальные его романсы для голоса с оркестром не менее интересны. Их скромная красота, свежесть и выразительность деталей может удивить и восхитить истинного ценителя русского романса. Сложись судьба композитора иначе, кто знает — может быть, эти трогательные миниатюры приобрели бы известность и привлекли бы внимание других композиторов к столь удивительному и необычному для той эпохи жанру, каким является вокальная миниатюра для голоса с оркестром.

Но так не случилось. Композитор Алябьев тихо жил в провинции, и его голос был мало слышен в столицах тогдашней России. Если даже его сочинения и

исполнялись в Москве, то авторство часто замалчивалось из-за нежелательности упоминания имени ссыльного композитора. Нам не удалось разыскать никаких отзывов об исполнениях этих романсов.

В последующие десятилетия иногда появлялись отдельные образцы оркестровок лирических романсов, сделанных уже другими композиторами по просьбам конкретных певцов. Так, в 1855 году М.И. Глинка оркестровал для Дарьи Михайловны Леоновой два своих

ранее написанных романса — «Ты скоро меня позабудешь» и «Не называй ее небесной». Но они не изменили общей картины бытования русского романса, который продолжал оставаться принадлежностью домашнего быта и небольших салонов. Понадобилось больше полувека, прежде чем композиторы для выражения лирического чувства смогли сполна оценить богатые выразительные возможности голоса в сочетании с симфоническим оркестром.

## Примечания

<sup>1</sup> К ним относятся: *Кюи Ц.А.* Русский романс. Очерк его развития. СПб.: Финдейзен, 1896; *Финдейзен Н.Ф.* Русская художественная песня (романс). Исторический очерк ее развития. М.; Лейпциг: Юргенсон, 1905; *Васина-Гроссман В.А.* Русский классический романс XIX века. М.: АН СССР, 1956; *Хвоина О.Б.* Камерно-вокальные жанры в России пушкинской поры: К проблеме романтизма в русской музыке: Дисс. ... канд. иск. М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 1994; *Долгушина М.Г.* У истоков русского романса: Камерно-вокальная культура Александровской эпохи. Вологда: Книжное наследие, 2004.

<sup>2</sup> Несмотря на большое количество произведений для голоса с оркестром в русской музыке конца XIX — начала XX века, жанр оркестровой песни остается неизученным, научная литература о нем отсутствует. Всё ограничивается лишь упоминаниями конкретных произведений в работах о творчестве крупных композиторов той эпохи (см., например: *Кандинский А.И.* Симфонические произведения М.А. Балакирева. М.: Музгиз, 1960; *Витоль И.В.* Творчество // А.К. Лядов. Сб. статей. Пг.: Изд. Попечительского совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1916. С. 135–173).

<sup>3</sup> Практически все созданные русскими композиторами в первой половине XIX века песни для голоса с оркестром до сих пор остаются неопубликованными.

<sup>4</sup> Время создания музыки точно не установлено. Одни исследователи считают, что это 1820-е годы, другие называют следующее десятилетие. См. об этом: *Доброхотов Б.В.* Александр Алябьев. Творческий путь. М., 1966.

<sup>5</sup> Цит. по: *Доброхотов Б.В.* Указ. соч. С. 142.

<sup>6</sup> Там же. С. 144.

<sup>7</sup> Одна из таких песен — «Сумрачно небо» — предположительно была написана в 1820 году

<sup>8</sup> Об этой чрезвычайно интересной теме расположения инструментов в партитуре см.: *Haller K.* Partituranordnung und musikalischer Satz. Tutzing: H. Schneider, 1970. S. 222.

<sup>9</sup> Автор поэтического текста был знаком с фортепианной

версией романса и ее одобрял. В одном из его рукописных альбомов со стихами, который, вероятно, предназначался для печати, стихотворение приводится вместе с нотами. Подробнее об этом см.: *Ознобишин Д.П.* Стихотворения. Проза. М.: Наука, 2001. С. 437, 487.

<sup>10</sup> «Жгучие глаза» (ит.)

<sup>11</sup> В издании: *Алябьев А.А.* Романсы и песни. Полное собрание в 4-х тт.: Для голоса в сопровождении фортепиано / Под ред. Б. В. Доброхотова. Т. 2. С. 88–89.

<sup>12</sup> Похожий прием мы встретим в сделанной М.И. Глинкой обработке песни А.А. Алябьева «Соловей», где солирует флейта.

<sup>13</sup> Приводим его полный текст:

*Ясны очи, черны очи,  
Мне вас боле не видать;  
Мне в приятном мраке ночи  
Огневых не целовать.*

*И повадкой в неге сладкой  
Мне не пить любви зараз.  
Слышу, все твердят украдкой:  
Гибнет он от черных глаз.*

*Сквозь ресницы как денницы  
Блеск ваш томно мне горел.  
Очи душеньки-девицы,  
Я бы век на вас смотрел!*

*Ясны очи, черны очи,  
Вас дурными ль называть?  
Ах! Я рад бы дни и ночи  
Каждый миг вас целовать.*

<sup>14</sup> Подобным же образом поступит М.И. Глинка в своей инструментовке песни А.А. Алябьева «Соловей».

<sup>15</sup> В партитуре партия виолончелей записана в скрипичном ключе октавой выше, что соответствует традиции, принятой в Австрии и Германии в первой трети XIX века.







Нина МЕЛИК-ДАВТЯН\*  
(Санкт-Петербург)

### Кларнетист Майер на службе у Н.П. Шереметева (по материалам Российского государственного исторического архива)

Среди немецких музыкантов, работавших в России в первой половине XIX века, несомненно, выделяется фигура Карла Майера (иначе – Мейера<sup>1</sup>, 1799–1862). Любимый ученик Дж. Фильда, он стал продолжателем его пианистических традиций. Много сочинял – исключительно для фортепиано, написав почти 900 сочинений (351opus) преимущественно романтического плана. К тому же на протяжении четверти века (с 1819 по 1845 год) являлся одним из лучших педагогов Петербурга, воспитавшим за это время около 800 учеников<sup>2</sup>, среди которых был и будущий классик русской музыки М.И. Глинка.

Уроженец Кёнигсберга, Майер еще в младенчестве оказался в Петербурге, куда переехала его семья. Однако мало кто знает, что его родители также имели самое непосредственное отношение к музыке. Мать<sup>3</sup>, под руководством которой юный Карл осваивал азы игры на фортепиано, происходила из семьи французского скрипача Левека, а отец в некогда весьма авторитетном музыкальном словаре Г. Менделя был охарактеризован как «профессиональный кларнетист»<sup>4</sup>. На рубеже XVIII–XIX столетий он приехал из Пруссии в Россию, где поступил на службу к графу Николаю Петровичу Шереметеву, с именем которого связано немало замечательных страниц истории русской музыкальной культуры<sup>5</sup>.

К сожалению, точное имя Майера-старшего до сих пор не установлено, да и вообще каких-либо отдельных статей о нем в справочно-энциклопедических изданиях двух последних столетий не выявлено.

Упоминание о Майере можно найти в книге Н.А. Елизаровой «Театр Шереметевых»<sup>6</sup>, где приведен ряд архивных документов 1790–1800-х годов, связанных со знаменитым оркестром графа Н.П. Шереметева. Однако в Российском государственном историческом архиве (РГИА) среди «Писем Н.П. Шереметева разным лицам о выдаче жалования и о награждении их чинами придворной службы. 1798–1804» нам удалось обнаружить еще 3 ранее неизвестных документа, связанных с историей переезда Майера-старшего в Петербург. А именно: Письмо герцога Евгения Вюртем-

бергского<sup>7</sup> от 30 сентября 1798 года, адресованное Майеру (в переводе на русский язык); Послание Майера Н.П. Шереметеву от 30 октября 1798 года; Черновой текст письма Н.П. Шереметева к Майеру (документ не датирован, хотя содержание позволяет отнести его к концу того же года)<sup>8</sup>.

Несмотря на то, что эти документы являют собой последовательные звенья переписки, сюжет о переезде Майера в Петербург в целом изобилует фактологическими лакунами и некоторыми противоречиями. Недостающую информацию частично восполняют другие архивные материалы из фондов РГИА<sup>9</sup>.

Приведем документы в хронологической последовательности.

*Любезный мой Господин Мейер!*

*Так, как я приложенную при сем просьбу<sup>10</sup> об вас в России к Господину Маршалу Графу Шереметеву от брата моего Александра<sup>11</sup> получил, то и спешу оную теперь к Вам доставить, для того, что бы Вы о последующей на нее резолюции могли меня уведомить, адресовавшись в Карлс-Бад, ибо я завтра отсюда уже отъезжаю.*

*При том за нужное нахожу уведомить вас, что 1000. рублей составляет на наши деньги почти 750. рейхсталеров. Но будет ли сего достаточно на весь ваш путь и на содержание всей вашей фамилии, по тому, что Петербург и Москва места очень дорогие, да сверх же того вы супругу свою и фамилию не можете в один раз с собою взять, а так же нередко вам нужно будет нанять и по 2. гостиницы, о том я здесь теперь умалчиваю, предоставляя всё сие собственному вашему рассуждению. Прошу засвидетельствовать от меня любезной Вашей супруге мое почтение, с каковым пребывая навсегда, остаюсь*

*Вашим Усердным*

*Ф: А: Евгений Гер:<sup>12</sup> Вюртембергский.*

*Берлин*

*Сент. 30.<sup>20</sup> дня*

*1798. 20 года<sup>13</sup>.*

\* Мелик-Давтян Нина Рубеновна – аспирантка Российского института истории искусств (e-mail: kndawt@list.ru).



*Герцог Евгений Вюртембергский (портрет работы неизвестного автора, конца XVIII – начала XIX в.)*

Обратим внимание на то, что мы имеем дело не с оригиналом (который до сих пор не обнаружен), а с рукописной копией послания в русском переводе (естественно предположить, что переписка велась на немецком языке). Не удивительно поэтому, что собственноручная подпись герцога в послании отсутствует — она заменена на указание его имени и титула. Причем вместо немецкого «Herzog von Württemberg» («Герцог фон Вюртемберг»), значится «герцог Евгений Виртембергский» (в России в подобных случаях было принято опускать частицу «фон», заменяя ее окончанием «ский»; при этом немецкое «и» транслитерировалось как «и»)¹⁴. Кроме того, в подписи отсутствует согласование между словосочетанием «Вашим усердным» и именем автора послания¹⁵. Русский перевод, сделанный неизвестным лицом, казался бы, способен поставить под сомнение само содержание письма. Однако факты, почерпнутые из рядоположенных документов, подтверждают его достоверность.

Из послания следует, что Майер обратился к Александру Вюртембергскому (вероятно, через посредничество брата герцога, Евгения) с просьбой ходатайствовать за него перед Н.П. Шереметевым¹⁶. Это подтверждается в следующем документе — письме Майера к графу Н.П. Шереметеву от 30 октября 1798 года, написанном по-французски убористым каллиграфическим почерком¹⁷. Приведем его текст в переводе на русский язык с сохранением стиля изложения самого Майера, характера оригинальных речевых оборотов и специфики официального языка эпохи.

*Вашему Превосходительству Монсеньору,*

*В результате того, что Вы мне отправили, Ваше Превосходительство, через Его Светлейшее Высочество Принца Александра Вюртембергского, я решился на все условия, которые мне предписываются и жду денег, необходимых, чтобы совершить путешествие, и паспорта до Данцига (Danzic)<sup>18</sup>, на адрес [как и]<sup>19</sup> директора музыки Райхеля (Reichel), у которого я останюсь. Поскольку в Петербурге, вероятно, жить дорого, я, зная Ваше великодушие, питаю надежду, что, если не смогу существовать на своё жалование, Ваше Превосходительство, в качестве Покровителя Искусств, конечно, даст мне возможность некоторого [его]<sup>20</sup> повышения. Исключительно благодаря Вашему участию и снисходительности, я принимаю этот пост; я докажу наукой, которую изучил, что достоин заслужить милость Вашего Превосходительства, как и моя жена, которую я смею рекомендовать, и которая продемонстрирует свои незаурядные пианистические способности. Итак, наисмирнейше просим Ваше Превосходительство прислать на нижеуказанный адрес<sup>21</sup> паспорта и вышеупомянутые деньги для путешествия, которые я ожидаю как можно скорее; я привезу большую коллекцию (assemble) звучных духовых инструментов, которые всегда успешно использовал при немецких дворах. В ожидании благосклонного и скорейшего ответа, имею честь засвидетельствовать мое глубокое уважение.*

*Ваш скромнейший и преданнейший слуга,  
Штеттин (Stettin), 30 октября 1798.*

*Майер.*



*Граф Николай Петрович Шереметев (портрет работы Н.И. Аргунова, 1800-е)*

Оркестр Шереметева был одним из лучших в России того времени<sup>22</sup>, труд музыкантов-иностранцев в нем хорошо оплачивался. И потому поступление на службу к Шереметеву для Майера было не просто престижным в профессиональном отношении, но и приносило немалую выгоду.

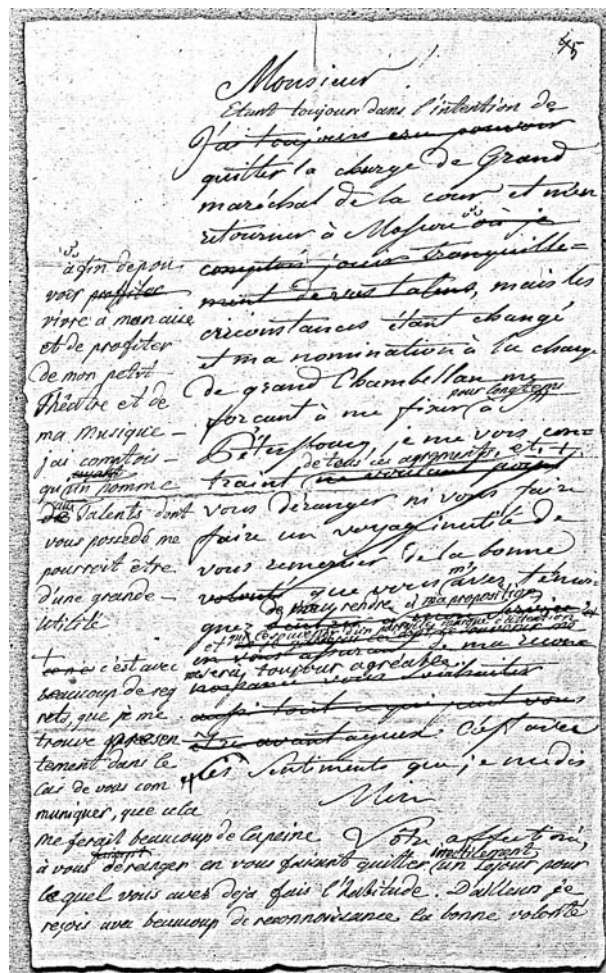
Описывая коллекцию духовых инструментов, которую он «успешно использовал при немецких дворах», Майер употребил словосочетание «assemble d'Harmonieux», очевидно, имея в виду популярные в Европе второй половины XVIII века ансамбли духовой музыки, предназначенные для исполнения так называемой «гармонической музыки» (Harmoniemusik). Состав таких ансамблей мог быть различен, однако с 1780-х годов он чаще всего представлял собой октет (2 гобоя, 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота). Есть все основания полагать, что именно эти инструменты имел в виду Майер в своем письме. Для Harmonien создавались оригинальные произведения, а также переложения оркестровой и оперной музыки, которые звучали в публичных и домашних концертах, использовались как «фоновая музыка» на обедах и официальных приемах. В России Harmonien, как правило, именовались «капеллами духовой музыки» и, наряду с роговыми оркестрами и струнно-духовыми составами, часто использовались в инструментальной концертной практике<sup>23</sup>.

Как явствует из писем, к октябрю 1798 года Майеры подготовились к переезду и даже определились с маршрутом следования. Однако в Петербурге обстоятельства изменились. Служебные обязанности, возложенные на Шереметева, вынуждали графа неотлучно находиться при императоре<sup>24</sup>. Осенью 1798 года он к тому же тяжело заболел. Возможно, именно поэтому граф поначалу решил написать Майеру письмо с отказом, о чем свидетельствует третий из обнаруженных нами документов. Был ли этот отказ отправлен музыканту — неизвестно, поскольку до наших дней сохранился лишь черновой вариант письма. Он имеет вполне законченный вид: в нем есть обращение к адресату, «основной» раздел и заключительное «Всегда Ваш». Однако текст изобилует исправлениями, зачеркиваниями, вставками, сносками на полях, фрагментами, не поддающимися прочтению [см. иллюстрацию].

Приводим выдержки из этого документа, написанного по-французски, в русском переводе.

«Пребывая в намерении оставить должность Гоф-маршала и вернуться в Москву, где я наконец смог бы жить в свое удовольствие и получать пользу от моего небольшого театра и своей музыки<sup>25</sup> — я считал, что человек с талантами, которыми Вы обладаете, мог бы быть мне очень полезен».

Из вышеизложенного следует, что изначально граф хотел видеть музыканта в Москве, куда и сам планиро-



Черновик письма Н.П. Шереметева  
кларнетисту Майеру

вал возвратиться, а именно — в останкинский оркестре. Однако «обстоятельства изменились»: 1 ноября 1798 года Н.П. Шереметев получил должность оберкамергера<sup>26</sup>, что вынудило его «на долгое время обосноваться в Петербурге»<sup>27</sup>. Обремененный государственными проблемами, он не имел возможности заниматься делами собственного оркестра, а потому решил отменить приглашение немецкого музыканта. В сложившейся ситуации, граф приносит свои извинения за отказ:

«...с большим сожалением, которое нахожу в настоящий момент уместным выразить и которое причиняет мне много огорчения, вынужден сообщить Вам, что мне было очень неприятно беспокоить Вас, чтобы Вы без всякой пользы оставили место жительства, которое стало для Вас уже привычным»<sup>28</sup>.

Шереметев также благодарит музыканта «...за готовность, которую Майер ему засвидетельствовал в ответ на его предложение поступить к нему на службу (что также заслуживает внимания)»<sup>29</sup>.

Однако, как мы знаем, приезд Майера все-таки состоялся. За неимением документов, относящихся к заключительному этапу переписки его с графом Н.П. Шереметевым, обратимся к «Книге повелениям Его Сиятельства, Собственной канцелярии» за 1799 год, фиксировавшей распоряжения графа Н.П. Шереметева по делам управления вотчинами и имениями, в том числе Останкино в Москве и Фонтанным домом в Петербурге. В повелении от 27 октября 1799 года (№ 29) впервые упоминается кларнетист Майер<sup>30</sup>:

*«Принятому мною приехавшему из Берлина<sup>31</sup> музыканту Майеру за учение моих учеников на кларнете, формирование духовой моей музыки и за игранье на том инструменте во всех оркестрах моих производить жалованья по 1. 000 р. на год, считая с 1-го числа генваря сего 1799 года; А как в число сей суммы получил он уже 300 руб., то ныне дать ему ещё 500 руб., остальные 200 — при окончании сего года. Впредь же будущаго 1800. года производить ему оное жалованье по четвертям года, то есть по прошествии каждых трех месяцев.*

*Г. Шереметев»*<sup>32</sup>.

Среди прочих обязанностей Майера, Шереметев назвал «формирование духовой моей музыки», подразумевая работу с духовым ансамблем, инструменты для которого музыкант, исходя из содержания его письма, привез с собой из Пруссии. Таким образом, в Петербурге Майер фактически возглавлял капеллу духовой музыки, совмещая руководство этим небольшим коллективом с должностью кларнетиста в струнно-духовом оркестре графа.

В распоряжении Н.П. Шереметева от 22 ноября 1799 года читаем:

*«Посему позволяю нанятому музыканту Майеру давать концерты по субботам и давать ему девять человек моих музыкантов. Граф Шереметев»*<sup>33</sup>.

Заметим, что еженедельные выступления шереметевской капеллы духовой музыки — весьма интересный и в то же время практически неизвестный факт из истории концертной жизни Петербурга рубежа XVIII—XIX веков. Причем инициатором таких выступлений, очевидно, был сам Майер<sup>34</sup>.

Как явствует из повелений графа, немецкий кларнетист занимался не только исполнением «во всех оркестрах» Шереметева, но и преподавал<sup>35</sup>. Судя по всему, музыкант достиг немалых успехов, поскольку менее чем за год он получил существенное повышение жалования и приобрел известность в Петербурге как капельмейстер, исполнитель и педагог. Тем не менее в российской столице Майеру удалось проработать сравнительно недолго. В начале 1804 года, то есть на следующий год после кончины графини Шереметевой (бывшей актрисы и певицы Прасковьи Жемчуговой), был окончательно расформирован оркестр графа. К тому времени, Майеры, приехавшие в Петербург в 1799 году и прожившие там 4 года (если верить энциклопедическим источникам), вероятно, уже покинули российскую столицу, отправившись в Москву. Однако в 1812 году, спасаясь от наполеоновского нашествия, возвратились в Петербург.

В 1814 году Майер-старший вместе со своим 15-летним сыном Карлом отправился в гастрольную поездку по Европе (Польша, Германия, Голландия, Франция), продлившуюся пять лет. При этом в некоторых источниках уточнено, что Карл «сопровождал отца в продолжительном концертном турне»<sup>36</sup>. Эта деталь наводит на мысль, что, кларнетист путешествовал не столько в роли «отца вундеркинда», но также и как исполнитель-солист, а также, возможно, и капельмейстер капеллы духовой музыки. Тем не менее упомянутые гастроли в первую очередь принесли славу Майеру-младшему, что позволило ему в 1819 обосноваться в Петербурге, где он «в качестве пианиста-виртуоза и преподавателя имел неизменно большой успех»<sup>37</sup>.

Сведений же о кларнетисте Майере после гастрольного турне 1819 года не сохранилось<sup>38</sup>. Однако Карл Майер стал его достойным преемником, продолжившим семейные музыкальные традиции.

## Примечания

<sup>1</sup> Разночтения в написании фамилии музыканта в русскоязычной литературе, возможно, объясняется разночтениями в написании его имени и фамилии в зарубежных источниках: *Carl* (либо, на французский манер, *Charles*) *Mayer* или *Meyer*.

<sup>2</sup> См.: *Gehring F. / Warrack J. Mayer, Charles // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. 16. London., 2001. P. 172; Boisits B. Mayer, Charles // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil. Bd. 11. Kassel, 2004. S. 1390.*

<sup>3</sup> Матери К. Майера — Екатерине посвящена отдельная статья. См.: *Мелик-Давтян Н.Р. Династия музыкантов Майеров в Петербурге. Екатерина Майер // Мир экскурсий, 2011, № 2 (14). С. 45–47.*

<sup>4</sup> *Mendel H. Musikalisches Conversations-Lexicon. Bd. 7. Leipzig, 1890–1891. S. 101.*

<sup>5</sup> О приглашении Майера-старшего известно в том числе и из биографии Карла Майера, записанной его другом, пианистом и педагогом М.И. Бернардом, который опубликовал ее в середине XIX столетия (см.: *Бернард М.И. Карл Майер // Литературное прибавление к «Нувеллисту». 1851 (Декабрь). С. 89–90.*

<sup>6</sup> *Елизарова Н.А. Театры Шереметева. М., 1944.*

<sup>7</sup> Евгений Фридрих Франц Генрих Вюртембергский (1758–1822) — прусский генерал от кавалерии, старший брат императрицы Марии Федоровны. В России больше был известен его сын — Евгений

Фридрих Карл Людвиг (1788–1857), генерал, портрет которого находится в Военной галерее Зимнего дворца в Петербурге.

<sup>8</sup> РГИА. Ф. 1088. Оп. 1. Д. 347.

<sup>9</sup> РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 171. Д. 184. Часть материалов из этих документов использована в вышеупомянутой книге Н.А. Елизаровой (отсылки к архивам даются исследователем в соответствии с нумерацией, принятой в Останкинском научном архиве, но не совпадающей с РГИА).

<sup>10</sup> Сама «Просьба» нами не обнаружена.

<sup>11</sup> Александр Вюртембергский (1771–1833) – младший брат императрицы Марии Федоровны; с 1800 года состоял на русской военной службе.

<sup>12</sup> Непривычные для современного читателя «двоеточия» в данном случае заменяют «точки».

<sup>13</sup> РГИА. Ф. 1088. Оп. 1. Д. 347. Л. 3.

<sup>14</sup> Это правило соблюдалось во всех дореволюционных изданиях.

<sup>15</sup> Написано в именительном падеже (вместо ожидаемого творительного).

<sup>16</sup> Исходя из того, что за Майера хлопотали родные братья российской императрицы, Александр и Евгений Вюртембергские, можно предположить, что он находился под их покровительством, поскольку прежде жил в герцогстве Вюртембергском, где в качестве придворного музыканта состоял на службе у их отца – Фридриха Евгения Вюртембергского, кончина которого в 1797 году стала одной из причин поиска Майером «новых горизонтов» в России.

<sup>17</sup> РГИА. Ф. 1088. Оп. 1. Д. 347. Л. 4-4об.

<sup>18</sup> Вероятно, здесь описка (в названии города последней должна быть буква «g»).

<sup>19</sup> Слова эти, по смыслу лишние, присутствуют в оригинальном тексте письма.

<sup>20</sup> Слово в письме отсутствует, но подразумевается по смыслу.

<sup>21</sup> Конверт с адресом до нашего времени не сохранился.

<sup>22</sup> В разные годы шереметевский оркестр включал в себя от 40 до 50 музыкантов; в 1802 году в его штат входило 36 человек. В составе оркестра числились: 1-е и 2-е скрипки, альты, виолончели, контрабасы, фаготы, валторны, гобои, флейты, трубы, литавры. Основную коллективу составляли крепостные музыканты, три места занимали вольнонаемные иностранцы (скрипач, виолончелист и гобоист). За 40 лет в оркестре сменилось 5 иностранных гобоистов-кларнетистов (Майер был последним), 4 скрипача, 1 арфист и 1 пианист (см.: Елизарова Н.А. Указ. соч. С. 331–366). Оркестр участвовал в оперных спектаклях, выступал в концертах, а также играл в частных домах.

<sup>23</sup> Более подробно об ансамблях «гармонической музыки» и их репертуаре см.: Березин В. Немного нового о хорошо забытом: к истории духового ансамбля Harmoniemusik в России // Старинная музыка, 1999, № 2. С. 10–12; Барсова И.А. Между Россией и Европой. В начале была Harmoniemusik // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. М., 2006. С. 120–125.

<sup>24</sup> Подробнее об этом см.: Краско А.В. Три века городской усадьбы графов Шереметевых. М.; СПб., 2009. С. 78–83.

<sup>25</sup> Поскольку гофмаршалом граф был назначен 6 ноября 1796 года, идея уйти от государственных дел и вернуться в Москву, скорее всего могла возникнуть у него не ранее 1797 – начала 1798 года.

К этому времени, скорее всего, и относится начало переписки по приглашению Майера в Россию.

<sup>26</sup> Самая высокая должность в придворной иерархии.

<sup>27</sup> РГИА. Ф. 1088. Оп. 1. Д. 347. Л. 5.

<sup>28</sup> На обороте листа содержание письма дважды переизложено от третьего лица, введены имена Майера (Mg. Mayer) и Шереметева (аббревиатура «Le Co. de S.» – «Le comte de Scheremetev»), отсутствующие в основном документе.

<sup>29</sup> РГИА. Ф. 1088. Оп. 1. Д. 347. Л. 5–5об.

<sup>30</sup> РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 171. Л. 21–22. Фрагмент этого повеления опубликован в книге Н.А. Елизаровой, где, правда, допущена ошибка в датировке – 27 ноября вместо 27 октября (см.: Елизарова Н.А. Цит. соч. С. 348). К нему также обращалась И.Ф. Петровская (см.: Петровская И.Ф. Шереметевы, графы // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Т. I: XVIII в. Кн.3. СПб. 1999. С. 267).

<sup>31</sup> Несмотря на то, что Н.П. Шереметев называет Майера «приехавшим из Берлина музыкантом», очевидно, что Майеры прибыли из Штеттина (Stettin). Именно этот город указан кларнетистом в послании к Шереметеву. Штеттин (ныне – польский город Щецин), расположенный на расстоянии более 200 км от Берлина, в XVII–XIX веках находился в составе Пруссии и служил для нее основным морским портом. Напомним, что в Штеттине родилась София Мария Доротея Августа Луиза Вюртембергская – будущая супруга российского императора Павла I, которая начиная с 1797 года активно приглашала в Петербург своих соотечественников. Вероятно, Майер, принявший решение о переезде в Россию, надеялся в том числе и на покровительство императрицы.

<sup>32</sup> Годовой размер жалования Майера, обозначенный в «Книге повелениям», совпадал с суммой 1000 рублей, названной в послании к Майеру от Евгения Вюртембергского.

<sup>33</sup> РГИА. Ф. 1088. Оп.3. д. 171. Л. 26 об. Повеление № 43. В упоминавшейся статье из энциклопедического словаря «Музыкальный Петербург» И.Ф. Петровская ошибочно указывает 8 музыкантов (см.: Петровская И.Ф. Цит. соч. С. 267). Однако, судя по реальному количеству оркестрантов, «выписанных» Шереметевым для субботних концертов, его капелла духовой музыки не была «классическим» октетом.

<sup>34</sup> В «Книге повелениям» указано, что распоряжению графа по поводу еженедельных концертов предшествовало письмо, «написанное к Его Сиятельству от музыканта Майера по-французски» (РГИА. Ф. 1088. Оп.3. д. 171. Л. 26 об.).

<sup>35</sup> 3 июня 1800 года Шереметев отдает распоряжение (№ 131): «Из привезенных для отдачи на фабрику шести мальчиков выбрать двух и отдать в учение кларнетисту немцу Майеру» (см.: РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 184. Л. 154–154об.).

<sup>36</sup> F.G. [Gehring F.] Mayer, Charles // Grove's Dictionary of Music and Musicians. Vol. III. London, 1907. P. 95; Riemann H. Musik-Lexikon. 11. Auflage. Bd. 2. Berlin, 1929. S. 1135.

<sup>37</sup> Sietz R. Mayer, Charles // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8. Kassel., 1989. S. 1838–1839.

<sup>38</sup> Возможно, вскоре после его окончания музыкант умер. Во всяком случае, судя по воспоминаниям М.И. Глинки о своем педагоге по фортепиано Карле Майере, последний в 1824 году жил в Петербурге лишь с матерью и сестрами (см.: Глинка М.И. Записки. М., 2004. С. 46).





Варвара БУБЧИКОВА\*  
(Москва)

## Отзвуки Ренессанса и барокко в духовной музыке Дж. Верди: к вопросу об эволюции стиля

Вряд ли кто станет отрицать тот факт, что самым популярным произведением Дж. Верди в традиционных жанрах духовной музыки, является Реквием. Однако та часть наследия композитора, которая в той или иной мере имеет отношение к музыкально-литургической практике, этим сочинением далеко не ограничивается.

Как известно, сам Верди еще с юных лет принимал участие в церковных службах, будучи органистом в селении Ронколе, а затем и в близлежащем городе Буссето. Не случайно именно сочинения для церкви оказались в числе первых на долгом творческом пути будущего великого оперного маэстро. И знаменательно, что завершился этот путь также обращением композитора к духовным жанрам, результатом чего явились хотя и не слишком широко известные, но не менее прекрасные, глубокие и необыкновенно вдохновенные «*Quattro pezzi sacri*».

Известно, что перед смертью Верди попросил свою приемную дочь Марию Верди-Каррара уничтожить ряд своих ранних произведений<sup>1</sup>. Предвидя последующий интерес к своему творчеству, композитор не хотел, чтобы о нем судили на основании не слишком совершенных юношеских сочинений, часто написанных «по случаю». Тем не менее, сегодня мы имеем возможность познакомиться с некоторыми из этих композиций<sup>2</sup>.

К юношеским сочинениям Верди на религиозные темы относятся кантата для хора «Плач Иеремии» (1828, не сохранилась), кантата для баритона с оркестром «Безумие Саула» (1829, не сохранилась), *Laudate pueri* для трех голосов (двух теноров и баса) с оркестром, *Qui sedes e Quoniam* для баса с оркестром, *Qui tollis* для тенора, кларнета и оркестра, два *Tantum ergo* (1836)<sup>3</sup>. Сюда же необходимо добавить *Messa di Gloria* (1833) – произведение, начатое учителем Верди Фердинандо Провези и завершенное его самим великим учеником.

Все эти ранние сочинения не могут еще быть признаны вполне самобытными. Их стилистика свидетельствует о значительном влиянии Россини и других мастеров начала XIX столетия, в силу чего они имеют очень мало пересечений даже с ранним оперным творчеством самого Верди. Хоровые номера *Messa di Gloria – Kyrie* и *Cum Sancto Spiritu* отличает аккордовый

склад с одновременным произнесением вокального текста, который чередуется с простейшим имитационным изложением; сольные эпизоды написаны в классической традиции и пока лишены тех своеобразных стилевых черт, которыми обладает более поздняя музыка Верди. Показательно свидетельство самого композитора об одном из своих ранних произведений: «Признаю, увы! Что около шестидесяти лет тому назад положил на музыку данный “*Tantum ergo*”!!! Советую



Джузеппе Верди (портрет работы Дж. Больдини, 1886)

склад с одновременным произнесением вокального текста, который чередуется с простейшим имитационным изложением; сольные эпизоды написаны в классической традиции и пока лишены тех своеобразных стилевых черт, которыми обладает более поздняя музыка Верди. Показательно свидетельство самого композитора об одном из своих ранних произведений: «Признаю, увы! Что около шестидесяти лет тому назад положил на музыку данный “*Tantum ergo*”!!! Советую

\* Бубчикова Варвара Владимировна – аспирантка Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (e-mail: varvara-bubchi@mail.ru).

обладателю этого несчастного сочинения бросить его в огонь. Эти ноты не имеют ни малейшей музыкальной ценности и ни тени духовного колорита»<sup>4</sup>.

К сочинениям в традиционных жанрах церковной музыки Верди вновь обратился лишь спустя несколько десятилетий. И центральное место среди них в его творческом наследии занимает, как уже было сказано, Реквием (1874). Во многом новаторское и неоднозначное, вызвавшее бурю противоречивых отзывов и мнений музыкантов и критиков, это произведение ныне завоевало почетное место в концертном репертуаре. Можно с уверенностью сказать, что оно стало не только наиболее часто исполняемым среди всех реквиемов романтической эпохи, но и из всех образцов этого жанра (наряду с великим произведением Моцарта).

История Реквиема Верди восходит к концу 1860-х годов, когда композитор, потрясенный кончиной Дж. Россини (1868), задумал создание «коллективного реквиема» памяти Великого итальянца и принял, наряду с другими итальянскими музыкантами, в нем участие, написав заключительный респонсорий *Libera me* (1869). Сочинение это в то время так и не было исполнено<sup>5</sup>. И, казалось, Верди не собирался возвращаться к этой работе, хотя, по собственным его словам, «при этом выяснилось бы, что я, за исключением всевозможных расширений, уже скомпоновал “Реквием” и “Dies irae”, которые вновь повторяются в “Libera”»<sup>6</sup>. Вернуться к идее Реквиема композитора побудило событие, ставшее для него глубоким потрясением, а именно смерть итальянского писателя Алессандро Мандзони, которым он безмерно восхищался.

Первое исполнение Реквиема Верди, написанного для квартета солистов, хора и оркестра, состоялось в годовщину смерти Мандзони 22 мая 1874 года в церкви Сан Марко в Милане под управлением автора<sup>7</sup>.

Драматичная трактовка канонического текста, а также вокальный стиль сольных партий Реквиема, обнаруживающий значительное влияние оперы, послужили причиной противоречивых отзывов, буквально посыпавшихся на Верди сразу после премьеры. «Бог Верди — это злой и жестокий Бог!»<sup>8</sup> — этот приговор одного из современников композитора как бы обобщил в себе возмущение многих столь разительным несоответствием между сильной эмоциональной окрас-

кой музыки и литургическим назначением текста. Однако не следует забывать, что уже в Реквиеме заметно стремление Верди к поиску новых выразительных средств. По наблюдению В.В. Протопопова, «художественная концепция Реквиема включает много эпизодов обобщенно-лирического содержания, чуждого какой-либо театральной конкретности, и потому не следует его представлять простым отголоском оперного жанра»<sup>9</sup>.

В Реквиеме сильно влияние церковной традиции, которая проявляется в разных видах. Здесь же мы находим истоки характерных для позднего творчества стилистических преобразований вокального письма, проявившихся именно в духовных жанрах.

Так, особенное значение приобретает в Реквиеме традиция пения *a cappella*, широко распространенная еще в эпоху Возрождения. Очевидно, что этот художественный прием в сопоставлении с богатейшими возможностями оркестра, интересен композитору, его использование разнообразно, можно даже говорить о разных стилистических особенностях таких фрагментов.

Первая из них связана с имитационным вступлением голосов, непрерывностью, текучестью музыкальной ткани, не предполагающей единства фраз, цезур, общих для всех голосов, единообразного структурного членения. Подобные фрагменты в Реквиеме: *Te decet hymnus* (до 44 такта), *Quid sum miser* секвенции *Dies irae* (такты 296–299), *Cum sanctis tuis* в *Lux aeterna* (такт 84). Самый яркий пример в подобного стиля творчестве Верди можно найти в *Ave Maria* из «*Quattro pezzi sacri*», где текучесть мелодики, переливы хоровой ткани, совершенно не подчиненной привычной тонально-гармонической логике, достигли наилучшего результата в приближении к церковному стилю.

Вторая стилистическая особенность ощутима во фрагментах, где, несмотря на самостоятельность вокальных партий, большое значение приобретает общее для всех голосов членение на фразы, ясные цезуры. В Реквиеме к этому типу можно отнести следующие фрагменты: *Et lux perpetua* из *Lux aeterna* (такт 27), начало *Pie Jesu* (такт 667), отчасти в *Te decet hymnus* (в конце фрагмента — такт 45). Яркое продолжение этой стилистической линии появится в *Pater noster* и особенно в *Laudi alla Virgine Maria*.

Принципиально новое, вердиевское, объединяющее все перечисленные фрагменты, за-

ключается в том, что все они, исключая *Te decet hymnus*, написаны не для хора, а для ансамбля солистов. Нейтральность голосов, слитность тембров, свойственные хору, создающие отрешенность, обобщенность, в Реквиеме, в отличие от последующих духовных сочинений, не заменили еще сольного личностного высказывания.

Говоря о традициях барокко, ощутимых в Реквиеме, нельзя не упомянуть о столь важном показателе мастерства композитора, как fuga — вершина полифонических форм. «По традиции, идущей от Моцарта, Керубини, Берлиоза, Верди в сильнейшей степени использует полифонию. Но ее концентрация в Реквиеме стала возможной только потому, что к этому привела стилистическая эволюция музыки Верди»<sup>10</sup>. Обе фуги Реквиема — Sanctus (двойная восьмиголосная) и Libera te — служат доказательством того, что виртуозное владение техникой письма сочеталось у Верди с удивительной свободой в нахождении неповторимых композиционных решений. Первая тема фуги Sanctus (фанфарная, восходящая по звукам тонического трезвучия) напоминает темы Генделя, но и сама форма фуги отмечена генделевским влиянием. Sanctus — трехчастная fuga, в которой второй раздел (*Benedictus, qui venit*, такт 41) представляет собой мотивную разработку (начального мотива первой темы), а третья часть (своеобразная реприза) — вариант второго мотива первой темы (гаммаобразное нисходящее движение от верхней тоники) в увеличении (*Pleni sunt coeli et terra*, такт 79).

После Реквиема композитор несколько раз обращался к духовным жанрам, написав три вокально-хоровые и одну вокальную миниатюры (соответственно Pater noster; Le laudi alla Vergine Maria; Ave Maria для смешанного хора и Ave Maria для сопрано и струнного оркестра на текст Данте), а также два крупных вокально-симфонических произведения — Stabat Mater и Te Deum.

Pater noster<sup>11</sup> (1880) представляет собой достаточно развернутую композицию для пятиголосного смешанного хора a cappella. В музыковедческой литературе закрепилось мнение, что поэтический текст, положенный в основу этого сочинения, является отрывком из «Божественной комедии» Данте (XI песнь «Чистилища»). Но сравнение текстов выявляет их различие, несмотря на сходную форму стихосложения и рифмовку строк (совпадают лишь первая строка первой строфы). При этом первые две строки текста, ис-

пользованного Верди, совпадают с каноническим текстом молитвы «Отче наш» в итальянском переводе. В целом же вердиевский текст, при всех несовпадениях с каноническим церковным текстом, приближается скорее к церковному, нежели к поэтической версии Данте<sup>12</sup>.

Pater noster — первое хоровое сочинение Верди без сопровождения. До этого хор a cappella употреблялся им лишь эпизодически в Реквиеме и в произведениях оперного жанра. И хотя вердиевская гармония и некоторые приемы письма (например, восходящее и нисходящее движение голосов по звукам аккорда в кульминационных моментах, аккордовое сопоставление далеких тоналностей в заключении) проявляют себя здесь в достаточной мере, в этом произведении есть и много новых черт стиля. Pater noster свидетельствует об обращении Верди к истокам итальянской полифонии — музыке мастеров эпохи Возрождения.

Композитор неоднократно выражал свое восхищение творениями старых полифонистов. Особенно выделяя среди них Палестрину, он именовал себя, как и других итальянских композиторов, его последователями. Об этом красноречиво свидетельствует его письмо Гансу Бюлову, где, в частности, сказано: «Все должны бы держаться характерных особенностей, присущих каждому народу, как это прекрасно сказал Вагнер. Блаженны вы, являющиеся до сих пор сынами Баха! А мы? Мы тоже, будучи потомками Палестрины, были когда-то представителями школы великой... и национальной! Теперь же она превратилась в подражательную, и ей грозит гибель! Если бы мы могли вернуться назад!»<sup>13</sup>. Близкая этому мысль высказана и в письме к Дж. Галлиньяни: «Палестрина — подлинный глава духовной музыки и предвечный отец музыки итальянской. <...> Если бы его лучше знали и изучали, мы писали бы больше, как итальянцы»<sup>14</sup>.

Гомофонно-гармонический склад письма в Pater noster с характерными для Верди альтерированными аккордами на основе мажоро-минора органично сочетается с прозрачной диатоникой имитационного письма, свойственной композиторам Ренессанса, однако эти эпизоды не нарушают общего стиля, благодаря красочным тоналным сопоставлениям.

В основу Pater noster положено 8 трехстрочных строф — терцин. Можно предположить, что течу-чести музыкальной формы произведения (сквоз-



ной строфической) способствует особая рифмовка строк, как бы цепляющихся друг за друга от строфы к строфе: *aba / bcb / cdc* и т. д.

В целом этот хор носит лирический и возвышенно-созерцательный характер: мы не найдем здесь драматизма, столь свойственного другим сочинениям Верди. Что же касается любви композитора к контрастам, то она проявляет себя в динамическом плане: от *pppp* до *fff*. Специфически оперная мелодика зачастую уступает место более нейтральной мелодике, характерной для стилистики эпохи Возрождения, хотя гармонический язык Верди и здесь ярок и узнаваем.

*Pater noster* — прекрасный образец духовной музыки Верди. Светлый и одухотворенно-проникновенный, этот хор предвосхищает позднейшие хоровые шедевры композитора.

*Ave Maria* для сопрано и струнного оркестра органично вписывается в круг оперных молитв Верди. Далекая от ранних образцов виртуозного плана (например, молитв Лукреции из оперы «Двое Фоскари» и Жанны из оперы «Жанна д'Арк»), она является прообразом молитвы Дездемоны из «Отелло» (1887).

Завершающими духовную линию творчества Верди стали четыре хоровых сочинения, написанные в разные годы, но изданные одновременно у Рикорди под общим названием «Четыре духовных произведения» («*Quattro pezzi sacri*»)<sup>15</sup>. Их премьера состоялась 7 апреля 1898 года в Париже под управлением П. Таффанеля<sup>16</sup>. Первый хор (*Ave Maria* для четырехголосного смешанного состава *a cappella*) был создан около 1889 года, второй (*Stabat Mater* для четырехголосного смешанного хора с оркестром) — в конце октября 1897 года, третий (*Le laudi alla Vergine Maria* для четырехголосного женского состава *a cappella* на текст, заимствованный из последней песни «Рая» Данте) — в 1886 году, четвертый (*Te Deum* для двойного четырехголосного смешанного хора и оркестра) — в 1895 году<sup>17</sup>. Очевидно, что не все духовные сочинения Верди соответствуют канонам жанра: для двух из них выбран текст «Божественной комедии» Данте, т. е. светского поэтического произведения, который, впрочем, близок по смыслу литургическим текстам, принятым в Римско-католической церкви.

Все четыре хора написаны для разных составов, что существенно затрудняет их совместное исполнение<sup>18</sup>. Вердиевский размах в выборе исполнительских средств здесь поистине грандиозен — от женского четырехголосия до двойного смешанного хора и большого симфонического оркестра! При очевидных общих чертах позднего стиля Верди, нельзя не отметить явную стилистическую неоднородность этих произведений.

В основу хора *Ave Maria* положена так называемая «*scala enigmatica*» (загадочная гамма), опубликованная в миланской «Музыкальной газете» А. Крешентини<sup>19</sup> с предложением к композиторам гармонизовать столь странную последовательность звуков. Приступая к работе над *Ave Maria*, Верди не относился к замыслу слишком серьезно. В письме к Арриго Бойто содержатся следующие строки: «Вы скажете, что не стоит заниматься таким вздором, и будете совершенно правы. Но что поделаешь? К старости, говорят, делаешься ребенком. Этот вздор мне напоминает мои 18 лет, когда мой учитель занимался тем, что заставлял меня ломать голову над подобными басами»<sup>20</sup>.

Излишне говорить о том, что Верди блестяще справился с поставленной задачей, выполнив гармонизацию «*scala enigmatica*» на высочайшем художественном уровне. «Загадочная гамма» как своего рода *cantus firmus* появляется в восходящем и нисходящем движении поочередно во всех голосах, переходя от басов к альтам, к тенорам и, наконец, к сопрано. Таким образом, изложение гаммы определяет композицию всего сочинения, что достаточно типично и для вокальной музыки Ренессанса. В.В. Протопопов определяет музыкальную форму *Ave Maria* как образец полифонических вариаций на остинатную тему<sup>21</sup>. При этом Верди не рассматривает звукоряд «*scala enigmatica*», выходящий далеко за рамки диатоники, как некий единый модус, выделяя в нем отдельные фрагменты и трактуя их как диатонические для данной (постоянно меняющейся) тональности. Не характерное в целом для стиля Верди, с его ориентиром на ясную песенную мелодию и на тональную устойчивость, безостановочное гармоническое движение делает восприятие *Ave Maria* более созерцательным, что отвечает принципам духовной музыки. «Смелостью гармоний Верди обновил традицию письма на заданную тему и поставил свой эксперимент в ряд гармонических достижений конца XIX века»<sup>22</sup>.

Стилевое своеобразие *Stabat Mater*<sup>23</sup>, видимо, объясняется не только образным содержанием духовного текста, положенного в основу сочинения, но и личными переживаниями композитора<sup>24</sup>.

Стилевое своеобразие *Stabat Mater*<sup>23</sup>, видимо, объясняется не только образным содержанием духовного текста, положенного в основу сочинения, но и личными переживаниями композитора<sup>24</sup>.

Роль полифонии здесь сведена до минимума, а на первый план выступает яркий вердиевский мелодизм и речитативность, динамизирующие музыкальное развитие. По образному строю, в котором преобладают мотивы скорби и сострадания, это произведение наиболее близко Реквиему, особенно секвенции *Dies irae*. Их роднит и сходная организация текста — рифмованные трехстишия.

Н.Н. Салнис в статье «“*Stabat Mater*” в художественной культуре» говорит об ошутимом влиянии на этот текст мировоззрения католического ордена францисканцев: «Связи с орденом францисканцев не случайны. Именно там и могло возникнуть такое поэтическое выражение сострадания, <...> появившееся под непосредственным влиянием проповедей и самой жизни Франциска Ассизского, его духовного опыта, который зиждется на страстном, мучительном сопереживании Страстям Христа. Если стигматы Франциска Ассизского — это зримое и осязаемое физическое воплощение предельного сострадания мукам Христа, то Якопоне да Тоди, мысленно созерцая трагедию Голгофы, словно переводит взгляд на фигуру Богородицы...»<sup>25</sup>.

Не типичным для вокально-симфонического произведения является исполнительский состав этой композиции: только лишь смешанный хор и оркестр. Возможно, здесь сыграла роль чисто практическая сторона: задумав произведение в сквозной строфической форме, Верди отказывается от солистов, которые требуют сколько-нибудь развернутых партий, самостоятельных номеров. Отсутствие сольных голосов лишает произведение индивидуализации в музыкальном высказывании, однако сообщает целому большую обобщенность, стремление к которой наблюдается в последних духовных сочинениях композитора<sup>26</sup>. Зато отдельные музыкальные «реплики», которые могли быть поручены солистам, являют особую выразительность и красоту в исполнении всей хоровой партией. Выбор композитором формы указывает на еще одно обстоятельство: Верди никогда не планировал исполнение этого произведения в церкви во время богослужения — его продолжительность составляет приблизительно 11–13 минут, что не соответствует по временным рамкам службам Страстной седмицы.

Хор *Laudi alla Vergine Maria* стилистически наиболее сходен с предшествующим ему по времени созданию *Pater noster* (характерно, что они имеют и общую тональность G-dur). Этому хору,

светло-лирическому по настроению, свойственна прозрачность звучания фактуры, явно заметна и роль имитационной полифонии, с таким же ясным, как и в *Pater noster*, членением по строфам. Поэтический текст — фрагмент XIII песни Дантова «*Рая*» — являющий собой хвалебное обращение к Богородице, во многом определяет характер музыки, которая достигает здесь необычайной просветленности. Знаменательно, что при первом исполнении именно этот хор по требованию публики был повторен.

В звучании *Te Deum* удивительным образом сочетаются величественная мощь и простота. В этом сочинении в значительной степени отразился интерес Верди к музыкальной культуре предшествующих эпох. Верди здесь цитирует григорианский напев и использует принцип антифонного пения (напомним, что это двуххорное сочинение), в чем вновь проявляется тяготение композитора к средневековым и ренессансным образцам итальянской духовной музыки. *Te Deum* (как и *Stabat mater*) Верди задумывает как одночастную композицию. Стремление к пониманию собственно церковного текста явственно отражается в его письме к Джованни Тебальдини: «Я знаю несколько старых “*Te Deum*”, слышал немногие современные, и для меня никогда не было убедительным толкование (исключая чисто музыкальную ценность), данное этому гимну в музыке. “*Te Deum*” исполняется обычно в большие праздники, торжественные и шумные, или во время коронации и т. п. Начало гимна этому соответствует, ибо небо и земля ликуют: “*Sanctus, Sanctus Deus Sabaoth*”; но к середине колорит и выражение меняются. “*Tu ad liberandum*”: Христос рождается от Девы и открывает человечеству *Regnum coelorum*. Человечество верит в *Judex venturus*; взывает: “*Salvum fac*” и кончает молением, взволнованным, печальным, доходящим до ужаса»<sup>27</sup>.

Свободная композиция *Te Deum* по своей сути является текстомузыкальной, подобно многим образцам старинной вокальной музыки. При этом она органично включает черты романтического формообразования — лейтмотивизм и принцип контрастного развертывания, что связано с оперным творчеством композитора, а также с его Реквиемом.

В заключение отметим, что Верди на протяжении всей своей жизни (хотя и с большими пере-

рывами) обращался к духовным жанрам. При этом стиль этих произведений претерпевал сильные изменения. Ранние сочинения еще не самостоятельны, в них порой с трудом можно узнать индивидуальный почерк композитора, настолько они следуют классической традиции духовной музыки. Реквием же (наряду с «Аидой») символизирует расцвет творчества композитора, подводит итог значительной его части его творческого пути. Поздние духовные сочинения отличает поиск новых, порой контрастных выразительных средств, они не выстраиваются в единую стилистическую линию, в то же время, являясь кульминационными в стилевых исканиях композитора.

Будучи, прежде всего, оперным композитором, Верди и в духовные жанры привносит некоторые черты оперной патетики, что особенно заметно в Реквиеме и *Stabat Mater*. Однако в зрелом и позднем периодах творчества можно говорить о самостоятельном музыкальном языке в его духовных сочинениях. Важно, что в какой-то момент Верди обращается к истокам итальянского вокального искусства, считая своим учителем Палестрину. Причем наиболее ярко поиск новых средств выразительности, обращенный к прошлым эпохам, заметен в духовных сочинениях малых форм а cappella (*Pater noster*; *Ave Maria*; *Laudi alla Vergine Maria*) и *Te Deum*.

### Примечания

<sup>1</sup> См: *Harwood G.* Giuseppe Verdi: A guide to research. New York and London, 1998. P. 354.

<sup>2</sup> Сравнительно недавно (с 1983 года) началось издание Собрания сочинений Верди (*The Works of Giuseppe Verdi*) под редакцией Ф. Госсета, в котором *Serena III* посвящена духовной музыке, а в *Serena VI* планируется издать юношеские духовные и светские сочинения. Некоторые из них существуют в аудиозаписи, сделанной в 2000 году итальянским дирижером Риккардо Шайи (*Riccardo Chailly*).

<sup>3</sup> Для тенора с оркестром (G-dur) и для баса с оркестром (F-dur).

<sup>4</sup> Цит по: *Верди Дж.* Избранные письма / Сост., пер., вступ. ст., примеч. А.Д. Бушен. М.: Музгиз, 1959. С. 496. Слова эти были написаны Верди на нотах своего произведения 1836 года, приобретенных неким Беннучи, который в 1893 году обратился к маэстро с просьбой удостоверить их своей подписью.

<sup>5</sup> Первое исполнение «Мессы памяти Россини» (мировая премьера) состоялось в 1988 году под управлением Хельмута Риллинга (*Helmuth Rilling*) на Европейском музыкальном фестивале в Штутгарте. В том же году Институтом по изучению творчества Верди (*Istituto di studi verdiani*) в Парме было предпринято издание этого коллективного творения, которое получило при этом название «Месса памяти Россини». См.: «Messa per Rossini» / Parma, Istituto di studi verdiani. Milano: Ricordi, 1988 (*Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani*, No. 5).

<sup>6</sup> *Верди Дж.* Избранные письма / Сост., пер., вступ. ст., примеч. А.Д. Бушен. М.: Музгиз, 1959. С. 429.

<sup>7</sup> Американский исследователь Дэвид Розен в своей книге о Реквиеме Верди отмечает ряд изменений, внесенных композитором в нотный текст после премьеры, в частности замену хоровой фуги *Liber scriptus* на ныне известное соло меццо-сопрано (см.: *Rosen D.* Verdi Requiem. New York: Cambridge University Press, 1995. P. 13).

<sup>8</sup> *Тароцци Дж.* Верди. / Сокр. пер. с ит. И. Константиновой. М.: Молодая гвардия, 1984. С. 251.

<sup>9</sup> *Протопопов В.В.* История полифонии. Вып.4. М.: Музыка, 1986. С. 201.

<sup>10</sup> *Протопопов В.В.* Там же.

<sup>11</sup> *Pater noster* и *Ave Maria* для сопрано и струнного оркестра написаны в 1880 году и исполнены впервые 18 апреля того же года в Милане в Ла Скала под управлением самого Верди (см.: *Верди Дж.* Избранные письма. С. 590).

<sup>12</sup> Данте указан автором текста в издании Рикорди, он упоминается и В.В. Протопоповым (*Протопопов В.В.* Цит соч.); Г. Харвуд в своем обстоятельном труде, посвященном библиографии Верди (*Harwood G.* Op.cit), обходит этот вопрос стороной.

<sup>13</sup> *Верди Дж.* Избранные письма. С. 480.

<sup>14</sup> Там же. С. 476.

<sup>15</sup> В музыковедческой практике «*Quattro pezzi sacri*» нередко называют циклом, но эти произведения, объединенные лишь общностью тематики подлинного цикла не образуют.

<sup>16</sup> В рецензии газеты *The Musical Times and Singing Class Circular* на эту премьеру содержатся сведения о том, что хор *Ave Maria* не исполнялся, а *Laudi* по требованию публики был повторен дважды (см.: *New sacred works by Verdi // The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 39, № 663. UK: Musical Times Publications Ltd., 1898. P. 312–315).

<sup>17</sup> Некоторые даты, не совпадающие со сведениями из известной монографии о Верди Л.А. Соловцовой (см.: *Соловцова Л.А.* Джузеппе Верди. 4-е изд. М.: Музыка, 1986. С. 388), уточнены в соответствии с последними исследованиями Института по изучению Верди в Нью-Йорке (*American Institute for Verdi Studies at New York University*).

<sup>18</sup> В виде цикла эти произведения бытуют лишь в звукозаписи. В концертной практике они, как правило, исполняются отдельно.

<sup>19</sup> Адольфо Крешентини (1854–1921) – болонский музыкант – пианист, композитор и педагог.

<sup>20</sup> *Верди Дж.* Избранные письма. С. 462.

<sup>21</sup> *Протопопов В.В.* Цит. соч. С. 204.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Текст этой знаменитой католической секвенции возник в XIII веке (предположительным автором считается Якопоне да Тоди).

<sup>24</sup> Верди заканчивал *Stabat Mater* в период тяжелой болезни его жены Джузеппины.

<sup>25</sup> *Салнис Н.Н.* «*Stabat Mater*» в художественной культуре // Библейские образы в музыке: Сб. статей. СПб: Сударыня, 2004. С. 23.

<sup>26</sup> Из всех «*Quattro pezzi sacri*» только в *Te Deum* Верди вводит солистку сопрано, но три ее фразы в виде речитации на одном звуке далеки от привычного для него понимания сольной партии.

<sup>27</sup> *Верди Дж.* Избранные письма. С. 502.



Жанна КНЯЗЕВА\*  
(Санкт-Петербург)

### Жак Гандшин в воспоминаниях Елены Агриколы

Имя Жака Гандшина (Jacques Handschin; 1886, Москва – 1955, Базель, Швейцария) известно сегодня всему музыковедческому миру: его труды по музыкальному Средневековью стали классическими. Известно и то, что в России начала XX века, где его именовали Яковом Яковлевичем, Гандшин десять лет руководил органным классом Петербургской консерватории, будучи при этом знаменитым органистом-виртуозом. Осенью минувшего года исполнилось уже 55 лет со дня смерти этого выдающегося ученого и музыканта. Однако и по сей день Гандшин остается во многом загадочной фигурой. В советской России после своего отъезда в Швейцарию (весной 1920 года) он был официально «забыт»; в Европе же до недавнего времени его, не колеблясь, определяли лишь как швейцарского музыковеда, игнорируя или в лучшем случае лишь вскользь упоминая его российские корни.

И только весной 2011 издательство *Schwabe* в Базеле опубликовало на немецком языке книгу «Жак Гандшин в России», подготовленную автором этих строк<sup>1</sup>. Одним из наиболее интересных документов, включенных в эту большую монографию, явилась рукопись, содержащая воспоминания о Гандшине его первой жены – Елены Агриколы (до недавнего времени – единственное жизнеописание музыканта). Вниманию читателей предлагается первая публикация этой рукописи на русском языке (в переводе и с комментариями автора настоящей статьи)<sup>2</sup>.

Однако прежде всего – немного вводных слов о непростой истории обнаружения этого документа и его авторе, Елене Агриколе.

Занимаясь исследованием русского периода жизни и деятельности Жака Гандшина, я еще в конце 1980-х годов обратилась к одному из его



Жак Гандшин (фото 1910-х годов)

бывших учеников, профессору Базельского университета Хансу Эшу (Hans Oesch) с вопросом о материалах по этой теме. В ответном письме от 24 ноября 1989 года Эш сообщил следующее: *Я располагаю рукописью, написанной для меня первой женой Гандшина, Еленой Агриколой, сразу после смерти Гандшина и рассказывающей о русских годах Гандшина. Я скопировал для Вас страницы, касающиеся России, и надеюсь, что Вы сможете разобрать почерк. Речь идет о документе, которым никто более не обладает. Вы можете его использовать, указывая на источник информации*<sup>3</sup>.

К письму прилагались ксерокопии десяти страниц рукописи. Их расшифровка показала, что документ содержит уникальные сведения,

\* Князева Жанна Викторовна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств (e-mail: janna.kniazeva@mail.ru)

связанные далеко не только с Жаком Гандшиным. Тогда встал вопрос об изучении полного манускрипта. Однако повторное обращение к Эшу уже в середине 1990-х годов принесло печальную весть: ученый скончался. Тем не менее его вдова, госпожа Вероника Эш, самым дружеским образом откликнулась на мою просьбу: она буквально перевернула архив своего супруга, но рукописи Агриколы, к сожалению, не нашла. Госпожа Эш даже спросила, уверена ли я в существовании документа? Если бы не прежнее письмо Ханса Эша и копии страниц, которыми я к тому времени обладала, этот документ (подобно исчезнувшей когда-то диссертации самого Гандшина) рисковал превратиться в фантом.

Прошло почти десять лет. Зимой 2003/4 года, благодаря поддержке Базельского Института музыковедения и общества «Pro Helvetia», мне представилась возможность несколько дней поработать в Университетской библиотеке Базеля. Здесь в рукописном отделе я, неожиданно для себя самой, обнаружила документ, описанный в электронном каталоге как воспоминания Елены [Гандшин-]Агриколы<sup>4</sup>. Но ведь единственный экземпляр этой рукописи покоился где-то в бумажных недрах архива Эша! Действительно, сравнение библиотечного манускрипта и копий уже имевшихся у меня страниц показало, что это разные документы: они написаны разным почерком (в обоих случаях, предположительно, женским), на разной бумаге. Более того: текст библиотечного документа содержал стилистическую правку рукописи Агриколы, что свидетельствовало о том, что мы имеем дело со списком. Дальнейшие исследования позволили предположить, что возможным переписчиком и редактором пер-

вой рукописи воспоминаний, созданных сразу после кончины Гандшина (на титуле списка помечено, что фрагменты воспоминаний были зачитаны уже при погребении ученого 28 ноября 1955 года на базельском кладбище Вольфготте-заккер), стала сестра Елены – Бенита Агрикола (1895–1980). Список был сделан, по всей видимости, еще до передачи основной рукописи Хансу Эшу (а он, очевидно, ничего о нем не знал), вручен другому ученому – Самуэлю Мериану, а уже в 1959 году последний подарил его Университетской библиотеке.

Об авторе заметок с воспоминаниями о Жаке Гандшине известно следующее. Елена (Августа-Елена) Морицевна (Маврикиевна) Агрикола (Helene Agricola; 1878–1963<sup>5</sup>) была дочерью Морица (Маврикия) Федоровича Агриколы, преподавателя немецкого языка, религии и правописания в московской школе при лютеранской церкви св. Петра и Павла. Она училась в женских классах этой школы, в 1896 году успешно выдержала экзамен<sup>6</sup>, а в 1898 году была принята на работу сначала преподавателем каллиграфии, а затем немецкого языка в младшие классы этой же школы<sup>7</sup>. Около 1908 года Елена Агрикола вышла замуж за Жака Гандшина, а весной 1920-го вместе с мужем уехала в Швейцарию. В конце 1930-х их брак распался; однако Елена и Жак сохранили добрые отношения до последних дней жизни ученого. Сама Е. Агрикола прожила долгую жизнь: будучи старше Гандшина на восемь лет, она пережила его также на восемь лет и скончалась 15 сентября 1963 года в возрасте 85 лет. Елена Агрикола похоронена на Базельском кладбище ам Хёрнли (Friedhof am Hörnli).

*Елена Агрикола*

#### **В память о профессоре Жаке Гандшине (1886-1955)<sup>8</sup>**

Жак Самюэль Гандшин родился 5/6 апреля 1886 года в доме недалеко от Большого театра [в Москве. – Ж.К.], где его родители владели предприятием по производству шелковых лент. Отец, Якоб Гандшин из Риккенбаха (кантон Базельланд), был музыкант, играл на скрипке и в квартете, который раз в месяц поочередно собирался в домах участников. Мать, Эмилия, урожденная Бони, была прежде воспитательницей в одном частном московском доме, она умела петь и задала в доме тон. [Отец парировал] У них росли двое детей – помимо Жака, еще его сестра Эмилия.

Жак был необыкновенно одарен, с трех лет умел читать, а еще не достигнув 12-летнего возраста, мог объяснить отцу при чтении Канта причинно-следственные связи.

Он посещает в Москве классическую гимназию Петра и Павла и постоянно является первым учеником. Родители для достижения своей цели – воспитать из него коммерсанта [с тем, чтобы оставить в наследство свое предприятие, а одновременно сделать для него невозможным обучение в университете] – за два года до экзамена на аттес-

тат зрелости отправляют сына на трехлетний курс в торговую школу в Нёвшатель. Он оканчивает ее в половинный срок с работами столь блестящими, что их публикуют<sup>9</sup>. Жак умоляет родителей о позволении вернуться в гимназию – лишь ради экзамена на аттестат зрелости. Те нехотя разрешают при условии, что время и деньги не окажутся потраченными зря. За несколько месяцев он наверстывает программу полутора лет и вместе со своим классом оканчивает гимназию – с большой золотой медалью.

К огорчению родителей, Жак не желает становиться предпринимателем, и они, наконец, позволяют ему учиться в Базеле. Он живет в пансионе (и, по рассказам г-жи пасторши Штокмайер, ничто не давалось ему там так трудно, как необходимость рано вставать). Становится «цофингером»<sup>10</sup>, изучает историю и математику, но мечтает только о музыке. Особенно же его влечет орган. (В реформистской церкви в Москве Жак уже получил несколько уроков у органиста, уроженца Санкт-Галлена Фридриха Брюшвайлера.)

Жак покидает Базель и отправляется в Мюнхен, где продолжает изучение не только истории и математики, но также и музыки у Регера<sup>11</sup>. Это приводит к разрыву с родителями, которые, в конце концов, лишают его наследства, что в России [скорее всего] не было противозаконным.

Творец вложил в крайне невзрачную оболочку удивительно яркие дарования: в качестве основы – феноменальную память, талант к математике и в особенности любовь к музыке и науке, которая грозила взорвать его внутренний мир, ибо как музыка, так и наука требуют для себя первенства. Эта борьба в его душе выражается в нерешительности: он колеблется между тем и другим и когда, наконец, обращается к органу, то неудовольствие родителей не знает границ. Они не понимают, что с ним происходит, и постоянно повторяют: «C'est un aigle dans un nid de moineau» [«Это орел в воробьином гнезде» (фр.) – *Прим. перевод.*].

Жак впадает в бедность. Регер переселяется из Мюнхена в Лейпциг, и восторженный ученик следует за ним пешком. «Я мог бы быть счастливейшим человеком, ибо у меня в кармане были ключи от Томаскирхе, но не было денег на надувальщики мехов». Один базельский друг, тоже «цофингер», трогательным образом поддерживает Жака словом и делом. Он помогает пережить тяжелое время ревматизма суставов пальцев, нажитого Жаком в его

холодной постели; он пишет ему проникновенные письма, просит читать для него книги и присылать выписки.

С добрыми отзывами Регера и Штраубе<sup>12</sup>, которые он, впрочем, как всегда скромно держит в кармане, Гандшин возвращается в Москву. Страдающий от голода, совершенно лишенный средств, с обмороженными большими руками он ищет соотечественницу – уроженку Женевы Адриенну Перье<sup>13</sup>. Он просит ее о помощи под единственным условием, что она не пойдет к его родителям. Он, в частности, говорит ей, что четвертая заповедь не имеет для него силы, коль скоро Господь лишил его для того оснований<sup>14</sup>. Благодаря содействию Адриенны, появилось хорошее жилье, нормальное питание и рояль, ибо техника Жака была совершенно запущена. Брат его первого учителя игры на органе и пастор Реформистской церкви в Москве, уроженец Санкт-Галлена Пауль Брюшвайлер предоставляет в распоряжение Жака орган, и его мечта осуществляется: он выступает в концерте. Он впервые в своей жизни выступает в концерте знаменитой (наравне с Шляпином – самой лучшей) исполнительницы Мусоргского Олениной д'Альгейм, аккомпанирует ей в произведениях Баха и Бетховена и как солист играет хорал «In dir ist Freude»<sup>15</sup>. Его аккомпанементом уже тогда восхищаются как особо чутким и исполненным вкуса. Во второй раз он участвует в концерте вместе с выдающимся дирижером Бульчёвым, позднее с ним подружившимся.

Слишком односторонне занимаясь [только] немецкой музыкой, Гандшин следует совету отправиться в Париж к Шарлю-Мари Видору<sup>16</sup>, чтобы изучить также французское органостроение Кавайе-Колля<sup>17</sup>. Видор утверждал, что кроме Жака никогда не имел ученика с поистине врожденной ножной техникой.

В 1909 году Гандшин становится преподавателем Императорской консерватории в Петербурге. Глазунов обнимает Жака после его показательного выступления.

В 1912 году Жак получает приглашение дать летние концерты в Бернском кафедральном соборе<sup>18</sup>. От предложенного ему после этого места органиста он отказывается, так как его основная деятельность состояла бы в преподавании и дирижировании хором, безо всякой возможности дальнейшего развития, которое ему широко предлагал Петербург – как тогда, так и впоследствии. Среди пор-

третов органистов в Бернском кафедральном соборе есть и портрет Гандшина.

В 1914 году его избирают органистом церкви св. Петра – крупнейшей лютеранской церкви в Петербурге. Он дирижирует квартетом из четырех певцов Петербургской оперы, который по большим праздникам выступает в этой церкви и раз в неделю собирается у него дома.

В Петербурге в распоряжении Жака находятся три больших органа. Концерты в фантастически оборудованном зале Гинекологического института<sup>19</sup> были привлекательны для публики и принесли ему славу выдающегося органного виртуоза.

В 1916 году Жаку после семилетней преподавательской и концертной деятельности и превосходного завершения его мастер-класса присваивают звание профессора. Самым дорогим воспоминанием о концертах с видными музыкантами осталось для него выступление с Изаи<sup>20</sup>.

Гандшин ратовал за орган как концертный инструмент. Его концерты побудили нескольких известных русских композиторов писать музыку для органа. Некоторые из этих произведений были им записаны на пластинки. Гандшин сотрудничал также с выходившей на немецком языке газетой «St. Petersburger Zeitung» до прекращения ее существования в годы войны. Война была также повинна в том, что не смогла быть осуществлена запланированная установка большого органа Кавайе-Колля (в Большом зале Петербургской консерватории. – Ж.К.). В русском журнале «Музыкальный современник» Гандшин опубликовал, в частности, статью «Из истории органа в России»<sup>21</sup>.

В 1916 году под патронатом Александра Зилоти, имевшего заслуги в русском баховском движении, началось рассчитанное на годы исполнение всех сочинений Баха для органа и клавира с педалью; в силу обстоятельств задуманное осуществилось разве что наполовину. (Все концерты были распроданы, два из них пришлось повторить, что является красноречивым свидетельством высокого уровня петербургской концертной публики, так как программа именно этих концертов состояла почти исключительно из весьма коротких однострофных хоралов.)

В 1919 году в специальном журнале «Известия академического (научно-теоретического) подотдела» появилась работа Гандшина о новом понимании музыки XIV–XVI столетий<sup>22</sup>. В 1921 году там же – тезисы большой работы по истории музыки XIV века<sup>23</sup> (Рукопись этой работы автор утратил в Базеле при

#### *Zur Erinnerung an Prof. Jacques Handschin.*

*Jacques Samuel Handschin wurde am 7. April 1886 in einem Hause an west des Grossen Theaters geboren, wo seine Eltern ein Leinwandgeschäft ihr eigene nannten. Der Vater, Jakob Handschin von Richau-Bach (Baselland) war musikalisch, spielte die Geige u war Mitglied eines Quartetts, das abwechselnd einmal monatlich ins Haus kam. Die Mutter Emilie, geb. Bohm, war früher Bassistin in einem Privathaus in Moskau; sie konnte singen u war im Hause Tonangebend. Der Vater praktizierte. Zwei Kinder wuchsen heran, ausser Jacques noch seine Schwester Emilie.*

*Jacques war ungewöhnlich begabt; als Dreijährige konnte er lesen, noch nicht fünfjährig konnte er dem Vater Zusammenhänge u Schlussfolgerungen beim Lesen Kants erklären.*

*Er besuchte in Moskau das humanistische Petrus-Pauli-Gymnasium u ist stets Primus. Um ihrem Ziel vorzugreifen, ihn zum Kaufmann zu erziehen, um ihm ihr Geschäft zu vererben, ihm gleichzeitig das Studium zu verunmöglichen, – wird er 2 Jahre vor dem Abitur in die Handelsschule mitdreijährigem Kursus in Neuchâtel geschickt. Er absolviert die in der Hälfte der Zeit mit Arbeiten die so glänzend sind, dass sie gebühret werden. Er*

#### *Первая страница рукописи Елены Агриколы с воспоминаниями о Ж. Гандшине*

совершенно невероятных обстоятельствах после своего отъезда из России.)

В 1920 году Гандшин совместно с профессором Коваленковым<sup>24</sup> из Электротехнического института основал в Петербурге акустическую лабораторию<sup>25</sup>.

Покинуть Россию его вынудила не нехватка продуктов питания и даже не новая политическая ситуация, а нехватка топлива (не было даже дров). Ему, как немногим избранным, был выделен «паек Горького» – выдаваемый время от времени значительный дополнительный рацион; кроме того, в консерватории он имел право на ежедневный обед (который нужно было уносить с собой).

Изменившаяся после революции форма правления ни в коей мере не затронула положения и связей Гандшина. Он пользовался большим уважением и по-прежнему занимался своим делом; пользовался доверием, любовью и дружбой; в нем видели нейтрального швейцарца, который никогда не вмешивался в политику и на которого возложили руководство музыкально-теоретическим отделом [Наркомпроса. – Ж.К.]. Все связанное с музыкой

Луначарский отдал в руки симпатичного Сержа Лурье<sup>26</sup>. Показательно, что последний не затаил обиды на профессора Гандшина за то, что тот не принял его в свой органный класс.

Беспощадно строгий, но справедливый, весьма требовательный, но всегда человечный, неизменно дружелюбный к подчиненным – все эти качества Гандшина на протяжении десятилетий принесли немало плодов.

Гандшин подал заявление на шестой поезд из России в Швейцарию, о котором никто не мог сказать, отойдет ли он через год или через десять лет. Однако ожидание длилось всего лишь год, и это время было целиком заполнено беготней, связанной с получением разрешения на вывоз его большой рукописи (не было ни телефона, ни возможности ездить), а также с чрезвычайно трудным, а в тех условиях даже опасным для жизни приобретением царских денег. Бернское правительство передало в Петербург, что, вопреки обыкновению, будет обменивать деньги возвращающихся на родину людей по льготному курсу, но отныне станет принимать не деньги Керенского и не советские, а лишь царские сторублевые банкноты. Собственноручно застенотографированные Гандшиным на несброшюрованных листах страницы его рукописи должны были быть рассмотрены и снабжены печатями в следующих шести инстанциях: Университет, Академия художеств и наук, Консерватория, швейцарское посольство, комиссариат (утверждавший, что такие иероглифы ни в коем случае нельзя выпускать из России) и, наконец, ведомство иностранных дел, которое после ожесточенных споров в конце концов сняло запрет на вывоз снабженных шестью печатями листов и включило их в третий курьерский мешок, который, как и два других, был опломбирован для передачи бернскому курьеру, отправленному навстречу поезду. С опозданием на несколько минут (что привело путешественников в страшный ужас) поезд, наконец, тронулся: борьба за рукопись Гандшина была тому виной; но – слава Богу<sup>27</sup> – она тоже едет!

Не с пустыми руками возвращался Гандшин в 1921 году на родину. Его рукопись, над которой он работал семь лет, была вполне достаточной для первой диссертации и отчасти – для хабилитационной<sup>28</sup>. Взятые с собой царские деньги позволяли заниматься научной работой на протяжении года-полутора при самых скромных расходах и условиях жизни.

Правительство не сдержало данного обещания относительно царских денег! Третий курьерский мешок был украден! Но каждому вернувшемуся на родину ссужали 250 франков на условии уплаты при первой возможности. То, чего *à toute prix* [во что бы то ни стало (фр.) – *Прим. перев.*] нужно было избежать, стало жуткой реальностью: с денежным долгом пришлось все начинать с начала, будучи лишенным обеих жизненных опор!

В Базеле в доме пастора Адольфа Прайсверка Гандшину сдали студенческую комнату сына Феликса. В поисках заработка Гандшин повстречался с «цофингером» доктором Хансом Эттингером, который подыскал ему освободившееся место канцелярского помощника в Боймляйне. Итак, теперь он переписывал бумаги! А рано утром и вечером до поздней ночи он работал над диссертацией; чтобы использовать для этого и обеденный перерыв, еду ему приносили в суд.

Незадолго до окончания диссертации он решил получить связанное с канцелярской работой место органиста в Луизенбюлькирхе в Санкт-Галлене. Ему назначили твердое жалование; три дня в неделю он должен был приводить в порядок неправильно составленные бухгалтерские книги; остальные дни мог использовать для своей научной работы. После выступления с последующим застольем, в котором приняли участие все приходские пасторы и старейшины общины, его поздравили с победой. 1-го января он должен был вступить в должность. Под звон новогодних колоколов он переехал в Санкт-Галлен. Поскольку до этого в Базеле он подал свою диссертацию и внес 200 франков – экзамен у Карла Нефа принес ему *magna cum laude* [большую славу (лат.) – *Прим. перев.*] – с деньгами было очень туго. Напряженно ожидал он первого жалования. Когда в середине февраля робко осмелился спросить об этом, ему сказали, что с его стороны было большой неосторожностью после избрания уезжать без *письменного* договора. По поводу его жалования шли споры, речь шла уже не о фиксированной оплате, но только о почасовой (по поводу которой не могли прийти к единому мнению), за вычетом праздников, каникул и т. д. Прошло еще какое-то время, прежде чем дело уладилось; так что по-настоящему голодать пришлось уже не в Петербурге, а в Санкт-Галлене. Настоятель его церкви, которому было безмерно стыдно из-за этой ситуации, любезно помог ему. В этой истории было неприятным то, что речь шла о межличностных конфликтах, кото-



рые были взвалены на плечи российского швейцарца. Все пережитое оказалось для нервов Гандшина тяжелой ношей.

Когда полтора или два с половиной года спустя в Санкт-Галлен с концертом приехал его учитель Штраубе с хором лейпцигской церкви св. Фомы и Илоной Дуриго<sup>29</sup>, нервная система Гандшина была в вызывающем опасения состоянии. Это выражалось во все усиливающимся дрожании рук, которые должны были целыми днями писать. Он утверждал, что не может играть; но врач потребовал этого категорически, и Штраубе подготовили к тому, что звучание может быть фальшивым. Но аккомпанировал Гандшин, как всегда, идеально. Встреча учителя и ученика была в высшей степени сердечной. Штраубе все время повторял, что такой исследователь, как Гандшин, для науки – дар небес, что, несмотря на все препятствия, он должен в своих исследованиях углубиться далее в прошлое, поскольку все, что известно до сей поры о тех давних временах, основано на предположениях. Штраубе был потрясен тем, что Гандшин пережил в своем отечестве: утрата писавшей долгие годы работы (утрата, оставшаяся без извинений), не сдержанное обещание правительства обменивать царские деньги, странное поведение церковных властей. И это после того, как ранее Гандшин был лишен наследства (из-за чего Регер и Штраубе давали ему уроки бесплатно).

После концерта хора лейпцигской церкви св. Фомы состоялся ужин в доме одного банкира из Санкт-Галлена. Ничего не подозревающий хозяин узнал среди прочего и о том, какое потрясение от посещения Бернского Бундесхауза Гандшин пережил четыре года назад: никто из чиновников во множестве бюро, куда несчастный проситель стучался, не взял на себя ответственность за отправку ненадежного курьера, который «позабыл» присмотреть за тремя огромными курьерскими пакетами: «Для российских швейцарцев нет особых законов!». Возмущенный банкир связался с Берном, и оттуда была получена одноразовая выплата в тысячу франков. (В сопроводительном письме фраза «2-й курьерский пакет был обнаружен на голой земле под открытым небом у базельской больницы [Hilfsspital]» была снабжена примечанием: «нет, территория была огорожена!») Прошли четыре тяжелых года, и вот банкиру удалось то, в чем неимущему и нетитулованному Гандшину было отказано.

Перемена воздуха, которую, умоляя, предписал врач, принесла улучшение; лишь слабые нервы ста-

ли еще ранимее и нуждались в большом внимании. В 1925 году пришел запрос от священника Адольфа Келлера из Цюриха – не желает ли Гандшин занять место органиста в идеальной по акустическим условиям церкви св. Петра.

В Цюрихе последовали годы интенсивнейшей работы по музыкознанию. Гандшин уже в 1924 году стал приват-доцентом в Базеле и получил стипендию на три года, что облегчало его трудное существование. (Однако регулярные поездки в Базель, как и в Париж, в Англию, Германию, Италию были неизбежны. Частных уроков он не давал: это могут и другие, а время слишком дорого. Помогали проводившиеся время от времени экспертизы органов. Не было сделано ни гроша долгов.)

Невзрачный старый домишко с шаткой лесенкой на цюрихской Шлюссельгассе, с красивым видом на площадь св. Петра и на ее башенные часы, имел то преимущество, что там были две светлые, очень приятные комнаты для гостей. Они делали возможным пребывание в Швейцарии (особенно в годы инфляции и последующее тяжелое время) исследователей, художников и математиков из Франции, Германии, Англии, Испании, Швеции и России. Для науки обмен опытом был крайне необходим. Гандшин радовался посещениям друзей и коллег, но выходил только к обеденному столу; утро было занято работой, и исключений здесь не было, даже если порой и делались попытки изменить этот порядок вещей.

Гандшину было доверено также решение вопросов по органостроению, поступавших из Франции и Германии, т.е. то, чем он уже занимался прежде, в России. Далеко не все мастера и эксперты были этим обстоятельством довольны. Красота звука и выровненное звучание были высшим законом, равно как и сохранение старых, изготовленных вручную и еще годных деталей, что настойчиво советовал и Альберт Швейцер. (При строительстве одного большого органа в Берне Швейцер и Гандшин были привлечены как главные эксперты.)

Пришлось решать Гандшину и вопросы, возникшие в связи с отменой старого церковного песенника. Реформа повергла в тягостные раздумья собравшихся у него на Шлюссельгассе в Цюрихе теологов, коллег и друзей из Берна, Базеля и Цюриха, а также двух приехавших издалека иностранцев (все это происходило в то время, когда и в области органостроения работали люди, лишённые опыта). Речь шла о большой ответственности, по меньшей мере, перед двумя поколениями прихожан: ведь ре-

форма могла серьезно повлиять на их готовность ходить в церковь и петь во время богослужения. Самое тревожное и опасное они видели в недостатке опыта, широты взглядов и чувства ответственности у Г.<sup>30</sup>, – инициатора реформы (его, как и всех тогда собравшиеся, теперь уже нет в живых). Двое иностранцев пришли со священником Густавом Лаутербургом из Шлоссвиля (Берн). Будучи в полном восторге и под большим впечатлением, они рассказывали, как община Лаутербурга – эментальские сыровары с их женами и детьми – своим великолепным трехголосным пением превращали любое обыденное богослужение в празднество, возвышающее душу. Гости Гандшина говорили, что нет другой страны кроме Швейцарии, где так прекрасно поют на три голоса. Мысль о возвращении к одноголосию была для них невыносима. Швейцария должна хранить, заботиться и беречь свое достояние.

Получив сигнальный экземпляр нового песенника, Гандшин лишь покачал головой. Ведь он, опытный органист, умел играть как бы «неправильно», выравнивая ритм, чтобы община могла петь на несколько голосов. Ему были понятны жалобы любящих пение старых прихожан, которые не могли пережить утрату прекрасных старых песнопений. Когда новая сомнительная певческая книга была введена, он – вспоминая витражи Базельского кафедрального собора – сожалел о том, что это произошло без общественного обсуждения и не было отложено до более удобного момента.

Однако любимейшим занятием Гандшина всегда была возможность порыться в старых рукописях – он называл это «радостным стимулом всей своей жизни». Чтобы не терять времени, он испросил, например, в Гамбурге разрешение работать в закрытом кабинете рукописей по воскресеньям. Консьержу в Национальной Библиотеке в Париже он служил вместо часов: «когда месье Гандшин вечером выходит, я могу спокойно закрывать – больше никого нет; когда же утром он стоит перед дверьми – время открываться».

30 сентября 1930 года Гандшин стал внештатным, а в 1935 году – ординарным профессором с собственной кафедрой в Базеле, наследником Карла Нефа. Он основал крайне важный для изучения средневековой музыки архив микрофильмов, которым долгие годы сам руководил. Им была заказаны микрофильмы ценных рукописей, и он сам, неустанно и долго работая, систематизировал их. Таким образом, музыковедческий семинар в Базеле получил

архив, дающий великолепную основу для исследования музыки Средневековья, каким не мог похвастаться ни один другой университет в Швейцарии<sup>31</sup>.

Гандшин стал органистом в церкви св. Мартина, что было для него вдвойне радостью: там проповедовал один из его старых друзей по корпорации Zofingia И это наиболее отвечало настроениям Гандшина, уставшего от многолетней службы в церквях модернистского направления и все чаще обращавшегося к Богу.

Он простил своих родителей и незадолго до смерти матери примирился с нею. Через много лет после смерти родителей он посвятил их памяти свою «Историю музыки»<sup>32</sup>.

Не дать, несмотря на все препятствия, зачать дарованиям, заложенным в него Провидением – этой задаче он, самоотверженно работая, совершенно осознанно воздал должное своей железной энергией и порывистостью духа.

До конца своих дней Гандшин надеялся, что сможет проработать «на покое» еще десять лет, чтобы опубликовать запланированные труды. После первой тяжелой болезни силы его столь восстановились, что он блистательно смог завершить свой последний семестр – с двадцатью двумя слушателями (что довольно много для музыкознания). Будучи уже тяжелобольным, 30-го сентября 1955 года он пережил юбилей (25-летие своей службы) и одновременно радостно и печально принял благодарность Университета; в твердой вере он уже обратился к иному миру и более не придавал значения миру этому.

Телесно он был совершенно здоров. Это неизменно констатировали все без исключения врачи после тщательнейших обследований и наблюдений. Вот только нервы его были больны, очень больны... Покой, осторожность! Его нервы... они были подобны тонкой паутине. Для него самого и для близких смертоносный поворот стал неожиданным. Судьба не уберегла его, он должен был испить чашу до дна: при совершенно ясном сознании, совершенно сохранившемся рассудке и способности чувствовать, не иметь возможности говорить, читать, писать. Возложенное на него страдание он переносил с достойным восхищения терпением, не жалуясь и смиряясь в спокойном величии. Чего бы только не сделали, чтобы доставить ему радость перед кончиной!

Таковой [радостью] могло бы стать издание его органной транскрипции Чаконы И.С. Баха, над кото-

рой он работал с большим удовольствием. С детской гордостью Гандшин вспоминал о ней, когда речь заходила о собрании директории IMGW<sup>33</sup> (на Троицу 1948 года), где он исполнил Чакону перед собравшимися. Бóльшей радости к его 70-летнему юбилею, чем публикация этой ценной в художественном отношении обработки, доставить ему было невозможно.

Остается только сожалеть, как он и сам сожалел, что ему в свое время не удалось получить курс по византологии – этой огромной области, которой он занимался еще в молодые годы, и которая каждый раз, когда он с ней сталкивался, вновь увлекала его.

Гандшин мог принести еще много нового и неожиданного – ведь в начале своего пути он неосознанно нашел многое из того, что систематизировал впоследствии, что осталось в его сознании, и что он охотно мог бы передать другим.

\* \* \*

В глубокой скорби мы прощаемся с вдохновенным *исследователем*, который, выведя свое любимое музыковедение в давно прошедшие века, способствовал его большому движению вперед;

которого один знаменитый его коллега назвал «блистательным примером бескомпромиссного ученого», *музыкантом* изысканного вкуса, тонкость аккомпанемента которого осталась непревзойденной: выступавшие с ним солисты были его первыми почитателями. Гандшину удалось пробудить к жизни русскую органную музыку, но в то же время он был и *писателем*, чье перо могло быть и элегантным и едким. В бесчисленных работах это перо оставило следы выдающихся знаний и навыков, которые Гандшин приобрел в библиотеках многих стран, ранее – в России, и благодаря феноменальной памяти и таланту к языкам сохранил в своей голове. Его творчество обрело вершину в двух работах: в «Истории музыки» и в «Психологии тона»<sup>34</sup>. Они воодушевляют читателя, и не только обогащают студентов, но служат для них путеводителем на последующем научном пути.

Наконец, мы прощаемся с бесценным, правдивым, с юности по-детски неприспособленным, застенчиво сдержанным, безгранично непритязательным, скромным, не всегда удобным, иногда своевольным, но никогда и нигде не оттеснявшим других, милым *человеком*, которого его ученики и друзья никогда не забудут.

## Примечания

<sup>1</sup> Jacques Handschin in Russland. Die neu aufgefundenen Texte. Kommentiert und ediert von Janna Kniazeva / Hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel. Basel: Schwabe, 2011. 1045 S.

<sup>2</sup> Немецкоязычный оригинал документа опубликован в книге «Jacques Handschin in Russland» (S. 974–985).

<sup>3</sup> В настоящее время это письмо Эша хранится в моем личном архиве; никаких его копий (как правило, оставляемых авторами себе) не удалось обнаружить ни в Университете Базеля, ни в частном архиве ученого.

<sup>4</sup> Zur Erinnerung an Prof. Dr. Jacques Handschin. 1886–1955. Personalien, verfasst von Frau Helene [Handschin-]Agricola. Teilweise verlesen bei der Beerdigung, 28. XI. 1955. (Signature:\*59.530; Id. Nr. 10521).

<sup>5</sup> Восстановлением дат жизни Елены Агриколы и ее сестры Бениты я обязана жителю Базеля, господину Андреасу Штелину (Stahelin).

<sup>6</sup> Bericht über die Petri-Paul-Kirchenschulen zu Moskau für das Jahr 1896. Moskau, 1897. S. 26.

<sup>7</sup> Bericht ... für das Jahr 1898. Moskau, 1899. S. 8. Личное дело Е.М. Агриколы начато, однако, лишь в 1902

году (см.: ЦГИА Москвы. Ф. 148. Петропавловская женская гимназия. Оп. 1. № 27. *Личное дело Агриколы Елены*).

<sup>8</sup> Фрагменты этих записок Е. Агриколы зачитаны при погребении Ж. Гандшина 28 ноября 1955 года.

<sup>9</sup> Эти публикации пока обнаружить не удалось.

<sup>10</sup> Т. е. членом влиятельной студенческой корпорации Zofingia.

<sup>11</sup> Макс Регер (1873–1916) – немецкий композитор и органист.

<sup>12</sup> Карл Штраубе (1873–1950) – немецкий органист, педагог и хоровой дирижер.

<sup>13</sup> Андриенна (Павловна) Перье (Perrier, Régier) преподавала французский язык в гимназии св. Петра и Павла.

<sup>14</sup> Вероятно, имеется в виду все-таки пятая заповедь: о почитании родителей.

<sup>15</sup> Речь идет о концерте 21 октября 1907 года в московской лютеранской церкви св. Петра и Павла (см.: ЦГАЛИ. Ф. 298. Оп. 6. № 12. Л. 56). Рецензию на этот концерт см.: Концерт Олениной д'Альгейм // Московские ведомости. 23.11.1907 (№ 268). С. 4.

<sup>16</sup> Шарль-Мари Видор (1844–1937) – французский

органист, композитор и педагог. В 1908 году Гандшин уехал к нему в Париж, где пробыл примерно с апреля по ноябрь.

<sup>17</sup> Аристид Кавайе-Колль (1811–1899) – французский органостроитель.

<sup>18</sup> Рецензии на концерты Гандшина в Берне поместила газета *Der Bund*. Истории выступлений органиста в Берне летом 1912 года посвящена статья: *Князева Ж.* Бернские концерты Жака Гандшина // Музыкальная жизнь, 2011, № 9. С. 28–29.

<sup>19</sup> Имеется в виду Актовый зал Императорского Клинического повивально-гинекологического института.

<sup>20</sup> Вероятно, имеется в виду концерт знаменитого бельгийского скрипача Эжена Изай 21 января 1912 года в зале Дворянского собрания в Петербурге (Русская Художественная Летопись, 1912, № 2. С. 25; Концерты А.И. Зилоти. СПб., 1913. С. 99).

<sup>21</sup> *Гандшин Ж.* Из истории органа в России // Музыкальный современник, 1916, кн. 4. С. 46–52.

<sup>22</sup> Имеется в виду статья: О намечающемся переводе во взглядах на полифоническую музыку XIV, XV и XVI веков // Известия научно-теоретического подотдела. Вып. 1. Петроград, 1919. С. 1–31.

<sup>23</sup> Речь идет о статье: Отчет о лекциях «Из истории органа и органной литературы», прочитанных Я. Гандшиным летом 1919 г. // Известия Научно-теоретического подотдела. Музыкальный отдел НКП. Вып. 2. Петроград, 1921. С. 55–86.

<sup>24</sup> Коваленков Валентин Иванович (1884–1960) –

физик, акустик, крупный специалист в области проводной связи.

<sup>25</sup> Подробнее об этом см.: *Князева Ж.В., Михайлов А.А.* Научное сотрудничество музыковеда Я.Я. Гандшина и физика В.И. Коваленкова: создание Петроградской акустической лаборатории // Научно-технические ведомости С.-Петербургского государственного Политехнического университета, 2011, № 2 (124). С. 124–129.

<sup>26</sup> Агрикола ошибается: Лурье звали Артуром. Артур Сергеевич Лурье (1891–1966) – композитор, музыкальный теоретик и критик, один из крупнейших представителей русского музыкального авангарда.

<sup>27</sup> Слова «Слава Богу» в оригинале написаны по-русски.

<sup>28</sup> Хабилизация (нем. Habilitation) – подтверждение права занимать университетскую кафедру.

<sup>29</sup> Илона Дуриго (1881–1943) – венгерская певица.

<sup>30</sup> Инициал не расшифрован.

<sup>31</sup> Сегодня коллекция микрофильмов, собранная Гандшиным, хранится в Институте музыкознания Вюрцбурга (Германия).

<sup>32</sup> *Handschin J.* Musikgeschichte im Überblick. Luzern: Räber, 1948.

<sup>33</sup> Вероятно, имеется в виду *Internationale Musikgesellschaft eingetragener Verein (IMGeV)*.

<sup>34</sup> *Handschin J.* Der Toncharakter: Eine Einführung in die Tonpsychologie. Zürich: Atlantis, 1948. (Diverse Neuauflagen).

ЕРТА



**Российское отделение Европейской Ассоциации**

**педагогов фортепиано «ЭПТА»**

объявляет о подписке на журнал

**ФОРТЕПИАНО**

на первое полугодие 2012 года

В журнале, адресованном педагогам фортепиано всех уровней образования – от школ до вузов, содержатся самые разнообразные материалы по проблемам исполнительства и педагогики (в т. ч. методические рекомендации, а также необходимая информация о предстоящих региональных и международных конкурсах).

*Подписной индекс журнала 34207*

*по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»*



### Иоганн Стамиц глазами Карла Дальхауза: несовершенство формы или маньеризм?

Что значит для нас сегодня музыка мангеймских симфонистов? Можно ли считать ее «старинной»? И где вообще пролегает грань, отделяющая «современное» от «старинного»? Вопрос этот вряд ли можно счесть праздным — особенно учитывая повсеместное увлечение музыкой прошлых веков в последние десятилетия.

Во многих ранних симфониях мангеймцев, созданных еще в середине XVIII века, еще сохраняются отдельные стилевые признаки музыкального барокко, и тем не менее эти сочинения своей бьющей через край витальностью и неистовым темпераментом музыки крайних частей, безусловно, смотрят далеко вперед. Их воздушность, полетность — уже никак не барочная в том смысле, который вкладывал в это слово Ж.-Ж. Руссо в своем знаменитом (и столь же обидном) определении из «Музыкального словаря» (1768): «Музыка барокко — это музыка, гармонический язык которой запутан, насыщен модуляциями и диссонансами, мелодия которой жестка и ненатуральна, интонационный строй которой сложен и движение принужденно»<sup>1</sup>.

О своеобразии и новаторстве искусства музыкантов, работавших в придворной капелле пфальцского курфюрста Карла Теодора в Мангейме, заговорили после того, как их музыка стала исполняться в Париже, который в XVIII веке негласно считался культурной столицей Европы. «В середине столетия, — отмечает в своей книге «Музыка эпохи рококо и классицизма» Э. Бюкен, — Париж знакомится с немецкой инструментальной музыкой в лучших ее образцах — с мангеймской симфонией, произведшей значительное впечатление. В 1744 году Франц Ксавер Рихтер получает французский патент на музыкальное издательство; в 1751 исполняется симфония Стамица<sup>2</sup> в «Concerts spirituels». Глава мангеймской школы выступает дирижером в знаменитых концертах ла Поплиньер (так в русском переводе книги передана фамилия знаменитого французского мецената Ла Пуплиньера. — *М.П.*), у которого он — как раньше Рамо — занимает место домашнего композитора, и в собственных концер-



Иоганн Стамиц (миниатюра середины XVIII века)

тах. В кратчайший срок немецкая инструментальная музыка одерживает решительную победу над местной французской и над импортированной итальянской»<sup>3</sup>.

Любопытно свидетельство о главе мангеймцев Иоганне Стамице, которое принадлежит его младшему современнику Ж.-Б.-А. Сюару<sup>4</sup>, который писал: «По-видимому, Стамиц более всех других способствовал формированию современного вкуса немецких композиторов. Он ввел главным образом ту светотень, т. е. счастливое противоположение piano и forte, которое связано не только с исполнением, но и с самим духом сочинения»<sup>5</sup>. Ощущение взаимосвязи динамики с «духом» сочинения — чрезвычайно примечательно: французский литератор тонко почувствовал отразившуюся у Стамица и других новую, перспективную манеру композиторского мышления, которая в итоге привела к расцвету музыкального искусства венского классицизма.

Если сравнить резкие «альтернативные контрасты» мастеров барокко с гибким диалектическим

\* Пылаев Михаил Евгеньевич — кандидат искусствоведения, доцент Пермского государственного педагогического университета (e-mail: pylaevm@mail.ru).

мышлением венских классиков, предполагавшим одновременное сочетание противоположностей и их переход друг в друга, то мангеймский симфонизм в данном случае знаменует собой *движение от первого ко второму*. Таковое еще не выражается в тонких тематических и смысловых трансформациях, но реализуется в движении музыкальной ткани — знаменитых «мангеймских крещендо».

В уже цитированной книге Э. Бюкена находим еще одно весьма справедливое замечание — о роли динамических нововведений мангеймцев для музыкальной формы: «То новое, что <...> Стамиц <...> подарил миру, ограничивается, пожалуй, с чисто формальной точки зрения перечислением уже знакомых “мангеймских манер”. На самом же деле эти манеры не имеют большого значения для стиля Стамица и его последователей. Исключением является лишь нововведение в области динамики, которое, однако, следует рассматривать как показатель уже наступившего перелома стиля. Динамические оттенки на мельчайших временных единицах требовали от слушателя и сами по себе означали такую подвижность, которая порывала всякую связь с восприятием эхообразной динамики старого искусства, имевшей в виду лишь длительные промежутки. На место контрастов и эхо старой динамики Стамиц ввел постепенные переходы от *p* к *f* и обратно, что поразило весь музыкальный мир. Но это было еще не все. Эти эффекты тотчас же повлекли за собой расширение формы, изменение общих основ строения симфонии»<sup>6</sup>.

Музыка композиторов Мангеймской школы (И. Стамиц, Ф.Кс. Рихтер, И. Хольцбауэр, К. Каннабих и др.), пользовавшаяся немалой популярностью в третьей четверти XVIII века, в значительной мере способствовала формированию многих норм музыкального классицизма и становлению характерных для него композиционных принципов. Хотя сама она уже к середине 1780-х перестала восприниматься как нечто новаторское. В этой связи показателен отзыв о мангеймцах Д. Шубарта<sup>7</sup>, содержащийся в его книге «Идеи к эстетике музыкального искусства» («Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst», 1784—1785; опубликована в Вене в 1806). Шубарт не только расточал им щедрые похвалы<sup>8</sup>, но, к примеру, симфонии И. Стамица рассматривал уже как старомодные — возможно, сравнивая их с завоевывавшими все большую популярность произведениями Й. Гайдна.

Не удивительно, что спустя еще несколько десятилетий, когда на смену классике пришел романтизм, о музыке мангеймцев уже мало кто вспоминал. «Возрождение» их искусства пришлось на XX столетие, начавшись с публикации в 1902—1907 го-

дах по инициативе Х. Римана симфонических партитур в серии «Памятники музыкального искусства Баварии»<sup>9</sup>.

С тех пор о музыке мангеймцев писали многие историки музыки, причем писали по-разному. Достаточно своеобразна в этом отношении позиция одного из наиболее ярких и самобытных немецких музыковедов второй половины XX века Карла Дальхауза (1928—1989). В свою книгу «Анализ и ценностное суждение»<sup>10</sup> он включил очерк об И. Стамице, в котором анализирует первую часть его симфонии D-dur, опубликованную в IV томе «Памятников музыкального искусства Баварии» (Лейпциг, 1902)<sup>11</sup>.

В целом подход Дальхауза к объяснению того, что происходит в музыке, резко контрастирует с тем, что мы привыкли читать в трудах российских музыковедов того времени. По справедливому замечанию Т. Чередниченко, у немецкого исследователя никогда не ставился вопрос о генезисе музыкального языка<sup>12</sup>. И если, к примеру, В.Дж. Конен в своей прекрасной книге «Театр и симфония» рассматривает тематизм широчайшего круга инструментальных сочинений прежде всего через призму его интонационной близости тематизму опер, где он мотивирован и обусловлен соответствием определенной сценической ситуации, а значит, реалиям окружающей жизни, то тем самым очевидным образом декларируется опосредование (пусть иногда и довольно сложное) в музыкальном искусстве *материального объективного мира*<sup>13</sup>. У К. Дальхауза мы никогда не встретим ничего подобного. Музыка — так можно было бы сформулировать один из ведущих принципов его музыкально-теоретической (и одновременно музыкально-эстетической) концепции — образует относительно замкнутый в себе мир, где решающим условием как осмысленности, содержательности, так и понятности искусства звуков для слушателя является так называемая *музыкальная логика* (это выражение постоянно встречается в работах Дальхауза — он специально проследивал эволюцию данного феномена у самых различных представителей европейской культуры, писавших о музыке). И если та же В.Дж. Конен в начале названного труда резко полемизирует со взглядами Э. Ганслика, то Дальхауз, не сочувствуя знаменитому венскому «формалисту» явно и открыто, часто упоминает его имя и стремится скорее глубже и точнее аргументировать его концепцию, нежели опровергать ее принципиально.

Еще одна принципиально важная особенность аналитического подхода немецкого ученого — опора на мнения других музыковедов. Причем это не просто цитирование либо ссылки и не просто поле-



Карл Дальхауз  
(фото 1980-х годов)

мика с авторами, придерживающимися другой точки зрения (без которого немислим ни один научный труд). Во-первых, анализ языка музыковедческого исследования, по мнению Дальхауза, напрямую связан с трактовкой смысла музыки; во-вторых, речь при этом идет о *возможности аксиологической интерпретации сочинения путем композиционно-технического анализа*, что, кстати, и является центральной проблемой книги «Анализ и ценностное суждение».

Обратим внимание: ученым взята для анализа лишь I часть симфонии, цикл которой четырехчasten (как известно, мангеймцы внесли исключительно весомый вклад в стабилизацию цикла, который сегодня принято называть классическим). Случай отнюдь не единственный: Дальхауз делал так довольно часто, поскольку для него в данном случае важнее не целостный облик цикла, не сравнительный анализ тематизма и формы частей, а трактовка сонатной формы и ее историко-эстетическая оценка.

В своем аналитическом этюде Дальхауз указывает на имеющие прямое отношение к рассматриваемой музыке две противоположные позиции, представленные в работах, соответственно, Хуго Римана и Вернера Корте.

Риман был, как известно, пионером в изучении музыки мангеймцев. Ему принадлежат восторженные слова об их симфонических и камерных сочинениях в предисловиях к соответствующим томам серии *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. Впоследствии важнейшие мысли были повторены ученым в третьей части второго тома его «Руководства по истории музыки»<sup>14</sup>. В этой работе Римана мы то и дело встречаем сочетания исторических сведений с указаниями на фактуру, голосоведение, характерную выразительность, инструментовку, особенности формы: взаимосвязанность истории и теории находит здесь очень интересное проявление. Отметим также, что одних авторов Риман лишь вкратце упо-

минает, другим же посвящает несколько страниц, и тот факт, что И. Стамиц относится именно к последней категории, говорит очень о многом.

Суть аналитического подхода Римана, по Дальхаузу, состоит в следующем: открыв (или искусственно выстроив) историческое значение И. Стамица и сделав это не без преувеличения, Риман исследовал произведения композитора через призму *исторического развития*: решающей для него была та *стадия, которую сочинение представляло в истории жанра*. Применительно к сонатной форме симфонического цикла (а также других жанров) критерием выступала степень выявления побочной темы, а также мотивно-тематическая работа и реприза главной темы. Таким образом, замечает Дальхауз, эстетическое суждение у Римана неотделимо от исторического: трактовка классики как абсолютной вершины<sup>15</sup> автоматически означает, что все более ранее сводится к подготовительному этапу, а маньеризм — к распаду<sup>16</sup>.

Противоположной точки зрения придерживался Вернер Корте<sup>17</sup>. Отвергая римановский исторический подход и трактовку музыкального опуса не как произведения, а как документа, Корте пытался раскрыть индивидуальный закон трактовки формы композитором, утверждая тем самым его самоценность и самодостаточность. Склоняясь, по выражению Дальхауза, к некоему варианту «структурализма», Корте открыл в симфониях Стамица прием, названный «приемом рассеивания» [*Streuungsverfahren*]. Стремясь подчеркнуть своеобразие техники формообразования Стамица по сравнению с гайдновской и бетховенской, Корте говорит о прямо-таки «калейдоскопической разбросанности тематических образований», словно части и разделы формы у Стамица произвольно переставляемы<sup>18</sup>. Здесь, продолжает Дальхауз, следовало бы задать вопрос: является ли «прием рассеивания» принципом формы с собственным правом существования, не уступающим по значению принципам развития и группировки? Ведь невольно создается впечатление, что музыкальное целое, где части произвольно переставляемы, в иерархии форм занимает более низкую ступень, чем такое, где богатая дифференциация и тесная интеграция частей взаимно дополняют и обуславливают друг друга<sup>19</sup>.

Здесь необходим некоторый комментарий. Отмеченные принципы развития и группировки связаны с важнейшими для Дальхауза *критериями эстетической ценности музыки*, выявляющими эту ценность в процессе анализа. Эти критерии, опирающиеся на «музыкальную логику», образуют довольно сложную систему. Понятия группировки и развития относятся к так называемым принципам

формы, опирающимся на сочетание внутренней связи и богатства отношений, дифференциации и интеграции. Ученый выделяет 4 принципа формы: выстраивание в ряд [Reihung], развертывание [Fortspinnung], развитие [Entwicklung] и группировка [Gruppierung]. Высшим из них является принцип развития, предполагающий богатство отношений в произведении, его внутреннюю дифференцированность и интеграцию (другие принципы формы не дают такой полноты). При этом принцип развития, раскрывающийся в классико-романтической музыке, предполагает, по мнению Дальхауза, наиболее высокую оценку этих произведений с точки зрения эстетической ценности<sup>20</sup>.

Явления же дифференциации и интеграции ученый в целом трактует вполне традиционно: с его точки зрения, это многообразие — как различий частей целого, так и их связей друг с другом, обеспечивающих существование отдельных частей именно в рамках целого (равно как и самого целого). Однако далее раскрываются некоторые важные тонкости рассматриваемых процессов. Во-первых, это отсутствие прямых аналогий между биологией, где они коренятся, и искусством, на которое они были перенесены. Можно назвать богато дифференцированные музыкальные произведения, степень интеграции в которых невелика — например, григорианский хорал либо «Облигатный речитатив» из оркестровых пьес Шёнберга ор. 16. Во-вторых, принцип уравнивания дифференциации и интеграции не бесспорен и как эстетический постулат, то есть как инструмент определения художественной ценности. Так, данный принцип не срабатывает в отношении ранних атональных пьес Шёнберга и Веберна, где дифференциация предельно сильна и не компенсируется аналогичной интеграцией — вряд ли по этой причине в них можно усматривать меньшую эстетическую ценность, считает Дальхауз<sup>21</sup>.

Эстетически более релевантной, чем дифференциация материала (то есть разнообразие ритмики, созвучий, объединения звуков в мелодию), является функциональная дифференциация, расширяющая не музыкальный словарь, а синтаксические отношения<sup>22</sup>.

Из рассуждений Дальхауза, таким образом, неоспоримо следует, что довольно узкий круг аккордов в симфониях мангеймцев по сравнению, например, с аккордикой И.С. Баха — не есть повод дать музыке того же И. Стамица однозначно более низкую оценку, чем творениям гениального лейпцигского кантора. К тому же у Стамица Дальхауз находит весьма интересные, гибкие переключения функций тематических элементов.

Тем не менее, следуя методу Дальхауза, можно, к примеру, сравнить функциональную дифференциацию у И. Стамица и, скажем, Й. Гайдна и аргументированно дать гайдновской музыке более высокую эстетическую оценку.

Коснемся теперь двух принципов формы, упоминаемых Дальхаузом в связи с симфонией Стамица — принципа группировки и принципа развития. Принцип группировки, по мнению исследователя, еще почти не осознан как идея формы и мало изучен, хотя на нем основываются простые песенные формы, лежащие, наряду с периодом, в основе учения о музыкальной форме. Согласно Дальхаузу, в нем взаимопроникают два основных момента: повторение мелодических отрезков и регулярная периодичность (квадратность). Оба они могут действовать независимо: равномерная периодичность структур уже способна придать музыке целостность и обеспечить восприятие формы (например, в «Лоэнгрине» Вагнера, где новаторская мелодика сочетается с традиционной квадратностью). С другой стороны, ясность и логичность формы может создать повторность мелодики и мотивов без повторения периодических структур (как, например, в «Кольце нибелунга»)<sup>23</sup>.

Принцип развития внешне проявляется в мотивно-тематической работе. Дальхауз не описывает данное явление подробно, ссылаясь на его широкую известность<sup>24</sup>.

Очевидно, что в сонатном аллегро из симфонии Стамица довольно ярко проявляются и группировка (правда, уже не на уровне песенных форм!), и мотивно-тематическое развитие. Однако свободной переставляемости, которую находит А. Корте, здесь, по мнению Дальхауза, все же нет: возможность свободно менять местами разделы формы противоречит функциональной дифференциации тематических элементов, как и наличию сонатной формы.

Дальхауз делит первую часть симфонии на семь групп, из которых три первых образуют экспозицию, четвертая — разработку, а последующие три — репризу (см. Таблицу на с. 57).

Даже несмотря на то, что в репризе тематические элементы меняются местами с кажущейся произвольностью, принципы формы, согласно Дальхаузу, здесь реконструируемы, а исключения — мотивируемы.

Построения *a*, *d*, *f* имеют явно начальный характер; они же — наиболее яркие в тематическом отношении. Главная тема, согласно Дальхаузу, — *a*, побочная — *f*. Элемент *d* — еще не побочная тема, так как он, хотя и написан в доминанте, является лишь вариантом *a*<sup>25</sup>: оба определяющих признака побоч-





Впрочем, здесь нужно сделать следующую оговорку: у Стамица-старшего оно еще отнюдь не вошло в систему. Если взглянуть с этой точки зрения на остальные части цикла, получится следующая картина: во второй части (написанной для одних струнных) – повторы есть (тот факт, что они присутствуют в менуэте, написанном в сложной трехчастной форме с *trio*, даже не требует оговорки). Есть они и в финале, отмеченном темповой ремаркой *Prestissimo*. Несколько другая ситуация складывается, например, в другой симфонии Стамица *D-dur* (op. 3, II), помещенной в этом же томе (S. 56–78). Повторы здесь отсутствуют во всех частях, кроме менуэта. Следовательно, можно говорить о продолжении поисков Стамица в области формы, о попытках по-разному ее организовать.

\* \* \*

Завершая разговор о музыке мангеймцев, об Иоганне Стамице и о трактовке I части его симфонии *D-dur* разными музыковедами, хотелось бы сказать следующее.

Музыку Стамица и его коллег по Мангеймской капелле, безусловно, несправедливо рассматривать только как «предклассическую», раннюю и незрелую по сравнению с Гайдном и Моцартом. Ведь эта музыка прекрасна сама по себе, и, будучи вдохновенно исполненной, до сих пор способна очаровать любого слушателя<sup>30</sup>.

Вряд ли нужно доказывать, что сегодня мы слышим ее и, в частности, трактуем ее форму принципиально иначе, чем при жизни Стамица. Да и вообще, если говорить о XVIII столетии, то мы можем лишь до известной степени приблизиться к тому, как представляли себе форму сами авторы. Какую бы изящную, эффектную, убедительную, подкрепленную фрагментами из трактатов и учебников по композиции XVIII–XIX веков теоретическую конструкцию мы ни построили, все равно внутренняя суть музыкальной формы в произведении любого выдающегося автора – Гайдна, Моцарта, Бетховена – в какой-то степени останется «вещью в себе», а значит, будет вновь и вновь привлекать к себе внимание искусствоведов, ждать своего очередного истолкования.

## Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: Чебуркина М.Н. К проблеме термина «французское барокко»: «Музыка барокко» Ж.-Ж. Руссо (1768) // Музыкаведение, 2011, № 2. С. 3.

<sup>2</sup> Имеется в виду Иоганн (Ян Вацлав Антонин) Стамиц (1717–1757) – чешский скрипач и композитор, служивший с начала 1740-х в придворной капелле в Мангейме, которую возглавил в 1750 году, заняв пост «директора инструментальной музыки».

<sup>3</sup> Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934. С. 99. Вышедшая на немецком языке в 1927 году, то есть уже после смерти Х. Римана, заново открывшего мангеймцев и ставившего их чрезвычайно высоко, эта книга содержит более объективную оценку их роли в развитии европейского инструментализма.

<sup>4</sup> Жан-Батист-Антуан Сюар (1832–1817) – известный французский журналист и литератор второй половины XVIII – начала XIX века, член Французской Академии (с 1774).

<sup>5</sup> Цит. по: Материалы и документы по истории музыки. Т. II; XVIII век / Сост. М.В. Иванов-Борецкий. М., 1934. С. 467.

<sup>6</sup> Бюкен Э. Цит. соч. С. 86.

<sup>7</sup> Христиан Фридрих Даниэль Шубарт (1739 – 1791) – немецкий поэт, журналист, музыковед и композитор.

<sup>8</sup> «Ни один оркестр в мире не идет в сравнение с мангеймским в области исполнительства. Его *Forte* – это гром, его *Crescendo* – водопад, его *Diminuendo* – замирающий в отдалении лепет кристального потока, его *Piano* – дуновение весны. Духовые инструменты все трактуются так, как это должно: они выделяют, подчеркивают или же дополняют и одухотворяют порыв струнных» (Цит. по: Кириллина Л. Музыкальный стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть 3. М., 2007. С. 216–217).

<sup>9</sup> *Sinfonien der pfalzbaeyerischen Schule* // DTB, Bd. 4, Jg. III/1 (1902); Bd. 13, Jg. VII/2 (1906); Bd. 15, Jg. VIII/2 (1907) [с предисловиями Х. Римана].

<sup>10</sup> Dahlhaus C. *Analyse und Werturteil*. Mainz, 1970. S. 72–76. Данная книга чрезвычайно важна для понимания музыкально-теоретических взглядов немецкого ученого. Три ее части озаглавлены, соответственно, «Предпосылки», «Критерии» и

«Анализ», и в свете одного из основных требований к музыкальному – необходимости его связи с эстетикой – эти названия, очевидно, следует понимать следующим образом: *предпосылки* объединения анализа и эстетики, *критерии* анализа музыки с указанных совместных позиций и *аналитические этюды*, демонстрирующие выбранную методологию анализа.

<sup>11</sup> В данном издании сочинение И. Стамица, в духе барочных традиций, озаглавлено «Sinfonia a 8» (по числу голосов партитуры). Исполнительский состав, помимо группы струнных смычковых, включает в себя также 2 гобоя (их партии, по желанию, могут дублироваться кларнетами) и 2 валторны.

<sup>12</sup> См.: Чердениченко Т. Карл Дальхауз и его эстетическое исследование музыки // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 94. М., 1987. С. 47.

<sup>13</sup> Гораздо более ранний, но не менее яркий пример опоры на ту же самую парадигму в объяснении содержания музыки – интонационная теория Б. Асафьева (разумеется, никак не игнорирующая роль и значимость имманентно-музыкальных законов).

<sup>14</sup> Riemann H. *Handbuch der Musikgeschichte*. Zweiter Band, dritter Teil. Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Die großen deutschen Meister. 2. Aufl. Leipzig, 1922.

<sup>15</sup> Отметим, что эстетическим фундаментом для Римана здесь во многом служили гегельянские идеи.

<sup>16</sup> Dahlhaus C. Op. cit. S. 73.

<sup>17</sup> Korte W. *Darstellung eines Satzes von Johann Stamitz* // Festschrift für Karl Gustav Fellerer. Regensburg, 1962. S. 282–292.

<sup>18</sup> Отметим в этой связи, что и сонатную форму в I части симфонии Стамица Кorte подвергает сомнению, так как эта форма объективно несовместима с «приемом рассеивания».

<sup>19</sup> Dahlhaus C. Op. cit. S. 73.

<sup>20</sup> См.: Чердениченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М., 1989. С. 174–175.

<sup>21</sup> Dahlhaus C. Op. cit. S. 50.

<sup>22</sup> Dahlhaus C. Op. cit. S. 52.

<sup>23</sup> Из предварительной характеристики Дальхаузом данного принципа не совсем ясно, предполагает ли он функциональную дифференциацию групп, хотя при описании формы I части симфонии Стамица речь о ней, разумеется, заходит. К сожалению, ученый не оговаривает особенности применения принципа группировки к сонатной форме.

<sup>24</sup> Dahlhaus C. Op. cit. S. 58.

<sup>25</sup> Оговорки по поводу того, почему *a* является вариантом *d*, у Дальхауза нет – вероятно, имеется в виду, во-первых, повторение как в *a*, так и в *d* мотива из четырех шестнадцатых и четверти, а во-вторых, наличие в обоих случаях двух контрастных элементов – фанфарно-императивного и грациозно-изящного (в теме *d* они меняются местами по сравнению с *a*). Получается, что побочная партия, согласно Дальхаузу, не может считаться таковой, если строится на материале главной. Иными словами, ученый не принимает здесь во внимание целый ряд случаев, например, в зрелом творчестве Гайдна, когда побочная тема является очевидным

вариантом главной – видимо, опираясь на «дуалистическое» понимание сонатной формы, исходя из которого побочная тема должна строиться на новом, контрастном материале.

<sup>26</sup> Описанное явление очень напоминает так называемую комбинаторику, которая в музыке XVIII века могла проявляться в музыкальных формах разного уровня, в том числе и в сонатной. См. об этом: Кириллина Л. Музыкальный стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть 2. М., 2007. С. 137–151.

<sup>27</sup> Dahlhaus C. Op. cit. S. 75.

<sup>28</sup> Dahlhaus C. Op. cit. S. 75–76.

<sup>29</sup> Бочаров Ю. Занятные подробности о классической сонатной форме и ее родственниках // Старинная музыка, 2002, № 1. С. 9–13.

<sup>30</sup> Можно вспомнить и о том, что «Прощальная» симфония Гайдна не теряет своего обаяния на фоне бесспорных шедевров престарелого маэстро – «Лондонских» симфоний, и что 25-я симфония Моцарта, несравнимая по технике письма и совершенству замысла с 40-й, по-прежнему привлекает своей юношеской порывистостью и непосредственностью.



## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Научные статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», должны иметь непосредственное отношение к музыкальной культуре прошлого (от Средневековья до середины XIX столетия). При этом приоритет имеют статьи о профессиональной музыке европейской традиции (в том числе русской музыки), созданной не позднее 200 лет назад. Обязательное условие публикации – научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес журнала (stmus@mail.ru) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе. Объем статьи – от 12 до 18 тысяч знаков (с учетом пробелов и текста библиографических ссылок) при 2–5 иллюстрациях и/или нотных примерах. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения. Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе Word (формат doc или rtf) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12 либо 14 при одинарном либо полуторном интервале). Иллюстрации (в том числе нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff или jpg с разрешением не менее 300 dpi (при ширине изображения, как правило, не менее 8 см). Оформление библиографических ссылок должно соответствовать нормам ГОСТ Р 7.0.5. – 2008.

Авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон и e-mail, место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации, а также перевод на английский язык названия статьи и краткие (в среднем по 300–400 знаков) аннотации предложенной статьи на русском и английском языках.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и в срок до 45 дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки либо отклонении по тем или иным причинам. Окончательное решение о публикации статей принимается на основании результатов их обязательного научного рецензирования высококвалифицированными специалистами. Текст статьи в процессе подготовки ее к печати проходит тщательное научное и литературное редактирование. При этом содержательная правка, как правило, согласовывается с автором.

Автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья. Плата с аспирантов за публикацию их статей не взимается.

Передача статьи для публикации в журнале «Старинная музыка» означает, что автор безвозмездно передает издателю журнала право использования данного произведения науки на территории Российской Федерации и всех зарубежных государств всеми способами, предусмотренными статьей 1270 Гражданского кодекса Российской Федерации, и на весь предусмотренный действующим законодательством срок действия авторского права, без сохранения за автором права выдачи лицензии другим лицам (исключительная лицензия).



# Нотное приложение

Иоганн Стамиц

## Sinfonia a 8

(I часть; переложение для фортепиано)

**Presto**

**f** **p** **f**

**p** **pp** **cresc.**

**ff**

**p dolce** **f** **p dolce**

**f**

35

*ff* *p* *dolce*  
*legato*

40

*legato*

46

*f*

52

*p*

57

*p*

62

*cresc.*

65

*piif* *ff* *p*

71

Musical score for measures 71-74. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

75

Musical score for measures 75-80. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *cresc.* and *f*.

81

Musical score for measures 81-85. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f*, *p dolce*, and *dim.*

86

Musical score for measures 86-90. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f*, *p*, and *dim.*

91

Musical score for measures 91-95. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *ff*.

96

Musical score for measures 96-100. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

101

Musical score for measures 101-104. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *ff*, *p*, *dolce*, and *legato*.

106

111

116

120

124

129

133

## CONTENTS

<i>Galina Malinina</i> (Moscow). T. Traetta's <i>Antigona</i> in Russia (1772) – D. Bortniansky's <i>Creont</i> in Italy (1776): two operas based on the same libretto . . . . .	2
A comparative analysis of two operas based on the same libretto (by M. Coltellini) – Traetta's "Antigona" written for Russian Imperial court in Russia (1772) and D. Bortniansky's "Creont" written for the San Benedetto Theatre in Venice (1776).	
Keywords: D. Bortniansky; T. Traetta; M. Coltellini; Italian opera; libretto	
<i>Yuri Bocharov</i> (Moscow). <i>Da chiesa e da camera</i> . . . . .	16
<i>Da chiesa</i> and <i>da camera</i> as terms in modern musicology and in authentic musical practice of the 17th and 18th centuries.	
Keywords: sonata da chiesa; sonata da camera; instrumental music; Baroque music; A. Corelli.	
<i>Assol Mitina</i> (Moscow). Unknown scores of Alexander Alyabiev . . . . .	24
The article informs about some unknown historical aspects of orchestral songs in Russian music and particularly about Alyabiev's songs for voice and orchestra.	
Keywords: Russian music; A. Alyabiev; orchestral song.	
<i>Nina Melik-Davtyan</i> (St. Petersburg). Clarinetist Mayer in N.P. Sheremetev's orchestras in St. Petersburg (based on the papers of the Russian State Historical Archive) . . . . .	33
The author has tried to recreate the history of arrival of Prussian clarinetist Mayer (the famous pianist Karl Mayer's farther) in Petersburg where he worked in count Sheremetev's orchestras from 1799 to 1803. The article is based on unknown letters from the RSHA fund.	
Keywords: Russian music; German musicians; Karl Mayer; Count N.P. Sheremetev; Harmoniemusik.	
<i>Varvara Bubchikova</i> (Moscow). Hints of Renaissance and Baroque in G. Verdi's sacred pieces: towards the evolution of the style . . . . .	38
The article gives a review of sacred genres in Verdi's works in connection of early music traditions. The author analyzes as large-scale vocal symphonic works (Requiem, Stabat Mater, Te Deum), and smaller forms (Ave Maria, Pater noster, Laudi).	
Keywords: Verdi; sacred music; Renaissance and Baroque traditions; Requiem; Stabat Mater; Te Deum; Ave Maria, Pater noster; Laudi.	
<i>Janna Kniazeva</i> (St. Petersburg). Jacques Handschin in memories of Helene Agricola . . . . .	44
An activity of famous organist and musicologist Jacques Handschin (1886–1955) attracted recently considerable attention of researches. The discovery of a manuscript of Helene Agricola (Handschin's first wife) memoirs has shed light upon many episodes of his life and career. This article is the first publication of the document in Russian.	
Keywords: Handschin, Agricola, early music, organ.	
<i>Michael Pylaev</i> (Perm). J. Stamitz music through the eyes of Carl Dahlhaus: imperfection of the form or the manierism . . . . .	53
Analytical methods of Carl Dalhaus in his description of the first movement of Symphony D maggiore by J. Stamitz.	
Keywords: J. Stamitz; Carl Dahlhaus; symphonic music; Mannheim school; sonata form	
<i>Musical Supplement</i> . . . . .	60



РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · МОСКВА

и издательство

БЕРЕНРАЙТЕР КАССЕЛЬ · БАЗЕЛЬ · ЛОНДОН · НЬЮ-ЙОРК · ПРАГА

представляют Полное собрание произведений для органа **Иоганна Себастьяна Баха**  
Уртекст Neue Bach-Ausgabe (11 томов)

*Johann Sebastian Bach.*

- Том 1: **«Органная книжечка»** BWV 599-644, (приложение: BWV 620a, 630a, 631a, 638a) / **Шесть хоралов различного рода** («Шюблеровские хоралы») BWV 645-650 / **Хоральные партиты** BWV 766-768, 770 (приложение: варианты вариаций BWV 768/I-III). Подготовка текста и комментарии Хайнца-Харальда Лёлейна. РМИ 5401 (ISMN 979-0-3520-5401-1)
- Том 2: **Органые хоралы из «Лейпцигского автографа»** BWV 651-668 / **Канонические вариации «Vom Himmel hoch»** BWV 769 (в версиях автографа и оригинального издания). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5402 (ISMN 979-0-3520-5402-8)
- Том 3: **Отдельные органые хоралы** (BWV 690, 691, 694-701, 703, 704, 706, 709-715, 717, 718, 720-722, 722a, 724-738, 729a, 732a, 735a, 738a, 741). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5403 (ISMN 979-0-3520-5403-5)
- Том 4: **Клавирные упражнения III** (BWV 552, BWV 669-689, BWV 802-805). Подготовка текста и комментарии Манфреда Тессмера. РМИ 5404 (ISMN 979-0-3520-5404-2)
- Том 5: **Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги I** (BWV 531-550, 562). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5405 (ISMN 979-0-3520-5405-9)
- Том 6: **Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги II** (BWV 551, 563-566, 568-570, 573-575, 578-579). Ранние редакции и варианты к томам 5 (I) и 6 (II): BWV 532a, 533a, 535a, 536a, 543a, 545a, 549a, 574a, 574b. Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5406 (ISMN 979-0-3520-5406-6)
- Том 7: **Шесть сонат BWV 525-530, отдельные произведения** (BWV 572, 582, 583, 588-590). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5407 (ISMN 979-0-3520-5407-3)
- Том 8: **Обработки сочинений других композиторов** (обработки концертов А. Вивальди и принца Иоганна Эрнста BWV 592-596, переложения отдельных инструментальных трио BWV 585-587). Подготовка текста и комментарии Карла Хеллера. РМИ 5408 (ISMN 979-0-3520-5408-0)
- Том 9: **Органые хоралы из собрания Ноймайстера** (35 хоральных обработок BWV 714, 719, 742, 957, 1090-1120 по списку LM 4708). Подготовка текста и комментарии Кристофа Вольфа. РМИ 5409 (ISMN 979-0-3520-5409-7)
- Том 10: **Органые хоралы из разных источников** (BWV 702, 705, 707, 708, 708a, 713a, 716, 739, 743-745, 747, 749-750, 754-757, 762, 764-765, BWV Anh. 49-55, 58, 62a, 62b, 63-66, 69-70, 72, 75, 79, BWV deest (Emans № 25, 27, 30, 34, 36-37, 48, 63, 69, 72-73, 85, 100-101, 105, 111, 121-122, 125, 127, 129, 132, 140), BWV deest / BWV 288). Подготовка текста и комментарии Райнмара Эманса. РМИ 5410 (ISMN 979-0-3520-5410-3)
- Том 11: **I. Свободные органые произведения** (BWV 131a, 545b, 561, 571, 577, 591, 598, 1121, BWV Anh. 42, 90, 97), **II. Хоральные партиты из разных источников** (BWV 758, BWV Anh. 77-78). Подготовка текста и комментарии Ульриха Бартельса (I) и Петера Вольни (II). РМИ 5411 (ISMN 979-0-3520-5411-0)

Внутренний блок каждого тома печатается на высококачественной тонированной офсетной бумаге. Формат издания — 31,7 × 24,3 см.

По вопросам приобретения изданий обращаться по адресу: Русское Музыкальное Издательство, Россия, 105120, Москва, а/я 49 «РМИ». Тел.: +7-495-928-0571, факс: +7-495-911-3132 / [www.rmi.ru](http://www.rmi.ru), [www.baerenreiter.ru](http://www.baerenreiter.ru), e-mail: [info@rmi.ru](mailto:info@rmi.ru).  
Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag / [www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com).



## EARLY MUSIC



В издательстве *Oxford University Press* вышел очередной номер журнала *Early Music* (Vol. 39, No. 2). В нем содержится много разнообразной информации о старинной музыке (в частности, обзор современных книг, нотных изданий, аудиозаписей). Но, как обычно, основную часть составляют музыкально-исторические материалы. Предлагаем нашим читателям полное содержание данного номера.

**EDITORIAL** (p. 155–156);

*David Hunter*. **Handel's students, two lovers and a shipwreck** (p. 157–164);

*Thomas McGeary*. **Joseph Harris, Birmingham organist (1744–1814), and his Messiah manuscript** (p. 165–184);

*Jeanice Brooks*. **Tessier's travels in Scotland and England** (p. 185–194);

*Melanie L. Marshall*. **Warriors and musicians: notes from the Colonna family archive** (p. 195–202);

*Christopher Marsh*. **'The pride of noise': drums and their repercussions in early modern England** (p. 203–216);

*Martin Kirnbauer*. **'si chiama fagotto': Concerning a drawing of musical instruments by Giovanni Ricamatori, otherwise known as Giovanni da Udine** (p. 217–228);

*Drew Edward Davies*. **Villancicos from Mexico City for the Virgin of Guadalupe** (p. 229–244);

*John Koster*. **A Spanish harpsichord from Domenico Scarlatti's environs** (p. 245–252);

*Andreas Friesenhagen*. **Haydn's symphonies: problems of instrumentation and performance tradition** (p. 253–262).

**BOOK REVIEWS** (p. 263–278); **MUSIC REVIEWS** (p. 279–280); **RECORDING REVIEWS** (p. 281–300); **REPORTS** (p. 301–305); **NEWS AND EVENTS** (p. 306–308); **ABSTRACTS** (p. 309–311); **ADVERTISERS' INDEX** (p. 311).

**Уважаемые подписчики!**

**По вопросам доставки очередных номеров журнала  
«Старинная музыка»**

**вы можете обращаться в агентство «АРЗИ»  
по тел.: (495) 680–89–87 и (495) 680–94–01**