СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 2 (72) 2016

Ежеквартальный музыковедческий журнал

Учредитель
Литературное агентство «ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017081 от 02.08.99
Выдано Государственным комитетом РФ по печати

Главный редактор
Ю. С. Бочаров

Издается при участии НИЦ Методологии исторического музыкознания Московской консерватории

Редколлегия:
В. В. Березин, А. Г. Коробова, С. Н. Лебедев, А. А. Панов, Р. Л. Поспелова, Л. Д. Пылаева, Е. Д. Резников, М. А. Сапонов, И. П. Сусидко

✉ 125009, Москва,
ул. Б. Никитская, д. 11–13

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

Подписано в печать 10.06.2016.
Формат 60×84 1/8. Печ. л. – 4,0.
Уч.-изд. л. – 4,5. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

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

© «Старинная музыка», 2016

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

☎ (495) 469-12-05, (499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Из истории русской музыкальной культуры

М. Долгушина (Вологда). У истоков женского композиторского творчества в России 1

Жанры и формы старинной музыки

Ю. Бочаров (Москва). К вопросу о жанровых наименованиях инструментальных сочинений XVII – первой половины XVIII века ... 5

Вопросы музыкальной теории

Л. Пылаева (Пермь). О роли семантики тональностей в музыке французских сценических танцев XVII – первой половины XVIII века 11

Источник

А. Лебедева-Емелина (Москва). Малороссийская пляска на придворном балу (к публикации партитуры «На бережку у ставка» О. А. Козловского) 18

Нотное приложение

О. Козловский. На бережку у ставка (малороссийская пляска) 22

Аннотации и ключевые слова научных статей 32

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

На 1-й странице обложки – *портрет мадам де Сталь в виде Коринны работы Элизабет Виже-Лебрен*

*Марина ДОЛГУШИНА**
(Вологда)

У истоков женского композиторского творчества в России

Феноменология женского композиторского творчества относительно недавно стала объектом научных изысканий. И это вполне объяснимо: создание музыкальных произведений, как в прошлом, так и в наши дни, считается прерогативой преимущественно мужчин. Тем не менее результаты современных исследований показывают, что уже несколько веков тому назад женщины-композиторы занимали достойное место в европейской музыкальной культуре. Согласно сведениям, приведенным в одной из отечественных публикаций, в XVIII столетии сочинением музыки занималось около 150-ти дам, среди которых лидирующие позиции принадлежали представительницам Франции и Англии [8, с. 238–239].

В России первые женщины-композиторы появились ближе к концу XVIII века, когда в аристократических кругах начал формироваться устойчивый интерес к литературе и изящным искусствам, приведший в первой трети последующего XIX столетия к утверждению столь важного для отечественной культуры явления как русский просвещенный дилетантизм. Впрочем, количество русских женщин-композиторов в то время было невелико, а их имена, за исключением воспетой А.С. Пушкиным «царицы муз и красоты» княгини З.А. Волконской, ныне забыты либо известны узкому кругу специалистов.

Первой из русских дам-аристократок, зарекомендовавшей себя в качестве сочинительницы музыки, стала, по-видимому, княгиня *Наталья Ивановна Куракина*, урожденная Головина (1766–1831), имевшая в обществе славу певицы, арфистки, клавесинистки и автора романсов. Она получила прекрасное общее и музыкальное образование; в доме ее родителей собирался цвет петербургской молодежи, увлеченной музыкой и литературой. Одним из почитателей талантов юной Натальи Головиной и ее сестры Дарьи (в будущем – матери министра народного просвещения С.С. Уварова) был поэт Ю.А. Нелединский-Мелецкий. По просьбе сестер он (нередко экспромтом) переводил стихи французских поэтов, к которым, по традиции песнетворчества тех лет, подбирались «голоса» известных песен, а Наталья тут же исполняла их выразительным контральто.

После сравнительно раннего замужества в начале 1783 года княгиня Куракина вместе со своим супругом князем Алексеем Борисовичем состояла при дворе великого князя Павла Петровича, где была непременной участницей торжеств и музыкальных увеселений, включая домашние постановки опер французских и итальянских композиторов, в которых она исполняла ведущие партии [11, с. 120].

Портрет княгини Н.И. Куракиной работы Э. Виже-Лебрен (1797)

Познакомившаяся с княгиней в 1806 году французская актриса Л. Фюзи характеризует ее как превосходную музыкантшу, игравшую на нескольких инструментах и сочинявшую «премилые романсы» [14, с. 4]. О музыкальном вечере в доме Куракиных в письме из Петербурга от 19 февраля 1809 года упоминает А.Я. Булгаков: «Ужинать был я зван к княгине Куракиной, которая собрала лучших любителей музыки...» [3, с. 586].

Выступления же самой хозяйки вдохновили известного поэта И.И. Дмитриева на создание стихотворения «К альбому Н. И. К.» (1810):

* **Долгушина Марина Геннадьевна** – доктор искусствоведения, заведующая кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Вологодского государственного университета.

Что пред соперницей Эраты наше пенье!
Она лишь голосом находит путь к сердцам,
Я лиру положу К<уракиной>к ногам
И буду сам внимать в безмолвном восхищенье.

Заметим также, что близкое знакомство связывало Н.И. Куракину и с В.Л. Пушкиным. Среди его недавно обнаруженных стихотворений, вписанных в альбом княгини, сохранившийся в отделе письменных источников Государственного исторического музея (ОПИ ГИМ. Фонд 3. Опись «Ст.». № 673), – песня на французском языке, обращенный к Куракиной мадригал за чудесное исполнение этой песни и «Romance» о трубадуре [1, с. 7].

По сведениям, приведенным правнуком Натальи Ивановны князем Федором Алексеевичем Куракиным, всего ей было написано 48 вокальных миниатюр: 8 – на русские и 40 – на французские стихи [10, с. IX][1]. Однако этот список, составленный уже в 1903 году, содержит лишь названия произведений и нуждается в коррективах. Впоследствии Н.А. Огаркова дополнила его романсом «Без затей, в простом уборе» на стихи И.М. Долгорукова [12, с. 212]. А сохранившийся в Российской государственной библиотеке «Journal de romances choisies avec accompagnement de piano dédié à madame la princesse Volkonsky» («Журнал избранных романсов ... посвященный княгине Волконской». СПб., Дальмас, [1811–1812]. № 7) содержит еще один отсутствующий в списке Ф.А. Куракина романс – «A ma cabane» («В моей хижине»). Кроме того, в каталоге О.-Ж. Дальмаса за 1815 год имеются упоминания о романсе «Humble cabane de mon père» («Скромная хижина моего отца»), а также сборнике «III romances avec accompagnement de piano» («Три романса с аккомпанементом фортепиано»). Последний также включен в каталог К.П. Ленгольда 1816 года [5, с. 300].

Среди дошедших до нас сочинений Н.И. Куракиной – восемь романсов, опубликованных в 1795 году Б.Т. Брейткопфом, романс и три итальянских арии, включенные в издававшийся с 1796 года «Journal d'airs Italiens, Francais et Russe avec accompagnement de guitarre» («Журнал арий итальянских, французских и русских в сопровождении гитары») Ж.Б. Генглеза. Однако многие романсы княгини сохранились в рукописных копиях, что свидетельствует об их популярности. В частности, копии двух ее французских романсов оказались в нотной библиотеке императрицы Елизаветы Алексеевны, в настоящее время хранящейся в Кабинете рукописей Российского института истории искусств (Фонд 2. Опись 1. №№ 280, 281).

Другой известной русской аристократкой, сочинявшей музыку, была княгиня *Зинаида Александровна Волконская*, урожденная княжна Белосельская-Белозерская (1789–1862), которая вошла в историю прежде всего как хозяйка знаменитого литературного салона, писательница, поэтесса и певица. Ей посвящали стихи Д.В. Веневитинов («Волшебница! Как сладко пела ты!»), Е.А. Баратынский («Княгине З.А. Волконской»), А. Мицкевич («На греческую кантату в доме княгини Зинаиды Волконской в Москве»), многие другие поэты. В 1811–1812 годах О.-Ж. Дальмас выпускал посвященный Волконской вокальный журнал, в котором издавал сочинения высокопоставленных любителей и модных иностранных композиторов.

Портрет княгини З.А. Волконской работы О.А. Кипренского (1829)

По-видимому, Зинаиду Волконскую можно отнести к тому немногочисленному кругу русских дилетантов, которые стремились к профессиональному овладению музыкальным искусством и достигли на этом поприще определенных успехов. Прежде всего, это касается ее выступлений как певицы. По воспоминаниям современников, Зинаида Александровна обладала красивым голосом «бархатного» тембра с широким диапазоном, позволяющим ей исполнять как контральтовый, так и меццо-сопрановый репертуар. Она отличалась яркой сценической внешностью и в 1810-е годы с успехом выступала на сценах домашних театров Вены, Парижа, Рима, а после возвращения в Россию в 1817 году – на сцене собственного домашнего театра. С особенным успехом Волконская исполняла роль Танкреда из одноименной оперы Дж. Россини [16].

К сочинению музыки княгиня также относилась серьезно. В 1805–1808 годах она брала уроки у служившего тогда в Петербурге французского композитора А. Буальдьё. А во второй половине 1810-х годов она, возможно, консультировалась по вопросам композиции и вокальной техники у Дж. Россини [6, с. 12].

В отличие от подавляющего числа композиторов-дилетантов, писавших преимущественно романсы и несложные инструментальные миниатюры, княгиня Волконская сочиняла также музыку в крупных жанрах. Сохранились фрагменты ее оперы «Жанна д'Арк» (1821), кантата «Памяти Александра Первого» (1826). Существует неподтвержденная версия о том, что после 1829 года, живя в Риме, она сочиняла мессы и хоралы [!] на католические тексты. Исследователь творчества Волконской Е.В. Иванова отмечает, что сочинения княгини, наряду с расхожими, общими приемами содержат, интереснейшие композиторские находки [7].

И все же наиболее популярными сочинениями Волконской были романсы, из которых особенно известен

[1] Некоторые из французских романсов Куракиной написаны на стихи модного в конце XVIII века поэта Ж.-П. Флориана. Из сочинений на русские тексты был наиболее известен романс «Изменил и признаюся» (автора слов установить не удалось).

был романс «Тоска по милом» («Дубрава шумит...») на стихи В.А. Жуковского, посвященный певице-любительнице Е.А. Окуловой и опубликованный в журнале «Радуга, литературный и музыкальный альманах на 1830 год». Сохранились также опубликованные предположительно в 1814 году (без указания места издания) три французских романса княгини на стихи мадам Фавар (M-me Favart) для голоса с фортепиано, которые она посвятила своей сестре М.А. Власовой, – «Trois romances [pour chant] avec accompagnement de piano. Composées et dédiées à ... m-me de Vlassoff par soeur... Zenaide Volkonsky»[1]. Логично предположить, что названные опусы – не единственные вокальные сочинения княгини. Романсы и песни она могла сочинять в течение всей своей жизни, предназначая их для узкого круга лиц и записывая в альбомы друзей и знакомых.

Вероятно, по уровню таланта Н.И. Куракиной и З.А. Волконской не уступала княжна *Лидия Алексеевна Горчакова*, в замужестве графиня Бобринская (1807–1826), жизнь которой оборвалась в возрасте неполных 19 лет.

Лидия хорошо пела, играла на фортепиано и серьезно занималась композицией. В 1824 году в Петербурге был опубликован ее авторский сборник «Différentes pieces pour le chant et le Piano-Forte composées par la Princesse Lydie Gortchakoff»[2], в который включены восемь вокальных (четыре романса, две каватины, Andante и дуэт) и пять инструментальных сочинений (котильон, вальс, кадриль и два полонеза на темы Россини).

Несколько французских романсов и романс на русский (скорее всего, собственный) текст «Какое чувство, я не знаю...»[3], были напечатаны в нотном журнале «Северная арфа» («La Harpe du Nord») за 1822 и 1824 годы и сборнике избранных пьес из этого же журнала за 1825 год. Кроме того, в рукописном сборнике дуэтов из нотного собрания князей Юсуповых удалось обнаружить итальянский дуэт Горчаковой для пения с сопровождением малого оркестра (Musique de chant. Сборник дуэтов. ОР РНБ. Фонд 891. Собрание Юсуповых. № 39. Начало XIX века. Копия 1827 года. Л. 204–229). Однако несколько вокальных сочинений Горчаковой, о существовании которых известно из упоминаний в нотоиздательских и торговых каталогах, до сих пор не найдены.

Биографические сведения о Л.А. Горчаковой крайне скудны. Ее родителями были князь Алексей Иванович Горчаков и его жена Варвара Юрьевна Горчакова (урожденная Долгорукая). Последняя была известна как любительница и покровительница искусств, а также славилась своим добросердечием. Е.А. Сушкова-Хвостова вспоминала, что ее дом на Никитской «был приютом для вдов и сирот без состояния». Горчакова-старшая любила детей и, по словам Сушковой, «была покровительницей девочек моих лет... Лидия и Вера (дочери ее)[4] предпочитали меня другим малюткам» [13, с. 47].

В 1827 году у В.Ю. Горчаковой неоднократно бывала Мария Шимановская. Дочь пианистки вспоминала впоследствии: «Перед обедом мы были у кн. Горчаковой... Она уже довольно пожилая, все время грустит после потери единственной дочери, гр. Лидии Бобринской, которая, поехав за границу, чтобы посоветоваться там с врачами, умерла по дороге из Парижа в Швейцарию на 20 году жизни» [9, с. 91][5].

К сожалению, нам не удалось установить имена учителей музыки княжны Лидии. Скорее всего, композицией она занималась с кем-то из служивших в Москве итальянских музыкантов: сохранившиеся опусы демонстрируют хорошее владение основами композиторской, и прежде всего – итальянской вокальной техники. Известно, что уроки танцев, подобно многим детям из московских аристократических семей, она брала у А.П. Глушковского. Небезынтересно, что ее детский портрет, датированный 1813 годом, удалось обнаружить среди работ В.А. Тропинина.

В настоящее время он находится в музее игрушки в Сергиевом Посаде и в разных каталогах имеет разные названия: «Девочка с канарейкой» либо (реже) – «Девочка с птичкой».

В 1824 году состоялась свадьба Лидии с графом Василием Алексеевичем Бобринским, декабристом, членом Южного общества, внуком Екатерины II и Григория Орлова. А.Я. Булгаков писал об этом событии: «Вчера было бракосочетании молодого Бобринского с княжной Горчаковой... Я видел процессию, конца которой не видно было на улице. Невеста вся сверкала бриллиантами. Ей их надарили на миллион. За один только камень старик уплатил 80 тыс. рублей. Сказывают, будто мать браку препятствовала, а старик ее торопил» [2, с. 445].

Чтобы поддержать слабое здоровье Лидии, супруги отправились в Баден-Баден. Однако надеждам на выздоровление не было суждено осуществиться: графиня умерла в Швейцарии, по одной из версий – при родах. А.И. Тургенев в одном из майских писем 1826 года сообщал П.А. Вяземскому: «Молодая Бобринская умирает. Мать графа Бобринского ездила к ней из Парижа в Женеву» [4, с. 142]. В.А. Бобринский, активный участник подготовки восстания декабристов, избежал репрессий именно потому, что сопровождал больную жену в Швей-

[1] Сестра Волконской Мария (Магдалина) Александровна Власова, после смерти мужа в 1825 году поселившаяся в Москве в знаменитом доме на Тверской и не покидавшая княгиню до конца своих дней, участвовала в домашних спектаклях. Е.В. Иванова сообщает о сохранившихся в архиве Волконской музыкальных произведениях различных композиторов, посвященных М.А. Власовой, что свидетельствует о музыкальности последней [5, с. 11].

[2] «Разные пьесы для пения и фортепиано, сочиненные княжной Лидией Горчаковой»; гравирован у А. Ланга; цензурное разрешение от 28 сентября 1824 года; 31 с.

[3] Переиздан в авторском сборнике с пометой «4 декабря 1823».

[4] В других источниках Лидию называют единственной дочерью В.Ю. Горчаковой.

[5] В действительности на момент смерти Лидии было неполных 19 лет (10.06.1807 – 22.05.1826).

Девочка с канарейкой (портрет княжны Лидии Горчаковой работы В. Тропинина, 1813)

царию. Летом 1826 года он перевез тело Лидии в Россию, где оно было захоронено в родовой усыпальнице.

Перечень русских женщин-композиторов конца XVIII – первой трети XIX века можно дополнить именами графини Варвары Николаевны Головиной, графини Натальи Павловны Строгановой, княгини Хованской (имя и отчество установить не удалось), Екатерины Петровны Луниной-Риччи. Все они были представительницами аристократии и, в соответствии мировоззренческими установками того времени, воспринимали музыкальное творчество как украшение повседневного быта и необходимую часть светского времяпрепровождения. Занятия композицией для них не ассоциировались с получением материальных благ и были, прежде всего, статусным явлением. Они выделяли упомянутых дам из широкого круга музицирующих современниц как «истинных любительниц» музыкального искусства, что было в то время весьма почетно.

Заметим, что среди сочинявших музыку дилетанток не было тех, кого интересовало исключительно композиторское творчество. Все они были известными в обществе музыкантшами-исполнительницами, главным образом певицами. На уровне просвещенного любительства они калькировали тип композитора-исполнителя, широко распространенный в европейской культуре первой половины XIX века.

Подавляющая часть дошедших до наших дней композиторских опусов дам-любительниц относится к сфере вокальной музыки, что в очередной раз свидетельствует о первенствующем положении песенных жанров в музыкальной культуре русского просвещенного дилетантизма[1]. Период его расцвета, приходящийся на конец XVIII – первую треть XIX столетия, стал одновременно и временем признания возможности музыкально-творческой реализации представительниц российской аристократии, чья композиторская деятельность положила начало феномену женской музыки в отечественной культурной традиции и стала истоком ее дальнейшего развития.

Литература

1. *Афанасьев А.К.* Неизвестные стихотворения В.Л. Пушкина в альбоме и сборнике княгини Н.И. Куракиной // Литературный быт пушкинской поры. М.; СПб.: Нестор-История, 2012. С. 5–9.
2. [*Булгаков А.Я., Булгаков К.Я.*] Братья Булгаковы. Переписка. Т. 2. М.: Захаров, 2010.
3. [*Булгаков А.Я.*] Письма А.Я. Булгакова к его отцу, из Петербурга в Москву, 1809 год // Русский архив. 1899. № 1. С. 569–647.
4. [*Вяземский П.А.*] Переписка князя П.А. Вяземского с А.И. Тургеневым. 1824–1836 // Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 3. СПб., 1908.
5. *Долгушина М.Г.* Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой. – СПб.: Композитор, 2014.
6. *Иванова Е.В.* Зинаида Волконская: певица, музыкальный деятель, композитор. Автореферат дис. ... канд. иск. СПб., 2008.
7. *Иванова Е.В.* Зинаида Волконская: певица, музыкальный деятель, композитор. Дис. ... канд. иск. СПб., 2008.
8. *Иванова С.В.* Женщины-композиторы XVIII века // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2009. № 12. С. 238–245.
9. *Карасиньская И.* Дневник Е. Шимановской // Русско-польские музыкальные связи. М.: Музыка, 1963. С. 83–118.
10. [*Куракина Н.И.*] Дневник княгини Н.И. Куракиной, написанный во время трех ее путешествий за границу, с 1816 по 1830 г. // Девятнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый ... князем Федором Алексеевичем Куракиным. Т. 1. М., 1903.
11. *Огаркова Н.А.* Н.И. Куракина // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. Кн. 2. СПб.: Композитор, 1998. С. 119–122.
12. *Огаркова Н.А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
13. *Сушкова (Хвостова) Е.А.* Записки. Л.: Academia, 1928.
14. [*Фюзи Л.*] Воспоминания Луизы Фюзи о России, с 1806 по 1812 год // Пантеон и репертуар русской сцены. 1850. Т. 1. Кн. 1. С. 1–64 (по 4-й пагинации).
15. *Шабшаевич Е.* Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике. М.: Композитор, 2011.
16. *Щербакова Т.А.* Среди рассеянной Москвы... // Советская музыка. 1984. № 1. С. 94–98.

[1] По справедливому наблюдению Е.М. Шабшаевич, женская «музыкально-профессиональная интервенция началась в области вокала и именно в певческом искусстве оставалась наиболее широкой. Инструментальные специализации стали осваиваться женщинами гораздо позже» [15, с. 287].

*Юрий БОЧАРОВ**
(Москва)

К вопросу о жанровых наименованиях инструментальных сочинений XVII – первой половины XVIII века**

Любое музыкальное произведение по-своему уникально. Тем не менее обычно находятся и другие сочинения, подобные ему в том или ином отношении. Более того, в общественном музыкальном сознании, как мы знаем, существуют довольно многочисленные виды произведений, характеризующиеся той или иной степенью стилевой и функциональной общности. Их мы обычно называем жанрами, а каждый жанр, что вполне естественно, имеет какое-то наименование. Причем во многих случаях именно жанровые наименования используются в качестве названия того или иного конкретного произведения.

Действительно, композиторы часто именуют свои творения сонатами и симфониями, квартетами и концертами, ноктюрнами и фантазиями, прелюдиями и этюдами... А у крупных музыкально-сценических произведений, помимо названий как таковых, обычно бываают еще и подзаголовки, в которых также нередко фигурируют конкретные жанровые наименования – «опера», «балет», «музыкальная драма» и т. п. При этом мы давно привыкли к тому, что у каждого жанра, за исключением подчеркнуто смешанных (таких, например, как опера-балет, концерт-рапсодия или поэма-ноктюрн), как правило, имеется одно вполне определенное наименование. Но так было далеко не всегда. И если мы обратимся, скажем, к инструментальной музыке эпохи барокко, то столкнемся с совершенно иной ситуацией: одно и то же сочинение зачастую могло иметь одновременно два и даже три жанровых наименования. С другой стороны, сами эти наименования далеко не всегда были привязаны к определенным жанрам. Словом, картина складывается прелюбопытная. Но обо всем – по порядку.

* * *

Западноевропейская инструментальная музыка XVII – первой половины XVIII века (то есть того периода, который в музыкознании традиционно именуют эпохой барокко) сохранилась до настоящего времени в огромном количестве источников самого разного рода, причем как печатных, так и рукописных. В последних нередко зафиксированы лишь фрагменты будущих сочинений либо наброски, которым так и не удалось превратиться в некое полноценное художественное целое. Однако нас в первую очередь будут интересовать именно законченные сочинения, которые, как выясняется, в большинстве случаев представлены в оригинальных источниках не отдельными пьесами в тех или иных жанрах, включая образцы так называемой «крупной формы» (то есть сонаты, сюиты, концерты и т. п.), а разного рода собраниями, состоящими, скажем, из однотипных или различных танцев, циклов из 6 либо 12 сонат или концертов и т. д. Причем печатные издания XVII – первой половины XVIII века демонстрируют явную тенденцию к публикации музыкальных сочинений именно подобными собраниями. Что же касается рукописей, то и здесь «коллективный» фактор преобладает. Тем более что наряду с композиторскими автографами (либо их копиями-списками), содержащими подборки отдельных сочинений, нередко попадаются конволюты, в которых собраны воедино пьесы разных авторов.

И если рассматривать сочинения, сохранившиеся как по отдельности, так и в составе тех или иных собраний, то немало их (особенно это касается французской традиции) имеют программные заголовки. У одного только Ф. Куперена Великого насчитывается свыше 200 подобных клавесинных пьес[1], которые то рисуют жанровую сценку либо картину природы («Жнецы» или «Цветущие сады»), то передают галантные чувства («Нежные томления»), то воссоздают пленительные женские образы («Манон», «Мими», «Любимая» и др.), вплоть до портретов конкретных лиц («Принцесса Мария»).

---

* **Бочаров Юрий Семенович** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИЦ исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

** Статья подготовлена в рамках исследовательского проекта «Инструментальная музыка Западной Европы XVII – первой половины XVIII века: социокультурный контекст, жанрово-стилевая специфика, этапы исторического развития», финансируемого РГНФ (проект № 16-04-50016).

[1] В.Н. Брянцева в своей монографии «Французский клавесинизм» называет даже конкретное их количество – 214 [3, с. 304].

Однако программная музыка – это хоть и особая, причем важная сфера барочного инструментализма, но все-таки отнюдь не определяющая. Основной массив инструментальной музыки той эпохи представлен все-таки сочинениями непрограммными, которые в данном случае и стали объектом нашего внимания.

Как же именовали их? Случалось по-разному. Некоторым вообще не давали каких-либо названий. Таких примеров, впрочем, сравнительно немного, но они, тем не менее, имеются. Так, обратившись к ансамблево-оркестровой музыке Г.Ф. Телемана, мы можем установить, что, скажем, в семичастной увертюре (сюите) D-dur для струнных и basso continuo (TWV 55: D9) заключительная пьеса, в отличие от всех прочих, никак не названа. А в другой увертюре того же автора – F-dur для 2-х валторн, струнных и basso continuo (TWV 55: F12) каких-либо словесных обозначений, предваряющих нотный текст, нет уже у трех пьес из семи (соответственно, второй, третьей и четвертой).

Значительно больше встречается пьес, в которых роль названий (в привычном смысле) выполняют такие обозначения, как *Allegro*, *Grave*, *Vivace*, *Adagio* и т. п., которые мы сейчас в большинстве случаев воспринимаем как темповые индикаторы, хотя в то время они, скорее, указывали на преобладающий аффект. Однако «удельный вес» подобных пьес в общей массе инструментальных композиций XVII – первой половины XVIII века все-таки сравнительно невелик[1]. Во всех же остальных случаях (а их подавляющее большинство) в качестве названий используются наименования тех или иных жанров.

Наименования эти весьма многообразны, и их происхождение, как правило, связано с теми или иными особенностями самих жанров[2]. Например, с местом происхождения (полонез), образным содержанием (tombeau), функцией (прелюдия), определяющим фактурно-композиционным принципом (фуга), имитацией исполнительской манеры конкретного инструмента (мюзет) и т. д.[3]

Впрочем, бывали случаи, когда композитор не желал по какой-то причине раскрывать жанровую основу своего сочинения (либо она не была однозначной) и тогда прибегал к условному жанровому наименованию, называя соответствующее сочинение просто пьесой, используя для этого такие термины, как, например, *Air*, *Sonata* или же *Lesson* (в Англии).

В наши дни музыковеды, характеризуя барочные сочинения, пользуются весьма значительным арсеналом жанровых наименований. Причем в нем представлены как «аутентичные» образцы, так и те, которые условно можно назвать «современными». В числе последних, например, *трио-соната*, *французская увертюра, итальянская увертюра, хоральная прелюдия, органная месса*[4]. Причем, надо признать, что их применение зачастую способствует более точной жанровой идентификации того или иного сочинения.

Отчасти этому способствует и переосмысление некоторых вполне аутентичных терминов, современная трактовка которых подчас существенно отличается от барочных представлений.

Взять, например, термин *сюита*. Ныне он, как правило, используется как общее жанровое наименование тех сочинений, которые состоят в основном из различных по характеру танцевальных пьес, выдержанных преимущественно в единой тональности. Но то, что мы уже давно традиционно именуем сюитой, в эпоху барокко могло также называться *партитой*, *balletto*, *ordre*, *увертюрой*, *сонатой da camera*[5], являться *книгой пьес* (или ее разделом). Причем сам французский термин «сюита» (*suite* или *suitte*) в этом значении до XVIII века вообще употреблялся крайне редко[6], да и в дальнейшем использовался, скорее, в значении «собрание», «последование» или «набор», в т. ч. в словосочетании *suites de pièces*), которое присутствует на титульных листах многих собраний инструментальной музыки того времени[7].

---

[1] Разумеется, речь идет об относительно самостоятельных пьесах, а не об отдельных частях сонат и концертов, в которых именно такого рода условными обозначениями аффектов все, как правило, и ограничивалось.

[2] В этой связи Е.В. Назайкинский в книге «Стиль и жанр в музыке» совершенно справедливо заметил, что в большинстве случаев «жанровые имена фиксируют хотя бы одну какую-то совершенно определенную и реальную особенность жанра, изначально присущую ему или исторически приобретенную» [5].

[3] Заметим, что названия инструментальным сочинениям в рукописях и при издании давались как на титульных листах сборников, включавших в себя единообразные или различные в жанровом отношении композиции, так и непосредственно перед началом отдельных пьес. Такие «внутренние» названия обычно располагались либо по центру листа (как стандартный современный заголовок), либо в его левой верхней части: над верхним нотоносцем (на манер темпового обозначения), сбоку от нотоносцев начальной системы, реже – между или под ними.

[4] Справедливости ради, надо заметить, что некоторые из этих наименований в той или иной мере имеют аналоги в аутентичной терминологии. Например, трио-соната нередко называлась *Sonata a tre*, французская увертюра именовалась *Ouverture*, органная месса – просто *Missa* либо *Messe*.

[5] Впрочем, отождествлять сюиту и сонату da camera не следует (подробнее об этом см. в статьях автора этих строк [1; 2]).

[6] Весьма показательно отсутствие посвященной ему статьи в «Музыкальном словаре» С. де Броссара [6].

[7] В том числе первой публикации клавесинных сюит Г.Ф. Генделя (*Suites de Pièces pour le Clavecin Composées par G. F. Handel,* с. 1720) и одного из сборников клавесинных сочинений Ж.Ф. Рамо (*Nouvelles suites de pièces de clavecin*, с. 1729).

Заметим к тому же, что распространенная точка зрения, согласно которой сюита в широком смысле есть «любой упорядоченный набор инструментальных пьес, рассчитанный на исполнение в один присест» [7, с. 665], в отношении барочных образцов оказывается не вполне корректной. В отличие от сонат, сюиты той эпохи, как правило, не являлись, едиными художественными произведениями в современном понимании и представляли собой всего лишь зафиксированные в печатных изданиях, либо в рукописном виде подборки разножанровых (главным образом танцевальных) пьес в единой тональности. Нередко четко структурированные, они, тем не менее, не предполагали обязательного исполнения от начала и до конца, хотя, впрочем, и не исключали его принципиально[1].

Если же обратиться к такому жанровому наименованию, как *увертюра*, то в современном понимании оно прежде всего относится к оркестровым пьесам, открывающим музыкально-сценические опусы. Однако в эпоху барокко единого наименования для таких пьес не существовало. Термин же *Ouverture* имел две основные области применения. Во-первых, он использовался в качестве наименования вступительного оркестрового раздела музыкального спектакля, но не любого, а написанного во вполне определенном жанре т. н. французской увертюры (*Ouverture à la française*), который возник во второй половине XVII века в творчестве Ж.Б. Люлли[2]. А во-вторых, для наименования инструментальных сюит, открывающихся пьесами в жанре французской увертюры (например, хорошо известных оркестровых увертюр И.С. Баха, BWV 1066–1069, или же многочисленных подобных сочинений Г.Ф. Телемана, TWV 55).

Таким образом, как мы видим, терминологическая многозначность обнаруживает себя не только при сопоставлении «аутентичных» и «современных» жанровых наименований, но и в рамках источников, относящихся исключительно к XVII – первой половине XVIII столетия.

Термины, выполнявшие роль жанровых наименований, в то время действительно использовались по-разному.

Многие из них строго соответствовали вполне определенным жанрам (в основном танцевальной

Suites de Pieces
pour le Clavecin
Composées
par
G.F.Handel.
PREMIER VOLUME
London printed for the Author.

Титульный лист лондонского издания клавирных сюит Г. Ф. Генделя (1720)

природы) – таким как аллеманда, куранта, менуэт, гавот, жига и др.

Но такое соответствие выдерживалось далеко не всегда. Не говоря уже о том, что авторы могли фиксировать в тех или иных своих произведениях признаки, показательные для различных жанров, применяя к ним одновременно разные наименования. В результате складывались такие комбинированные названия, как, например, «Мюзет в виде рондо» (*Musette en Rondeau*)[3] или «Дуэт в виде жиги» (*Duo en gigue*)[4]. А одна из композиций, входящая в состав органной мессы Г.-Г. Нивера (1667), и вовсе имеет тройное жанровое наименование: «Оффертoрий в виде фуги и диалога» (*Offerte en fugue et Dialogue*).

Впрочем, множественность жанровых наименований могла оказаться и следствием их несовпадения, с одной стороны, на титульном листе сборника, а с другой стороны, перед началом конкретной пьесы. Так, например, из титульного листа собрания инструментальной музыки Б. Марини «Per ogni sorte di strumento musicale diversi generi di sonate, da chiesa, e da camera...» op. 22 (1655) вроде бы следует, что входящие в него пьесы являются церковными либо камерными сонатами. Однако, как выясняется из приведенных внутри названий отдельных пьес, собственно сонат в нем насчитывается всего шесть,

[1] Последнее замечание прежде касается сольных сюит, состоящих из нескольких (трех–четырех) сравнительно небольших частей, которые автор или иной музыкант вполне мог сыграть целиком, демонстрируя при этом свое умение исполнять различную по характеру музыку, или же, напротив, развернутых многочастных ансамблево-оркестровых композиций, имевших функцию музыки застольной или пленэрной (прикладной, преимущественно фоновый характер такой музыки не требовал особо внимательного вслушивания и давал возможность исполнения подряд весьма длительных цепочек сравнительно небольших пьес).

[2] К оркестровым пьесам иного рода, открывающим, к примеру, многочисленные оперы итальянских мастеров эпохи барокко, термин Ouverture обычно не применялся.

[3] См.: Ж.Ф. Рамо. «Пьесы для клавесина» (*Pièces de clavessin*, 1724).

[4] См.: Л. Шомон. «Пьесы для органа в 8 тонах» (*Pièces d'orgue sur les 8 tons*, 1695), 4-я и 6-я сюиты.

а прочие сочинения (которых явное большинство) обозначены как balletti, сарабанды, куранты, симфонии. Завершается же сборник пассакальей. А если обратиться к опубликованному в Париже во второй половине 1730-х годов сборнику симфоний Н. Порпоры для трио-состава (*Six symphonies en trio*), выяснится, что у каждого из входящих в этот сборник сочинений помимо «титульного» жанрового наименования, имеется и собственное, указанное в партиях, а именно *Concerto.*

Следует также отметить, что сам по себе факт издания, а тем более переиздания конкретных сочинений также был чреват изменениями их «жанрового статуса». Хорошо известно, что в 1738 году при первой публикации 30 одночастных сонат Д. Скарлатти в Лондоне вместо авторского *Sonate* они были названы «экзерсисами»[1]: для английского потребителя нотной продукции того времени жанровое наименование «соната» уже определенно было связано с многочастным циклическим сочинением. Не случайно поэтому Т. Роузенгрейв, решив примерно в то же время представить лондонской публике сонаты Скарлатти по-своему, сформировал из них привычные *Suites de Pièces.* Также пьесами они были названы и при публикации в 1751 году в Париже[2]. И лишь годом позже подлинное авторское жанровое наименование (в чем несложно убедиться на основании сохранившихся рукописей, включая т.н. Венецианские манускрипты[3]), наконец-то, увидело свет в печатном издании[4].

Соната – вообще интересный и многозначный термин, один из тех, которые в эпоху барокко применяли для обозначения принципиально разных типов инструментальных сочинений.

С одной стороны – многочастных произведений, хорошо нам известных по творчеству А. Корелли, А. Вивальди, И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г.Ф. Телемана и других мастеров Высокого барокко. С другой же стороны, – сравнительно небольших, подчеркнуто моноаффектных композиций, не имевших при этом единых стабильных композиционных и стилистических признаков. Таким образом, термин *соната* выступал в роли предельно обобщенного и нейтрального жанрового определения, фактически в своем изначальном смысле (соната = инструментальная пьеса). Типичные примеры сонат такого рода можно обнаружить в творческом наследии итальянских мастеров раннего барокко (С. Росси, Б. Марини, Дж. Буонаменте и др.)[5], а во второй половине XVII века, когда в целом количество одночастных пьес, именуемых сонатами, заметно уменьшилось, их тем не менее активно сочинял немецкий композитор И.Кр. Пецель[6]. Добавим, что в тот же период сонатами в ряде случаев могли называться и начальные части обобщенного содержания в циклах сюитного типа[7].

Во многом аналогичная ситуация возникает и с таким жанровым наименованием, как «симфония». С одной стороны, в эпоху барокко уже сформировались предшественницы классических циклических симфоний – трехчастная итальянская увертюра, а также возникшая под ее непосредственным влиянием и активно развивавшаяся во второй четверти XVIII века нетеатральная ансамблево-оркестровая симфония, представленная сочинениями Кр. Граупнера, И.Г. Грауна, а позднее Дж. Саммартини и А. Бриоски.

С другой стороны, термином «симфония» в XVII – первой половине XVIII века часто обозначались сравнительно небольшие одночастные пьесы, причем исключительно разнообразные по своим композиционным и стилистическим особенностям, а также в функциональном и контекстуальном отношении. Действительно, среди них могли оказаться и пьесы для одного либо двух мелодических инструментов и баса (*Affetti musicali* ор. 1 Б. Марини), и трехголосные клавирные композиции (И.С. Бах. BWV 787–801), и оркестровые «номера» из барочных опер и ораторий – словом, композиции настолько разные во всех отношениях, что одночастную симфонию если и можно считать жанром (в силу общности названия), то весьма условно.

Примеров принципиальной многозначности терминов, выступавших в эпоху барокко в качестве жанровых наименований, можно привести еще немало. Ограничимся лишь двумя весьма показательными,

---

[1] *Scarlatti D.* Essercizii per Gravicembalo. London: Fortier, 1738.

[2] *Scarlatti D.* XLII Suites de Pièces pour le Clavecin / ed. by T. Roseingrave. In 2 vols. London: Cooke, 1738–1739; *Scarlatti D.* Pièces pour le clavecin. Paris: Le Clerc, 1751.

[3] Венецианские манускрипты – условное наименование большого рукописного собрания (496 сонат в 15 книгах), выполненного с 1742 по 1757 год для испанской королевы Марии Барбары (ученицы Д. Скарлатти), ныне хранящегося в одной из венецианских библиотек (Biblioteca Nazionale Marciana, Venice (I-Vnm): Cod.It.IV.199-213).

[4] *Scarlatti D.* Libro de XII Sonatas Modernas para Clavicordio. London: J. Johnson, c. 1752.

[5] Среди их сонат (обычно ансамблевых) встречаются как «абстрактные», имитационно-полифонические в своей основе пьесы, так и обработки в вариационной манере известных песенных тем и даже танцы; наряду с тематически едиными, широко представлены также внутренне контрастные композиции, напоминающие о канцонах того времени.

[6] См. его собрание для ансамбля духовых *Hora decima musicorum Lipsiensium* (1670).

[7] См. 1-ю, 4-ю и 6-ю партиты Г.И.Ф. Бибера для струнных из сборника *Mensa Sonora* (1680) и его же 1-ю и 4-ю партиты для струнных из сборника *Harmonia Artificiosa-Ariosa* (1696).

каковыми являются *партита* и *каприччио.* Первый из них имел прямое отношение к вариационной практике, обозначая в единственном числе отдельную вариацию, а во множественном – сам вариационный цикл (типичный образец – *Partite diverse sopra l'Aria «Schweiget mir von Weiber nehmen»* И.А. Рейнкена). Но это не мешало композиторам того времени (в основном немецким) активно использовать этот же термин в качестве жанрового наименования крупных композиций сюитного типа, состоящих из отдельных относительно самостоятельных частей (преимущественно танцевального характера) в единой тональности[1].

Что же касается такого термина, как «каприччио» (итал. *capriccio* – «прихоть», «каприз»), то он обычно использовался в качестве жанрового наименования таких сочинений, при создании которых авторы не ограничивали себя жесткими композиционными канонами, руководствуясь прежде всего собственным творческим воображением. Однако сочинения эти могли быть абсолютно разными. Иногда – многочастными композициями сюитного типа, как, скажем, «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И.С. Баха (BWV 992) или же несколько ансамблево-оркестровых сюит Я.Д. Зеленки (ZV 182–185 и 190). Но чаще всего композициями одночастными, хотя и достаточно развернутыми. Причем в XVII столетии наименование «каприччио» часто применялось к вполне определенному типу (т. е. фактически жанру) органных сочинений, написанных на достаточно индивидуальные в интонационном и ритмическом отношении темы, часто весьма активные и динамичные, требующие от исполнителя достаточно высоко уровня мастерства. Яркими примерами могут служить пьесы И.Я. Фробергера (*Libro di capricci e ricercate*, ок. 1658), Ф. Роберде (*Fugues, et caprices, à quatre parties*, 1660); Г. Ройтера-Старшего (*Cappricci*, ок. 1685), Г. Строцци (*Cappricci da sonare* op. 4, 1687). Нередко подобные каприччио строились из нескольких фугированных разделов (в том числе в разных размерах), причем тема каждого из последующих разделов в большинстве случаев представляла собой интонационно-ритмический вариант начальной темы.

Традиция трактовки каприччио как имитационно-полифонического сочинения отчасти сохранилась и в XVIII веке (Л.-Н. Клерамбо. Каприччио из органной сюиты 2-го тона; И.С. Бах. Каприччио из клавирной партиты c-moll, BWV 826). Но постепенно усиливалась иная, обозначившаяся еще на исходе XVII века тенденция в использовании наименования «каприччио»[2], которое композиторы все чаще стали применять в отношении виртуозных пьес, не имевших имитационно-полифонической основы (Каприччио для клавесина F-dur Г.Ф. Генделя, HWV 481; 8 каприччио для флейты соло И.Й. Кванца, Каприччио A-dur для скрипки и виолончели из сборника *Alettamenti da camera* К. Тессарини), а иногда и вовсе к виртуозным каденциям солиста (как, например, в скрипичных концертах П. Локателли op. 3)[3].

Среди названий инструментальных сочинений XVII – первой половины XVIII века, наряду с «полноправными» жанровыми наименованиями, встречаются и такие, за которыми не стоит конкретный жанр (например, *дубль* или *трипла*)[4], либо они в полной мере обрели статус жанрового наименования уже в постбарочную эпоху. Последнее, например, случилось с термином *Scherzo*, который встречался в качестве названия той или иной композиции еще со времен К. Монтеверди, но, во-первых, не слишком часто, а во-вторых, в отношении совершенно разных по своей сути сочинений – как вокальных, так и инструментальных. К тому же и в инструментальной сфере отнюдь не было единства. В роли скерцо оказывались как отдельные пьесы (*Scherzo* из Третьей клавирной партиты И.С. Баха, BWV 827), так и весьма крупные композиции – сюиты, трио-сонаты и даже концерты[5]. Кстати, близкие скерцо по смыслу названия – *Burlesca*, *Badinage* либо *Badinerie*[6] – по причине своего крайне редкого использования так и

---

[1] См. многочисленные примеры в творчестве И. Кунау, И. Кригера, И.С. Баха, Кр. Граупнера и др.

[2] См., например, Каприччио из сборника сочинений для виолы да гамба И. Шенка *Scherzi musicali* (ок. 1698) или же Каприччио d-moll для клавесина Ф.В. Цахова.

[3] Традиция Локателли впоследствии получила развитие в творчестве Н. Паганини (*Двадцать четыре каприса* для скрипки соло op. 1).

[4] Первое из них фактически является лишь обозначением орнаментированного варианта той или иной пьесы (как правило, танцевальной). Подобные орнаментированные варианты чаще всего встречаются в барочных сюитах (в т. ч. у И.С. Баха, а также в ordres Ф. Куперена), где следуют непосредственно за исходными версиями соответствующих танцевальных пьес. Второе наименование, бытовавшее в XVI – первой половине XVII века, имеет отношение к быстрому трехдольному танцу, следующему после более медленного двухдольного, построенного на едином с ним тематическом материале и сходного в композиционном отношении. Многочисленные примеры имеются в сборнике ансамблевой музыки И.Г. Шейна «Музыкальная пирушка» (*Banchetto musicale*, 1617), сюиты которого завершаются последованием из аллеманды и ее более оживленного трехдольного варианта, обозначенного как Tripla.

[5] См., соответственно, сборник сюит для гамбы «Музыкальные забавы» (*Scherzi musicali*) И. Шенка, 7 трио-сонат под общим названием *Scherzi melodichi per divertimento di coloro* Г.Ф. Телемана (TWV 42: A4, B3, G5, Es2, e4, g3, D7), а также цикл концертов Дж.А. Гвидо «Времена года» (*Scherzi Armonici sopra Le Quattro Staggioni*).

[6] См. И.С. Бах. *Burlesca* из клавирной партиты a-moll (BWV 827), *Badinerie* из оркестровой увертюры h-moll (BWV 1067); Г.Ф. Телеман. *Badinage* из увертюры-сюиты B-dur Третьего собрания «Застольной музыки» (TWV55: B1).

не смогли приобрести в то время статус полноценного жанрового наименования.

Также в эпоху барокко этот статус в полной мере не приобрело и название *багатель,* хотя во Франции еще с конца XVII века багателями (от франц. *bagatelle* – «безделушка») иногда именовались небольшие изящные пьески[1]. Однако в полном смысле слова музыкальным жанром багатель становится лишь в XIX столетии (во многом под влиянием фортепианных опусов Л. ван Бетховена).

Особо же стоит отметить такое название, как *инвенция.* По традиции, идущей еще от И.С. Баха, мы обычно понимаем под инвенцией сравнительно небольшую пьесу имитационно-полифонического склада [4]. Однако Г.Ф. Телеман, напротив, обозначил этим термином совершенно непохожие на баховские образцы 6 небольших пьес в совершенно ином, галантном стиле, которые следуют за французской увертюрой в его Ouverture для солирующей скрипки, струнных и basso continuo (TWV 55: A7). А если открыть сборник инвенций Ф.А. Бонпорпти, впервые опубликованный в 1712 году, то в нем обнаружатся уже не отдельные небольшие по размерам пьесы, а 10 развернутых циклических камерных сонат для скрипки и basso continuo. То есть фактически мы можем констатировать, что самостоятельный жанр, именуемый инвенцией, во времена барокко еще не сложился.

Таким образом, обращаясь к инструментальной музыке эпохи барокко всегда надо быть готовым к тому, что, казалось бы, хорошо знакомое жанровое наименование в те времена могло иметь иное, подчас совершенно непривычное значение, а сами термины, выступавшие в роли названий музыкальных сочинений, не просто отличались многозначностью, но при этом совершенно не обязательно были однозначно привязаны к конкретному жанру. Последнее может даже породить впечатление об отсутствии в инструментальной музыке эпохи барокко устойчивой жанровой системы и существовании жанров в условиях нестабильности, а то и откровенной неразберихи. Однако такое впечатление будет ошибочным, в чем не так уж и сложно убедиться. Но для этого нужно постараться подойти к рассмотрению интересующего нас объекта в том числе и с позиции создателей музыки того времени. Иначе говоря – необходим взгляд на эту музыку как бы изнутри самой эпохи барокко. И тогда многое станет понятным. Но это уже, как говорится, тема специального исследования.

Литература

1. *Бочаров Ю.* О сюитах «правильных» и «неправильных» // Старинная музыка. 2008. № 1–2. С. 2–9.
2. *Бочаров Ю.* Da chiesa e da camera // Старинная музыка. 2011. № 3–4. С. 16–23.
3. *Брянцева В.Н.* Французский клавесинизм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.
4. Инвенция // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 209.
5. *Назайкинский Е.В.* Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003.
6. *Brossard S. de.* Dictionaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et François. Paris: Ballard, 1703.
7. *Fuller D.* Suite // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 24.

[1] См., например, М. Марэ. *La bagatelle* сюиты C-dur из сборника *Pièces en Trio*, 1692; Ф. Куперен. *Les bagatelles* из 10-е ordre для клавесина, 1717.

*Лариса ПЫЛАЕВА**
(Пермь)

О роли семантики тональностей в музыке французских сценических танцев XVII – первой половины XVIII века

Характеризуя музыкальное искусство барокко, глубоко справедливым будет подчеркнуть особую роль в нем танцевального начала. Танец, чрезвычайно созвучный эстетике эпохи многозначностью, зашифрованностью смысла, был и остается носителем мироощущения своего времени. Воплощаемый в условной, кажущейся отвлеченной манере, он неизменно сохраняет подчеркнутую выразительность исполнения. Это качество, свойственное танцевальному искусству барокко, особенно убедительно раскрывается в творчестве его мастеров, работавших в XVII – первой половине XVIII века во Франции.

Ж.Б. Люлли, П. Бошану, Л. Пекуру и другим постановщикам и исполнителям Grand siècle истоки эмоционального наполнения танцев виделись прежде всего в самой звуковой материи – в ее внутреннем движении или, как тогда говорили, модуляциях. Под ними понимались различные изменения, происходящие в музыке, главная функция которых по сути одна – служить «выражению различных страстей» [8, с. 456].

Очевидно, что наиболее ощутимое эмоциональное воздействие на слушателя оказывали модуляции в мелодике. Однако французские музыканты никоим образом не отказывали в выразительности и средствам гармонии. Так, Ж.-Ж. Руссо, проповедовавший культ мелодического начала, признавал, что гармония способна придавать мелодии бóльшую эмоциональную силу разнообразными способами: «то связывая последовательность звуков каким-либо законом модуляции, то делая интонацию более верной, то доставляя слуху надежное свидетельство этой верности, то сближая и связывая мелодию с созвучными интервалами» [6, с. 256].

Передать душевные состояния в музыке помогают сами тональности и лады, в которых, по замечанию М.-А. Шарпантье, «для выражения различных страстей <...> имеются разные свойства» [8, с. 456].

Выразительные качества тональностей терминологически обозначались французскими музыкантами неодинаково: тот же М.-А. Шарпантье называл их «энергиями ладов» (énergies des modes) [8, с. 456–457], Жан Руссо – «страстями» (passions) [16, с. 79], Ш. Массон – «свойствами» (natures) [12, с. 37], Ж.Ф. Рамо – «чувствами» (sentiments) [13, с. 157], Ж.-Б. де Лаборд – «характерами» (caractères) [10, с. 28–29]. Тем не менее за всеми этими наименованиями стоял единый смысл – особая эмоциональная окраска, основывающаяся на чувственно-слуховых ощущениях. Сколь разнообразными могли быть выразительные возможности тональностей, можно судить по формулировкам из трактатов вышеназванных авторов.

Наиболее широкий спектр ладов (modes), употребительных в то время, представлен в *Règles de composition* («Правилах композиции») Шарпантье (ок. 1693), где определены выразительные свойства восемнадцати ладов, имеющих мажорные либо минорные терции. До некоторой степени характеристики Шарпантье соотносятся с мнениями по поводу музыкальных «страстей», высказанными ранее Ж. Руссо (*Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, 1683)[1]. Суждения Рамо позволяют объединить несколько тональностей, выражающих какое-либо одно чувство (до мажор – ре мажор – ля мажор; ре минор – ми минор – соль минор – си минор). Эмоции, которые ассоциировались у него с каждой тональной группой, заметно менее «барочные», пышные и красочные, чем у Шарпантье. При этом некоторые тональности у Рамо (как, кстати, и у Массона) остались незамеченными. Наконец, в завершающих таблицу формулировках Лаборда примечательно нивелирование мажорного и минорного наклонений, обусловленное ориентацией на одноголосную природу древнегреческих ладов. В своем труде Лаборд представил свод «характеров», которые античные авторы ассоциировали с различными ладами своей эпохи. Сравнив их с «тонами современной музыки», он заключил, что чувства, выражаемые ладами древних греков, «соответствуют чувствам наших ладов», которые (по его мнению) «не изменились в течение более чем двух тысячелетий» [10, с. 29].

* **Пылаева Лариса Дмитриевна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и музыкальной педагогики Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

[1] Впрочем, в сферу внимания последнего попало почти в два раза меньшее число мажорных и минорных тональностей. Этим, кстати, объясняется некоторое нарушение хронологического принципа при составлении таблицы семантики тональностей на с. 12.

Тональность	**Шарпантье** («энергии ладов»)	**Ж. Руссо** («страсти»)	**Массон** («свойства»)	**Рамо** («чувства»)	**Лаборд** («характеры»)
до мажор	веселый и воинственный	веселый, демонстрирующий великолепие	–	радость, ликование	серьезный, важный торжественный, пригодный для войны, иногда для религиозного
до минор	темный и печальный	недовольство и все виды жалобы	–	нежность, жалоба	
ре мажор	радостный и очень воинственный	веселый, демонстрирующий великолепие	приятный, радостный, яркий, для пения о победе	радость, ликование; грандиозный, величественный	пылкий, гордый, страстный, неистовый, ужасный; иногда более благородный
ре минор	величественный и благочестивый	серьезность	неуловимый; серьезность, смешанная с радостью	сладость, нежность	
ми мажор	сварливый и крикливый	–	–	нежные и веселые мелодии; грандиозный, величественный	воодушевленный, звонкий, иногда полный пафоса и выражающий изнеженность
ми минор	изнеженный, любовный и жалобный	нежность	–	сладость, нежность	
ми-бемоль мажор	жестокий и твердый	–	–	–	важный и очень мрачный
ми-бемоль минор	безобразный, ужасный	–	–	–	
фа мажор	неистовый и вспыльчивый	благочестивость и церковная музыка	естественно веселый, смешанный с серьезностью	сцены бури и фурии	шумный, но иногда меланхоличный и исполненный пафоса
фа минор	темный и жалобный	недовольство и все виды жалобы	печальный и мрачный	мрачные мелодии; нежность, жалобы	
соль мажор	нежный, радостный	нежность	веселый и блестящий	нежные и веселые мелодии	возможно, был полон нежного чувства, но веселый; часто благородный и торжественный
соль минор	серьезный и великолепный	печаль	полный печали и нежности	сладость, нежность	
ля мажор	радостный и пасторальный	благочестивость и церковная музыка	–	радость, ликование; грандиозный, величественный	блестящий, но иногда спокойный и мирный
ля минор	нежный и жалобный	серьезность	для истовой молитвы или просьбы	–	
си-бемоль мажор	великолепный и радостный	–	–	сцены бури и фурии	импозантный. но печальный
си-бемоль минор	мрачный и грозный	–	–	мрачные мелодии	
си мажор	твердый и жалобный	–	–	–	воодушевленный и блестящий; иногда приятный и благородный; в других случаях пригодный для траурной музыки и тонких медитаций
си минор	одинокий и меланхоличный	–	–	сладость, нежность	

Сравнительная таблица семантики тональностей [15, с. 320–321]

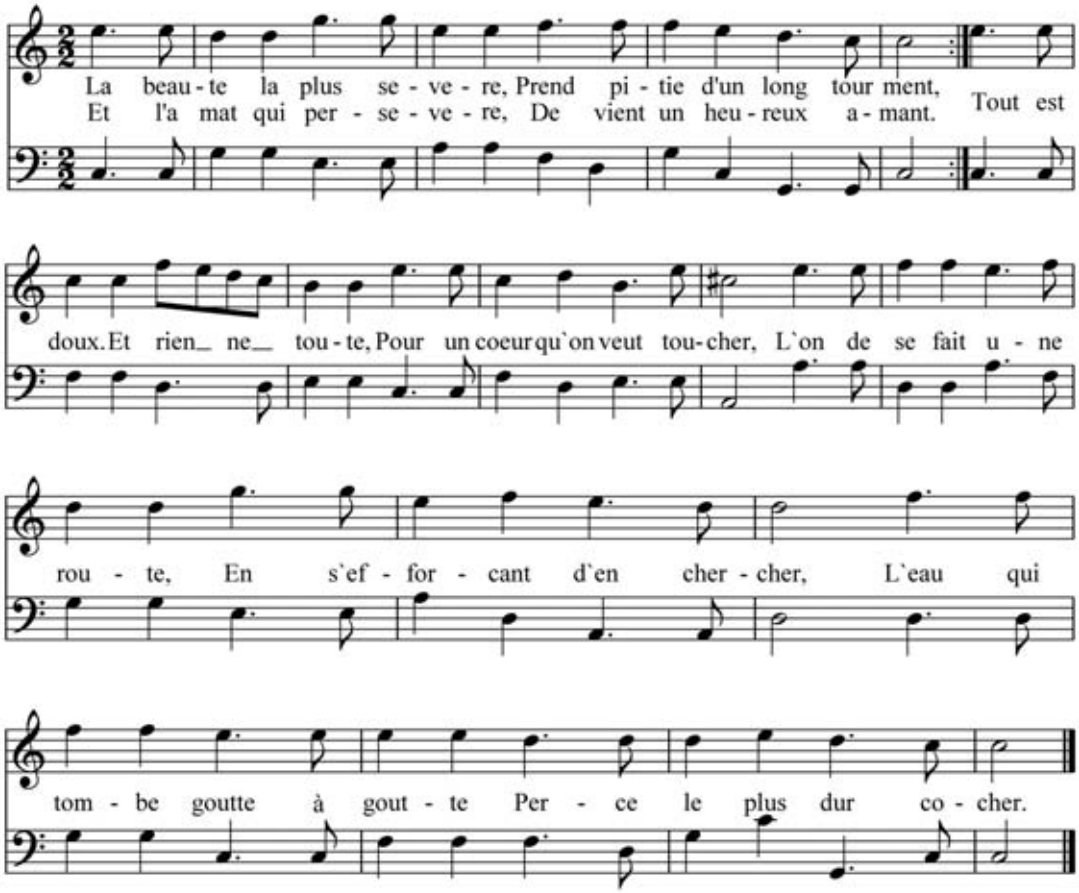
Как мы видим из предложенной таблицы, у французских музыкантов последней четверти XVII–XVIII веков эмоциональное восприятие тональностей было преимущественно сходным. Тем не менее их определения не лишены субъективности, а иногда отмечены резкой контрастностью (например, в характеристиках фа мажора и си-бемоль мажора), в том числе даже по отношению к одной и той же тональности (в частности, в представлениях Массона о ре миноре или Рамо о фа миноре).

Существование индивидуальных семантических характеристик тональностей во многом объясняется тем, что французские музыканты (за исключением разве что Ж.Ф. Рамо) вплоть до 1780-х годов упорно пренебрегали равномерно-темперированным строем, предпочитая старую неравномерную темперацию. Ее виды – «неровная» (inégal), среднетоновая – сообщали каждой тональности неповторимое звучание и связываемый с ним «характер».

Учитывая при выборе лада и тональности их устойчивые эмоционально-выразительные характеристики, композитор более основывался на собственных внутренних представлениях. Так, поступал, в частности, М.-А. Шарпантье, указывая, что «определение тональности зависит не столько <...> даже от лада, как от музыканта» [8, с. 457]. Однако из продолжения данного высказывания мы узнаем о вторичности композиторского решения относительно содержания словесного текста, на которое ориентируется автор музыки: «Хотя лады сами по себе могут возбуждать те или иные движения души, важнее – слова, на которые сочиняется музыка»; в согласии с ними музыкант «производит свои <...> созвучия» [там же].

Ярким подтверждением такой творческой установки являются сценические танцы с пением (danses chantées), созданные французскими композиторами XVII–XVIII веков. Обратимся к некоторым показательным образцам.

Так, для гавота из V действия музыкальной трагедии «Атис» Ж.Б. Люлли (см. *Пример 1*) не случайно был выбран до мажор, который, по свидетельству Лесерфа де Ла Вьевиля представлялся композитору «воинственным» [см.: 15, с. 327][1].



Пример 1. Ж.Б. Люлли. Гавот из музыкальной трагедии «Атис»

[1] О значении некоторых тональностей у Люлли говорится (к сожалению, без ссылки на источник информации) в статье Е. Кривицкой: «ля минор – любовь; ре минор – победа, героика; соль минор передает человеческую скорбь; фа мажор связан с чувством неистовства; си-бемоль мажор призван отобразить сверхъестественный мир; до мажор – воинственность» [4, с. 103].

Характер тональности словно подкрепляет выраженную в словах внутреннюю уверенность героя, его готовность всеми силами добиваться своей цели:

Та красота, что особенно безжалостна и сурова,
Доставляет нам долгие мученья.
Но если влюбленный настойчив,
Он становится счастливым влюбленным.

(такты 1–4)

Далее тон речи влюбленного меняется, чем и объясняется появление ля минора – «жалобного и нежного»:

Все становится нежным и сладостным,
И ничего не жаль для сердца,
которое стремишься растрогать.

(такты 5–8)

Ля минор сменяется ре минором. Представлявшаяся Люлли «серьезной» и «преданной», эта тональность озвучивает главный вывод стихотворения:

Волна пробивает себе путь, всеми силами стараясь найти его;
Вода, что падает капля за каплей, точит самый твердый камень.

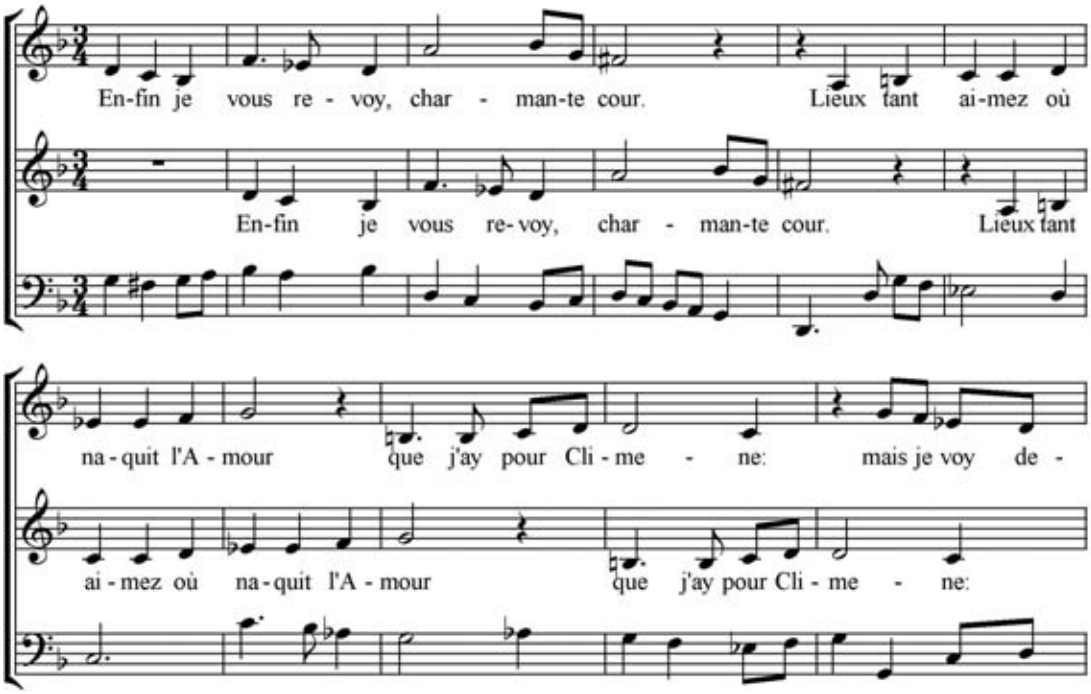
(такты 9–12)

Тональные переходы выглядят логичными не только из-за близости самих тональностей, но и на основе их эмоционально-смыслового родства. Это подтверждает отсутствие соль мажора – функционально наиболее близкого к главной тональности гавота, поскольку его радостный, согласно Люлли, характер противоречит любовному чувству, окрашенному поэтом Ф. Кино в нежные тона.

В сарабанде из «Балета насмешки» (см. *Пример 2*) Люлли останавливает свой выбор на соль миноре, служащем, по его мнению, воплощению «человеческой скорби». В рамках эстетики барочного танца ее эквивалентами становятся глубокое сожаление и разочарование влюбленного, чьи чувства жестоко отвергнуты.

Наконец я вижу тебя снова,
Прекрасный двор – место, столь любимое мной,
Где я весь был во власти Климены.
Возвратившись сюда, я вижу,
Что эта бессердечная женщина,
Как и прежде, бесчувственна к моему горю.

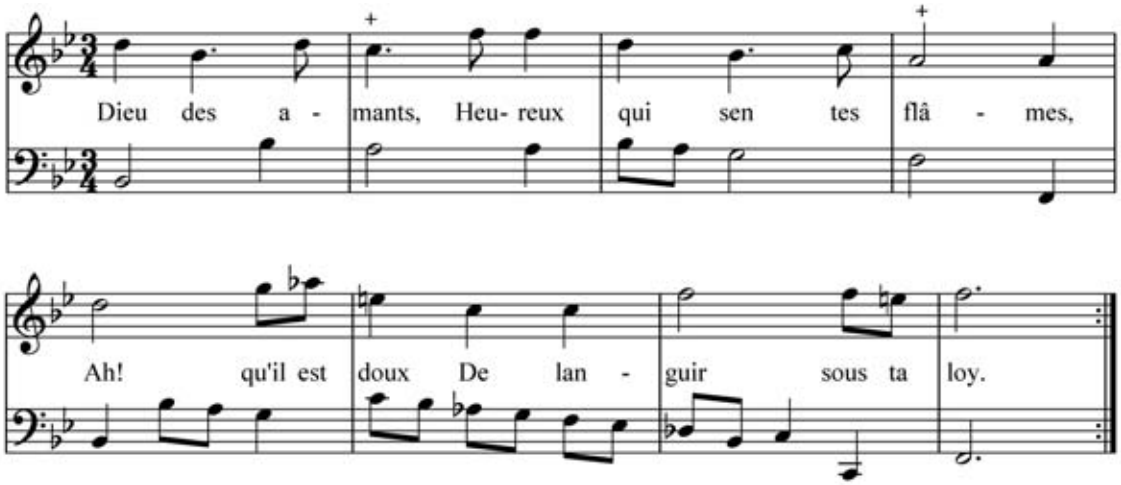
Настроение стихотворения особым образом подчеркивает изложение основной мелодической темы каноном. Перед нами – достаточно редкий пример столь явной полифонизации фактуры танцевального жанра, усиливающий печальную жалобу. Достаточно оригинален тональный план сарабанды (без отклонения или модуляции в доминанту): после основной тональности (соль минор) следует модуляция в тональность субдоминанты, где композитор задерживается необычно долго – «мрачный и печальный» до минор звучит на протяжении 7 тактов. Далее мимолетно (как и в начальном построении пьесы) затрагивается параллельный мажор, после которого утверждается тоника.



Пример 2. Ж.Б. Люлли. Сарабанда из «Балета насмешки» (начало)

Подавляющее большинство танцев барокко оформляются согласно двухчастной схеме с характерным для нее принципом симметрии. Он распространяется и на тональный план, основывающийся на формуле T–D | D–T. По мнению В.Дж. Конен, тональная симметрия в танцах Люлли может проистекать из практикуемого им (и многими его современниками) процесса одновременного сочинения музыки и создания хореографии танца, использующей в основном симметричные фигуры. Вполне вероятно, что в связи с симметрией хореографической схемы композитором «первоначально мыслились все типизированные музыкальные приемы» [3, с. 23] – в том числе и распределение тональностей внутри двухчастной композиции. Впрочем, в условиях характерного для нее симметричного соотношения T–D в танцах Люлли и его современников порой встречаются оригинальные варианты.

Один из них находим у М. Марэ – в «Сарабанде жрицы» из музыкальной трагедии «Альсиона» (см. *Пример 3*). Номер примечателен тем, что композитор, модулируя в конце первой части в доминанту, использует сначала ее минорный вариант, что подчеркивается выразительным интонационным изломом (уменьшенной квартой) в мелодии[1].



Пример 3. М. Марэ. Сарабанда Жрицы из музыкальной трагедии «Альсиона» (начало)

В других danses chantées (в частности, в менуэтах из музыкальных трагедий Люлли «Фаэтон» и «Психея») обращает на себя внимание нетипичное для двухчастной формы местоположение модуляции в доминанту: она становится местной тоникой не в конце первой части, а в начале второй (‖: T :‖: D – T :‖).

Свободное обращение с доминантовой тональностью внутри двухчастной композиции говорит о том, что для французских композиторов эпохи Людовика XIV она еще не была важным скрепляющим пунктом тонального плана, представляя собой не более чем одну из альтернатив тонике. Это подтверждают случаи, в которых доминанта полностью замещается другими побочными центрами – прежде всего, параллельными тональностями. Помимо упомянутого выше гавота из музыкальной трагедии «Атис»[2], укажем еще один примечательный образец – Канари I из балета Люлли «Храм мира», вторая часть которого открывается модуляцией в параллельный минор.

Незначительные или же более серьезные «нарушения» могут затрагивать и другой тип тонального плана, основанного на смене главных ладовых функций: ‖:T – D:‖:S – T:‖[3]. Так, в менуэте ля минор М. Л'Аффилара[4] при внешнем сохранении гармонического «каркаса» T – D – S – T наблюдается оригинальное смещение его составляющих относительно разделов формы. Первая часть танца оканчивается половинной автентической каденцией; во второй части следуют модуляции в тональность минорной доминанты и возвращение в тонику через кратковременное отклонение в тональность субдоминанты (‖:t:‖:t – d – s – t:‖).

Тональный круг, основывающийся на смене основных функций лада, порой подвергается во фран-

[1] Не менее интересный случай симметричного тонального плана наблюдается в Сарабанде А. Демаре и А. Кампра из музыкальной трагедии «Ифигения в Тавриде», где наряду с доминантой участвует параллельная тональность (‖: t–III :‖: d–t :‖). В нее модулирует первая часть формы. В начале второй части после мимолетного возвращения тоники устанавливается тональность минорной доминанты.

[2] Во второй части вслед за параллельной тональностью (ля минор) происходит модуляция в тональность II ступени (ре минор); присутствие не одного, а двух миноров вносит более явный контраст по отношению к основной тонике (до мажор).

[3] На его значимость для малых форм барокко указывает, в частности, Т.С. Кюрегян [5, с. 143].

[4] Данный менуэт приведен в трактате «Очень простые принципы того, как хорошо изучить музыку» [7].

цузских сценических танцах ярким трансформациям: он может разрастаться, а также (что еще интереснее) включать иные, необычные для привычной нам функциональной гармонии соотношения.

Приведенные примеры (количество которых нетрудно увеличить) говорят о достаточном разнообразии построения тональных планов в музыке сценических танцев французского барокко, которые подчас могут озадачить современных музыкантов своей якобы непредсказуемостью. Однако то, что направленность тонально-гармонического движения здесь далеко не всегда объясняется функциональной логикой, вполне закономерно: ведь во французской музыке XVII – начала XVIII века она еще сосуществует с модальностью[1]. Приметами таковой следует считать в том числе использование минорной доминанты в мажорных тональностях, а также необязательность модуляции в доминантовую сферу в завершении первой части, являющейся важным этапом в развертывании общей формы, например, в танцах инструментальных сюит И.С. Баха (и тем более – у венских классиков)[2].

Еще одним возможным объяснением кажущихся ныне странными тональных планов может быть апеллирование французских авторов к семантике тональностей – в связи с аффектами и их нюансами, передаваемыми в стихах danses chantées. Выбирая тональности и распределяя их внутри музыкальной формы, композиторы поддерживают тонко организуемое эмоциональное развитие, заключенное в поэтических строках.

Одновременно они поступают подобно искусным ораторам, трактуя тональные краски как выразительно-смысловые единицы целостного высказывания, или так называемого «замысла», «плана» (dessein) музыкального произведения. Показательно, что Ж.-Ж. Руссо для определения данного феномена заимствует термины из риторического лексикона[3]: «Замысел – это изобретение (invention) и проведение темы, расположение (disposition) каждой части и общее упорядочивание целого (l'ordonnance générale de tout). <...> Это единство (т. е. единство замысла. – *Л.П.*) должно царить в напеве, в движении, в характере, гармонии, модуляции: нужно, чтобы все это соотносилось с общей идеей» [17, с. 142]. Забота о целостности не должна покидать композитора и в обращении с гармоническими средствами: «Везде композитор сделает ясной и ощутимой последовательность модуляций и использует бас и его гармонию для определения места каждой мелодической фразы (passage) в [соответствующей] тональности, чтобы никогда не было слышно интервала или мелодического хода верхнего голоса, без ощущения их (т. е. этих элементов. – *Л.П.*) связи с целым и одновременно этой связи – со всем остальным» [18, с. 210].

По мнению М. Бенуа [9, с. 262], Люлли и Шарпантье уже в конце 1680-х годов стремились к сходному типу «замысла» или «плана». Как и у более поздних авторов, диспозиция и «замысел» функционируют в их произведениях как единый риторический принцип. В такой ситуации тональность, в которой начинается и заканчивается пьеса (в нашем случае – danse chantée), отражает общую содержательно-эмоциональную идею поэтического текста; каждый тональный сдвиг соответствует смене чувств или их оттенков, передаваемых словами, а сами тональности, которых, по замечанию Руссо, у автора «должно быть столько, сколько различных тонов у оратора» [6, с. 256], проявляют себя как выразительные элементы музыкальной речи. Как заметил Ж.-Б. де Ласепед, композитор может модулировать «столько, сколько ему нужно», но выбирать для этого следует «тональности, наиболее близкие к тем, которые уже появились» [11, II, с. 122][4].

Иначе говоря, композитор должен был уметь тонко распоряжаться тонально-гармоническими средствами, что в полной мере продемонстрировали Люлли и его современники в музыке, созданной ими для сценических танцев с пением. Здесь несомненна роль тонального плана как одного из важных формообразующих факторов, при том что важным признаком развертывания формы становятся разного рода кадансы, отмечающие более легкие цезуры и модуляции.

Заметим, однако, что в музыке danses chantées тональностей и полных совершенных кадансов нередко используется больше, чем количество частей. Тем не менее совершенные кадансы внутри разделов двухчастной формы (особенно – второго) лишь отмечают границы кратких построений, которые не могут претендовать на роль самостоятельных частей. Каждый

---

[1] Специалист в области гармонии и полифонии французской музыки эпохи барокко Жерар Жей считает модальность господствующей системой ладотональной организации во французской музыке XVII – первой половины XVIII века. См.: [1]. Внимание к проявлениям модальности в гармонии сочинений французских композиторов указанного периода уделяла также З.И. Глядешкина [2].

[2] Модальность порой дает о себе знать уже в самих названиях отдельных сочинений, где французские авторы пользуются термином *mode* (фр. – «тон»), а также в отсутствии в нотной записи некоторых ключевых знаков, свойственных той или иной тональности. Подобная запись была достаточно распространена в камерной ансамблевой литературе, оркестровых партитурах различных театральных постановок, а также в сочинениях для органа.

[3] Термины из арсенала риторики приведены в скобках мною. – *Л.П.*

[4] Хотя музыкально-теоретический трактат Ласепеда [11] был написан уже во второй половине XVIII века, в нем во многом получила отражение именно позднебарочная практика.

новый тональный центр, получающий временное закрепление, прежде всего подчеркивает эмоциональный штрих той или иной стиховой единицы – слова, словосочетания, полустишия.

Согласно мнению французских теоретиков XVIII столетия (Рамо, Руссо, Ласепеда и др.), особыми выразительными качествами обладают не только тональности, но даже отдельные аккорды, приходящиеся на грамматические акценты текста вокальной партии и наделяющие соответствующим эмоциональным содержанием полустишие или короткий стих. Это приводит к достаточно дробной внутренней структуре частей, свойственной значительному числу танцевальных жанров и отражающей составной характер их хореографии. С другой же стороны, танцы с пением открывают для исследователей еще один исключительно оригинальный исток структурной дробности малых форм барокко, а именно тонкую нюансировку заключаемого в них аффекта, которая осуществляется в условиях риторического прочтения музыкальной композиции. Ее анализ в сценических танцах мастеров французского барокко убеждает в том, что исполнителям – танцовщикам, певцам, музыкантам – следовало прислушиваться к тональным переменам и связанным с ними каденциям не только как к моментам временных остановок в движении, но и как к цезурам, отмечающим важные эмоционально-смысловые пункты выступления.

Не удивительно, что обращение французских музыкантов к семантике различных тональностей и имеющихся в них аккордов закреплялось в теоретических трудах того времени. Так, Ж.-Ф. Рамо уверял, что именно от аккордов, которые «бывают грустные, веселые, нежные, приятные, веселые и неожиданные», зависят «разные страсти, пробуждаемые в нас гармонией» [14, с. 141]. Еще более дифференцированно к выразительным возможностям музыки подходил Ж.-Б. де Ласепед, задаваясь следующим вопросом: «Не должна ли каждая нота дарить разное выражение, и, как следствие, осуществлять более или менее разное воздействие, в зависимости от того, будет ли она звучать в унисон с басом, в большую или малую терцию, в квинту, в секунду с ним и т.д.?» [11, I, с. 291].

Эти и другие подобные высказывания лишний раз подтверждают высокую эмоциональную концентрацию элементов музыкального языка в сочинениях барокко, в том числе и танцевальных. Внимание к «энергиям тональностей» может стать для их исполнителей, стремящихся к воссозданию духа эпохи, надежной «подсказкой».

Литература

1. *Глядешкина З.И.* Модальная гармония во французской музыке XVII века: ее критерии и обоснование в трудах Жерара Жея // Музыковедение. 2000. № 7. С. 2–7.

2. *Глядешкина З.И.* Учение о тонах и ладах во французском музыковедении XVII века // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы международной научной конференции 26–29 октября 2004 года. РАМ им. Гнесиных. М., 2004. С. 50–59.

3. *Конен В.* Путь от Люлли к классической симфонии // От Люлли до наших дней. М.: Музыка, 1967. С. 11–32.

4. *Кривицкая Е.* О некоторых аспектах французской ладовой теории XVII века // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения. М.: Моск. гос. консерватория, 2003. С. 90–104.

5. *Кюрегян Т.* Форма в музыке XVII–XX веков. М.: ТЦ «Сфера», 1998.

6. *Руссо Ж.-Ж.* Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании // *Руссо Ж.-Ж.* Избр. соч. В 3-х томах. Т. 1. Об искусстве и литературе. Поэзия. Драматургия. Философская сказка. Педагогический роман. М.: Гослитиздат, 1961. С. 221–262.

7. *L'Affilard M.* Principes très faciles pour bien apprendre la musique, 1694. Paris: Ballard, 1705 [Genève: Minkoff, 1971].

8. *Charpentier M.-A.* Règles de composition (c. 1693) // *Cessac C.* Marc-Antoine Charpentier. Paris: Fayard, 1988. P. 437–461.

9. Dictionnaire de la musique en France aux XVIIé et XVIIIé siècles / Sous la direction de M. Benoit. Paris: Fayard, 1992.

10. *La Borde J.-B.* Essai sur la musique ancienne et moderne: En 4 vols. Vol. 2. Paris: Ph.-D. Pierres, 1780.

11. *Lacépède E. de.* La Poétique de la musique. En 2 vols. Paris: Imprimerie de Monsieu, 1785.

12. *Masson Ch.* Nouveau traité des règles pour la composition de la musique. 2-e ed. Paris: Ballard, 1699.

13. *Rameau J.-Ph.* Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du principe de l'harmonie. Paris: Durand-Pissot, 1752 [Bloomington: Indiana University, 1975].

14. *Rameau J.-Ph.* Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels. Vol. I. Paris: Ballard, 1722.

15. *Ranum P.M.* The Harmonic Orator. The phrasing and rhetoric of the melody in French baroque airs. Hillsdale: Pendragon Press, 2001.

16. *Rousseau J.* Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique. Paris: Brunet, 1683 [Genève: Minkoff, 1976].

17. *Rousseau J.-J.* Dessein // Dictionnaire de Musique. Paris: chez Duchesne, 1768. P. 142.

18. *Rousseau J.-J.* Expression // Dictionnaire de Musique. Paris: chez Duchesne, 1768. P. 207–213.

Источник

*Антонина ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА**
(Москва)

Малороссийская пляска на придворном балу (к публикации партитуры «На бережку у ставка» О. А. Козловского)**

В екатерининскую эпоху исполнение обработок народных песен с оркестровым сопровождением на балах и маскарадах (в том числе придворных) было весьма распространенным явлением, подтверждение чему несложно найти в мемуарной литературе того времени[1]. Правда, ноты такой музыки почти не сохранились. Можно указать лишь на одно счастливое исключение – малороссийскую плясовую песню «На берéжку у ставкá», сохранившуюся в обработке Осипа Антоновича Козловского.

В этом виде песня прозвучала на празднестве, устроенном Г. А. Потемкиным в Таврическом дворце 28 апреля 1791 года по случаю взятия турецкой крепости Измаил. Партитура, на обложке которой изображена виньетка с рисунком играющих муз, была отпечатана в 1794 году в типографии Московского университета, причем без упоминания авторства Козловского. На сегодняшний день известно о существовании всего трех экземпляров этого издания (давно превратившихся в библиографические редкости), которые находятся в Санкт-Петербурге и хранятся, соответственно, в Российской национальной библиотеке (РНБ), в Библиотеке Академии наук (БАН) и в Институте русского языка и литературы (ИРЛИ)[2].

Долгое время автором обработки считали Василия Федоровича Трутовского. Версия о его авторстве возникла, по-видимому, в середине XIX столетия, когда начали изучать его «Собрание русских простых песен с нотами» (ч. I–IV, СПб., 1776–1795) и обнаружили в разделе малороссийских песен в последней части этого песенника, изданной в 1795 году (то есть спустя четыре года после потемкинского празднества и через год после публикации анонимной партитуры песни), вариант «На бережку у ставка» для голоса с аккомпанементом фортепиано.

Авторство же Козловского было установлено лишь в 1960-е годы Ольгой Евгеньевной Левашевой, которая обнаружила вариант песни в рукописном сборнике сочинений Козловского из собрания РИИИ (бывш. ЛГИТМИК).

Именно эта находка дала основания пересмотреть привычную атрибуцию, а автором музыки назвать не Трутовского, а Козловского [см.: 6; 10].

О дружеских контактах упомянутых музыкантов нам уже приходилось писать [4]. Считается, что этих представителей старинных польских родов связывало даже родство. По мнению многих исследователей, именно Трутовский, хорошо знавший фольклор юго-западных земель России, обратил внимание Козловского на песню «На бережку». Однако позволим себе высказать иную гипотезу: скорее всего, эту песню Козловский услышал сам в период своей службы под началом Потемкина, а потом, учитывая музыкальные вкусы Светлейшего, сделал ее обработку. Исполненная на празднестве, песня пришлась по душе любителям музыки, что и послужило причиной публикации ее Трутовским в последней части своего «Собрания» в варианте для голоса с фортепиано. Позднее эта же версия была включена во второе издание «Собрания народных русских песен» Н.А. Львова — И.Г. Прача (1806).

Известно также о публикациях одного лишь стихотворного текста «На бережку». Первая из них, состоявшаяся в 1799 году, была предпринята московским купцом Василием Глазуновым, предком знаменитого композитора. При этом для любителей пения было сделано следующее уведомление: «Сия песня введена в употребление как по своему хорошему голосу, так и потому, что была любима К[нязем] П[отемкиным]» [11][3].

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ.

** Данный очерк завершает серию статей, посвященных биографии О.А. Козловского и истории Потемкинского празднества 28 апреля 1791 года, на котором звучала музыка композитора [4; 5].

[1] Одно из показательных свидетельств такого рода принадлежит Михаилу Антоновичу Гарновскому, адъютанту князя Г.А. Потемкина, который в июле 1789 года сделал следующую запись: «Русские песни при дворе в моде. Всякой день певчие поют, при чем и музыка играет» [2, с. 238].

[2] Малороссийская песня «На бережку у ставка», с полным хором и со всею вокальною и инструментальною музыкою. М.: тип. Московского университета, 1794. — РНБ, Отдел нотных изданий и звукозаписей. Без авторства. 13 л. партитуры 23 х 30 см.; БАН (конв. 636/2), ИРЛИ ФА (ф. IV, № 362/577).

[3] Показательное свидетельство популярности «На бережку у ставка» в конце XVIII века приведено в воспоминаниях писателя и журналиста Фаддея Булгарина, в то время участвовавшего в хоре Сухопутного шляхетного корпуса, куда в 1796 году он был определен учиться: «Превосходно пел этот хор любимую малороссийскую песню светлейшего князя Потемкина, бывшую в моде по всей России...» [1, с. 50–51].

В 1835 году, этот же текст почти в неизменном виде был перепечатан Иваном Гурьяновым в «Полном новейшем песеннике», но на этот раз подзаголовок гласил: «Награжденный казак за спасение девушки от потопления» [9].

Сам текст на так называемом «малороссийском наречии», напечатанный при этом русским шрифтом, в версии Козловского в некоторых деталях отличается от других опубликованных вариантов. Приводим его целиком (в современной орфографии).

На бережку у ставка,
На дощечки у млинка,
Фартук прала дивчина,
Плескалась як рыбчина.
Да й упала, встать не мога
Гей немае тут никого
Ой никому подбегти,
Щоб дивчину вытягти.
Кричит парубкам и мати,
Щоб дивчину ратовати.
Каже що за працу тую
Я дивчину подарую.
Гей дивчина уродлива,
Румяная чернобрива,
Оченьки як ясоньки,
Губоньки як розоньки,
Рученьки мякесеньки,
Ноженьки белесеньки,
Гарная як квиточка,
Любая як рыбочка.
Да й умие танцовать,
С козаками жартовать!
Аж козак тут изгодився,
Зараз в ставок опустився,
Знайшов швидко вин дивчину
Та и вытяг як рыбчину!
Гей козаче уродливый,
Молоденький да й жартливый:
Усоньки чернявие,
Зубоньки перловые,
Чубчик твий круглесенький
Да й жупан гарнесенький,
Червонная шапочка,
Тая огулярочка,
Сафьяновы чоботцы
Да й сабелька при боцы!

Стережися дивчина
Моя любо рыбчина
Одна к млинку не ходи
Да й в ставочик не впади.
Влеж в ставочку ты зальешься,
К бережечку не сгребешься.
Ой байдуже працовав
Чи як тоби витягав.
Для гарнаго твого стану
Чи я тебе не достану?
Я ж вечер буду близенько
Приди до мене серденько.
Ты ж дивчина уродлива,
Румяная, чернобрива,
Оченьки як ясоньки,
Губоньки як розоньки,
Рученьки мякесеньки,
Ноженьки белесеньки,
Гарная як квиточка,
Любая як рыбочка.
Да й умие танцовать,
С козаками жартовать!
Гей козаче любесенький,
Мий голубе синезинький,
Потанцуй со мной як маешь,
Пожартуй соби як хочешь.
За твою я працу тую
Все, що маешь поцалую.
Усоньки чернявые,
Зубоньки перловые
Чубчик твий круглесенький
Да й жупан гарнесенький,
Червонную шапочку,
Тую огулярочку.
Коли ж доля то моя,
Так нехай буду твоя!

В середине XIX столетия, издавая песни собранные П.В. Киреевским, русский славист и историк П.А. Бессонов по поводу песни «На бережку у ставка» заметил, что она «во всех песенниках наших обозначалась как самая любимейшая песня Потемкина (ее до наших дней лучшие певческие хоры сберегли на нотах и исполняли)» [8, с. 281].

Известно, что Потемкин-Таврический был большим меломаном – любил и сам петь, и слушать своих певчих. Из песен народных отдавал предпочтение украинским и белорусским, что могло быть связано не только с напевностью языков, но и с генетической памятью рода. Известно, что предки Потемкина были из Речи Посполитой, которой долгое время принадлежали территории Малой и Белой Руси. За два столетия языки дедов и прадедов, скорее всего, в семье были утеряны, но любовь к фольклору того края сохранилась...

В чем же состояла привлекательность для светлейшего князя и его современников песни «На бережку у ставка»?

С одной стороны, незамысловатый сюжет радовал мужское общество: казак спас девушку, упавшую в пруд, и получил вознаграждение в виде ее признания: «Коли ж доля то моя, так нехай буду твоя»! С другой стороны, незамысловатая мелодия песни с повтором каждой музыкальной фразы запоминалась «с лёту» всеми слушателями, позволяя любому желающему присоединяться к хору песельников.

Нельзя не отметить и проявившуюся в ней «зажигательную» ритмику малороссийского гопака – мужского танца с прыжками, особую эффектность которому придавали характерные национальные костюмы: красные шаровары, цветной пояс, вышитая сорочка и остроконечные сапоги. Не удивительно, что со временем эта песня,

сохранявшая свою популярность, проникла и в оперный жанр. М.П. Мусоргский, услышав ее во время своих гастролей по Малороссии с певицей Д.М. Леоновой в августе 1879 года, в дальнейшем включил ее в «Сорочинскую ярмарку» под названием «Гопак веселых паробков» [1].

Но вернемся к событиям памятного апрельского вечера 1791 года. Для насыщенного и масштабного звучания Потемкиным было привлечено около 300 музыкантов. Даже если предположить, что 100 из них были певчими, на долю исполнителей-инструменталистов приходилось около 200 человек — впечатляющее количество даже по современным меркам! При этом известно, что наряду с обычным оркестром европейского типа в исполнении песни «На бережку у ставка» принимал участие и роговой оркестр.

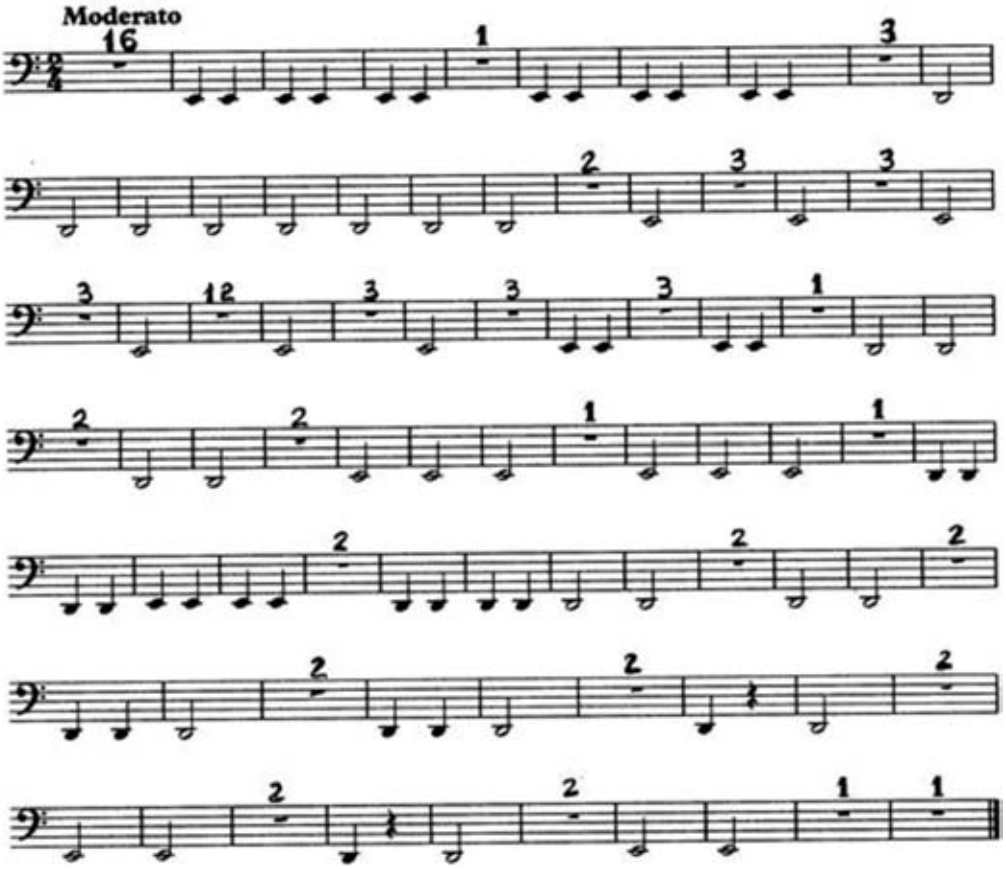
Козловский неоднократно прибегал к его использованию: в хоровых полонезах, в ораториальной музыке, в музыке к театральным спектаклям. В партитурах он всегда обозначался словом «Tube», без конкретизации количества исполнителей.

Учитывая мощь звучания русских рогов, дирижеры помещали музыкантов «вне той сценической площадки, на которой располагался симфонический оркестр <...> [Чаще всего, роговой состав] находился наверху на хорах и, таким образом, его вступления в общую звучность дополнительно вносили эффект пространственности» [12, с. 435].

Однако в партитуре 1794 года были обозначены лишь привычные для конца XVIII века инструменты: стандартный набор струнных (I и II скрипки, альты, виолончели и контрабасы), неполный парный состав деревянных духовых (две флейты, два кларнета in A и два фагота), скромная группа медных духовых (две трубы in C, две валторны in C) с литаврами.

В поисках утерянных партий рогового оркестра, мы обнаружили в рукописном альбоме некоего Тита Дмитриева из собрания Государственного исторического музея запись басовой партии песни «На бережку», датируемую 1792 годом[2]. У нас было огромное желание с ее помощью восстановить аккордовую вертикаль русских рогов, используя гармонию струнных и духовых из партитуры. Но, к сожалению, сделать это не удалось – партия рогов оказалась записана иными длительностями и в ином ритме (возможно, даже в иной тональности).

Поскольку вышеуказанный источник из Исторического музея малодоступен для исследователей и музыкантов-исполнителей, приводим партию басового рога песни «На бережку у ставка» полностью:



[1] Известно, что запись музыки гопака на бумаге была сделана композитором в марте 1880 года [7, с. 542, 547].

[2] ГИМ, Отдел письменных источников. Ф. 187, ед. хр. 196. Рукописный Альбом партий (Тита Дмитриева). Из собрания Алябьева. Л. 31. № 73. Опираясь на записи музыканта, оставленные на обороте переплета, альбом можно не только датировать («1792 года, месяца октября 22 числа»), но даже попытаться установить местность, где практиковал музыкант, или откуда он был родом («плешь Карачаевская»).

Кстати, в альбоме Тита Дмитриева представлены и другие песенно-танцевальные мелодии: «Во поле береза стояла», «У нашего широкого двора», «Выйду ль я на речку», «Сени», «Акулина», «Бычок», «Камаринская», которые перемежаются с музыкой полонезов, рондо, «синфоний», «баталий» и пр. Из композиторских имен в альбоме встречается лишь имя Плевеля (т. е. Игнаца Плейеля).

Знакомство с этим источником дало основание С.К. Лащенко предположить, что песня «На бережку у ставка» еще до анонимного издания партитуры 1794 года бытовала в Малороссии именно как оркестровое сочинение [3, с. 46]. Подтверждением ее мысли служит еще один инструментальный вариант песни в той же тональности, который исследовательница обнаружила в киевском рукописном сборнике рубежа XVIII–XIX веков[1].

Но, как бы то ни было, даже та версия обработки Козловским песни «На бережку у ставка», что была зафиксирована в 1794 году, до сего дня остается практически неизвестной исследователям и исполнителям. Учитывая это обстоятельство и в ознаменование 225-летия Потемкинского празднества, на котором данная песня впервые была публично исполнена с оркестровым сопровождением, мы решили предложить вниманию читателей «Старинной музыки» новую публикацию ее партитуры. Думается, что она в очередной раз продемонстрирует талант Козловского «богато и разнообразно мыслить оркестровыми средствами, чутко воспринимать, подхватывать и развивать новейшие приемы инструментовки» [12, с. 435] и подтвердит справедливость мнения замечательного знатока оркестровых стилей Ю.А. Фортунатова, считавшего, что Козловский «среди мастеров доглинкинской эпохи ... стоит вне конкуренции» [там же, с. 452–453].

Литература

1. *Булгарин Ф.В.* Воспоминания. Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни. Ч. I. СПб. 1846.

2. [*Гарновский М.А.*] Записки Михаила Гарновского. 1786–1790. Сообщ. А.И. Левшин // Русская старина. 1876. Т. XVI. № 6 (июнь). С. 207–238.

3. *Лащенко С.К.* Украинская песня в русской музыке последней трети XVIII – начала XIX столетий. Дис. ... канд. иск. М., 1986.

4. *Лебедева-Емелина А.В.* Осип Козловский – белорус? // Старинная музыка. 2015. № 2. С. 1–12.

5. *Лебедева-Емелина А.В.* Потемкинский бал: контекст и подтекст // Старинная музыка. 2015. № 4. С. 24–37.

6. *Левашева О.Е.* Песни Козловского // Русско-польские музыкальные связи. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. С. 48–82.

7. *Орлова А.А.* Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963.

8. Песни, собранные П. В. Киреевским. Изданы П. А. Бессоновым. Ч. 3. Вып. 10. М., 1874.

9. Полный и новейший песенник, в тринадцати частях, содержащий в себе собрание всех лучших песен известных наших авторов, как-то: Державина, Карамзина, Дмитриева, Богдановича, Нелединского-Мелецкого, Капниста, Батюшкова, Жуковского, Мерзлякова, А. Пушкина, Баратынского, Козлова, барона Дельвига, князя Вяземского, Федора Глинки, Бориса Федорова, Веневитинова, Слепушкина и многих других литераторов. Расположенный в отдельных частях для каждого предмета. Собранный И-м Гурьяновым. Москва: в типографии Н. Степанова, 1835. Ч. IV. С. 114–118.

10. Русская вокальная лирика XVIII века / Сост., публ. и комментарии О.Е. Левашевой. М.: Музгиз, 1972 (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 1).

11. Самой новейший отборнейший московской и санктпетербургской песельник, собранной из лучших и новых употребительнейших песен военных, театральных ... и свадебных, со изъявлениями при каждой приличия, где и кому петь ... Иждивением м[осковского] к[упца] В. Глазунова. М., 1799. Отд. 7. № 1.

12. *Фортунатов Ю. А.* Композитор Осип Антонович Козловский и его оркестровая музыка // *Козловский О.А.* Оркестровая музыка / Публ., ред. текста, исслед., коммент. и каталог Ю.А. Фортунатова. М.: Котран. 1997 (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 11).

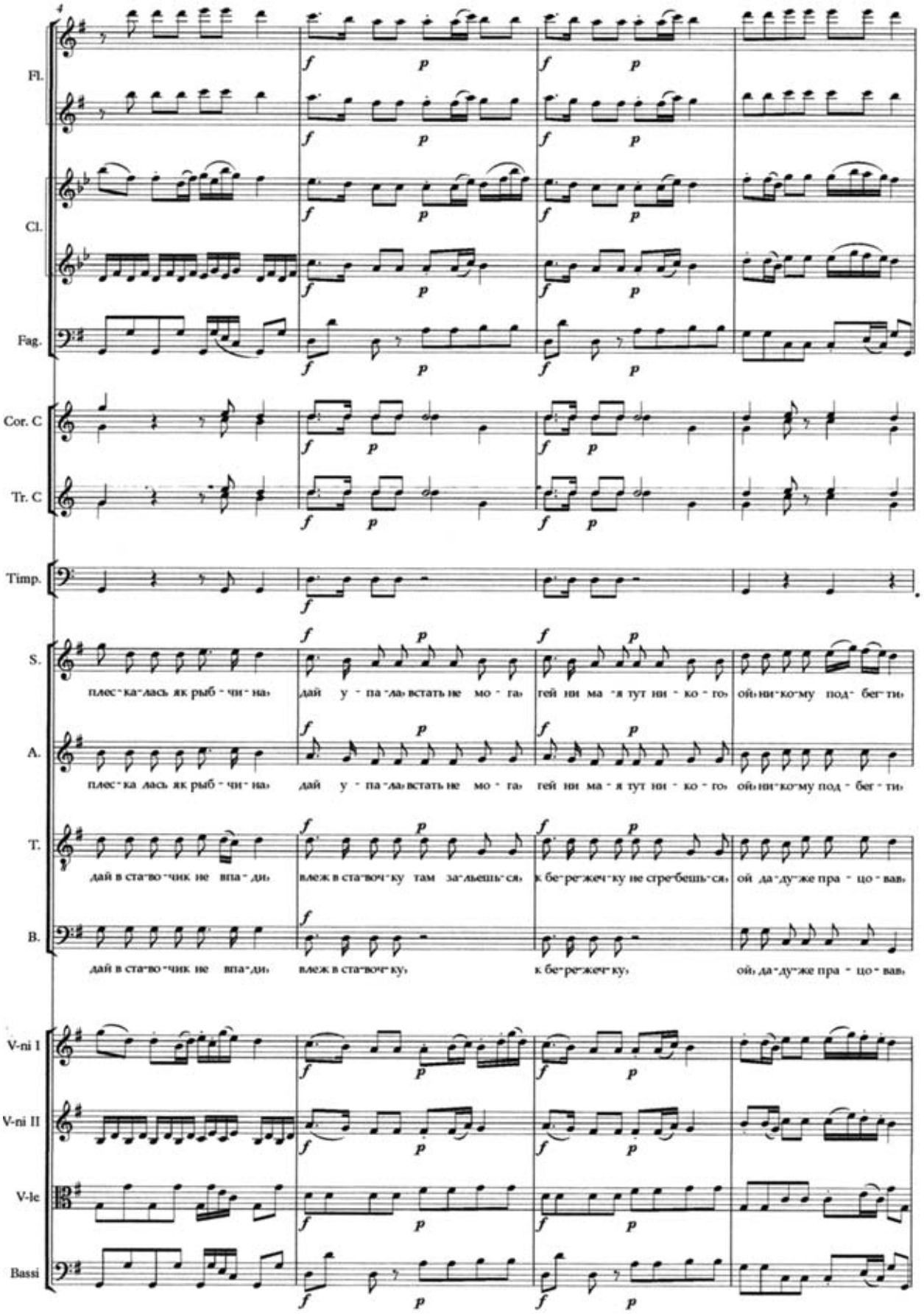
[1] Рукописный сборник из Отдела рукописей Института искусствознания, фольклора и этнографии (г. Киев), Ф 1—3 / 355, № 1. Партия дисканта, рубеж XVIII–XIX веков.

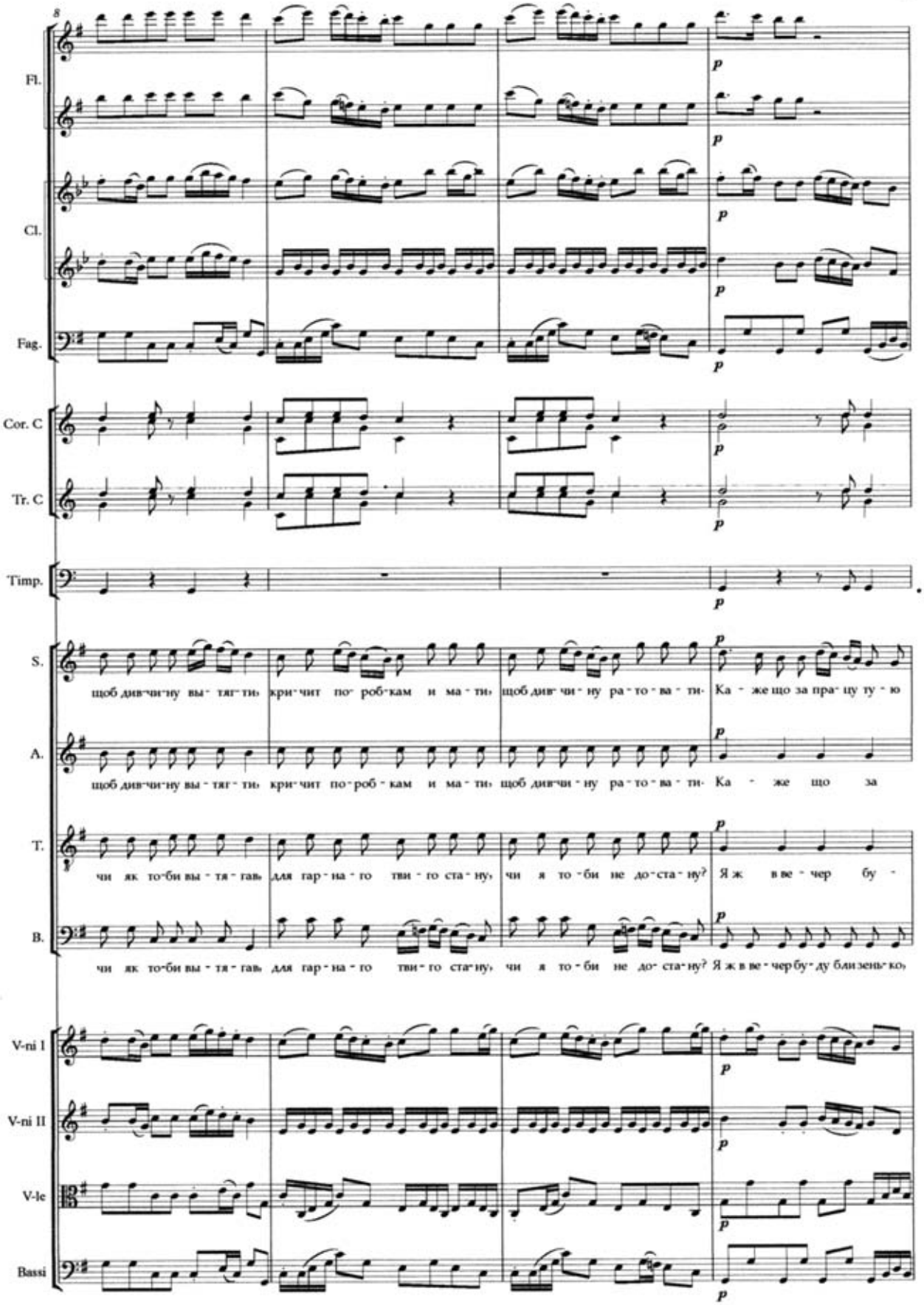
Нотное приложение

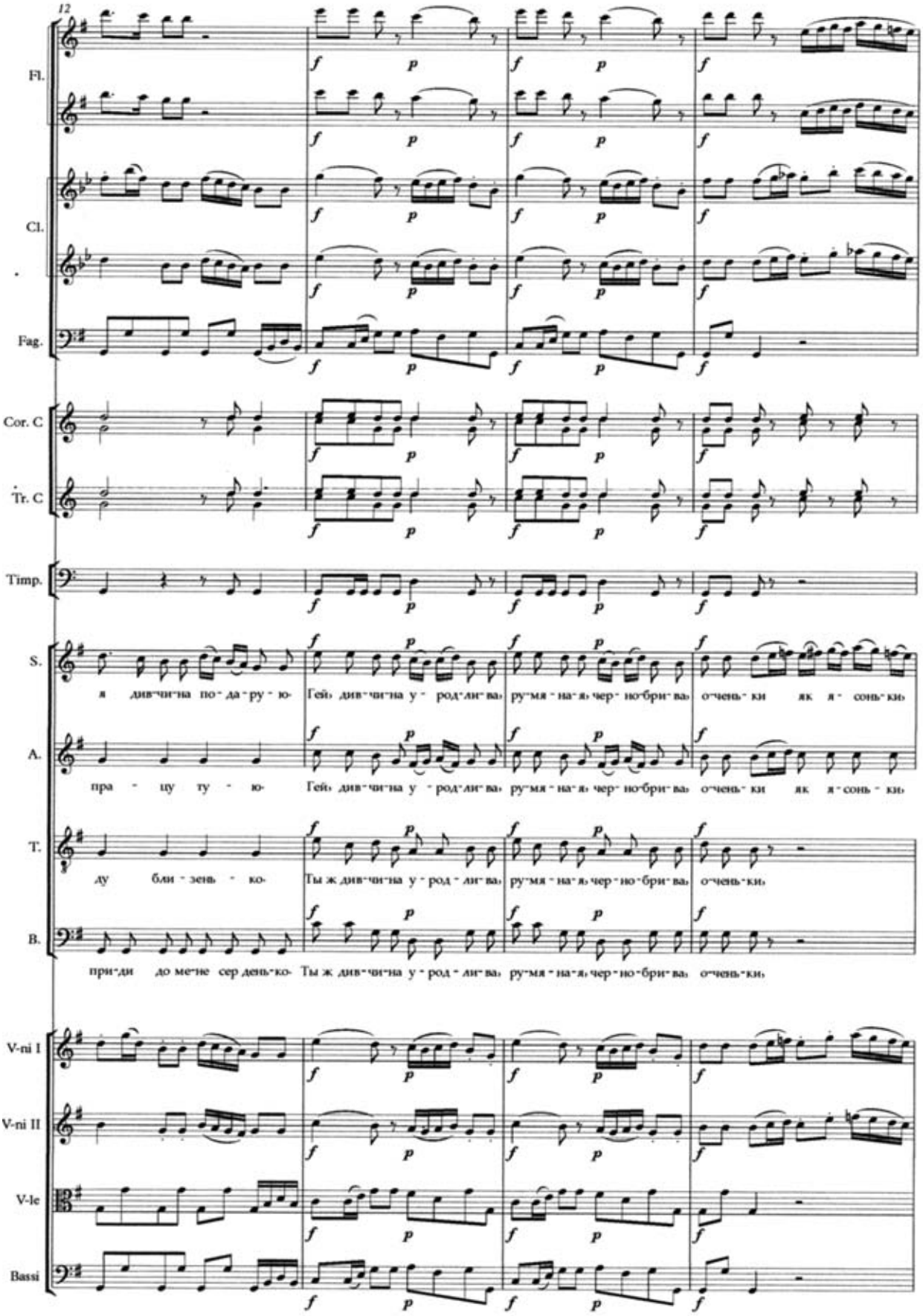
На бережку у ставка
(малороссийская пляска)

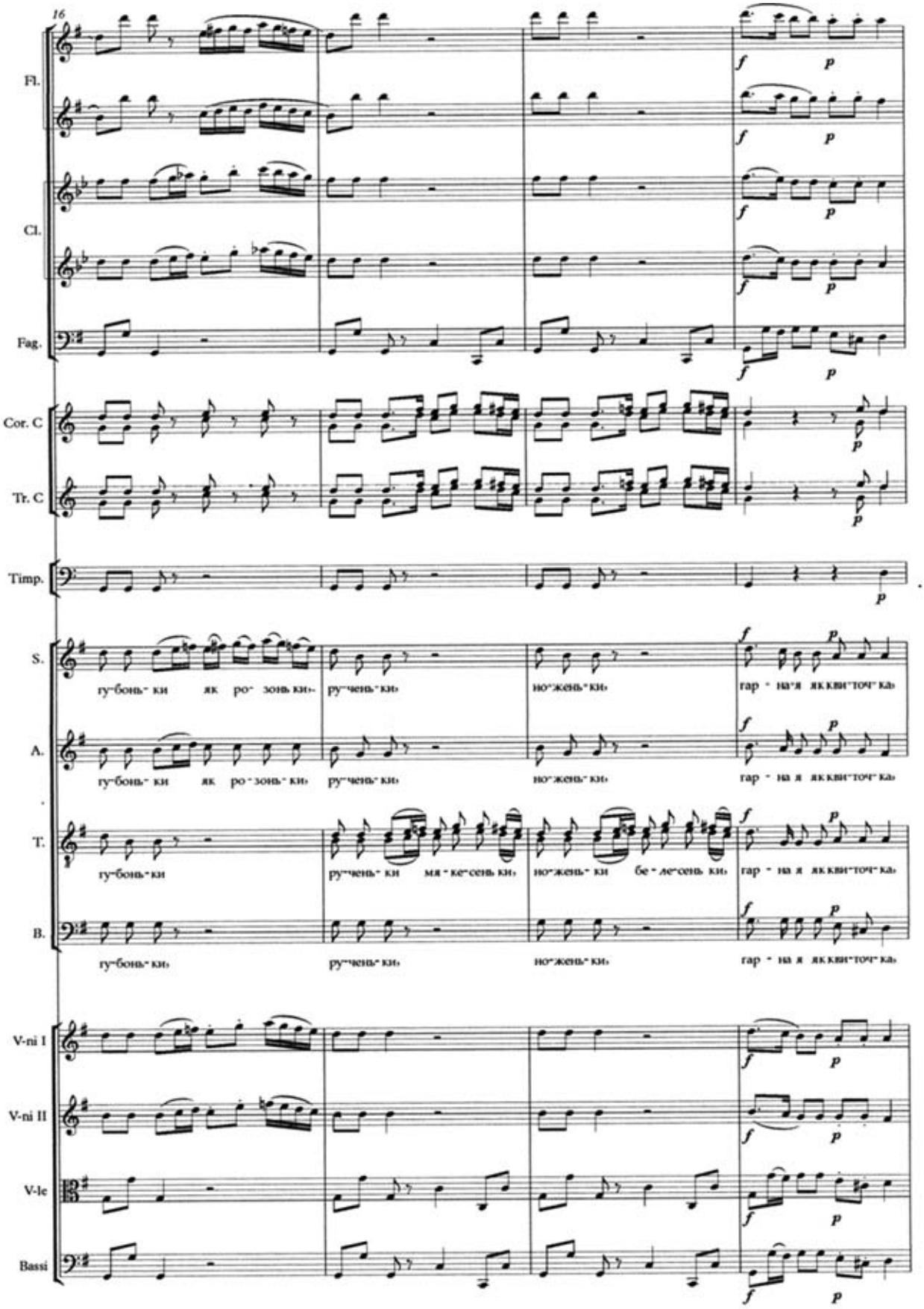
Allegretto **О.А. Козловский**

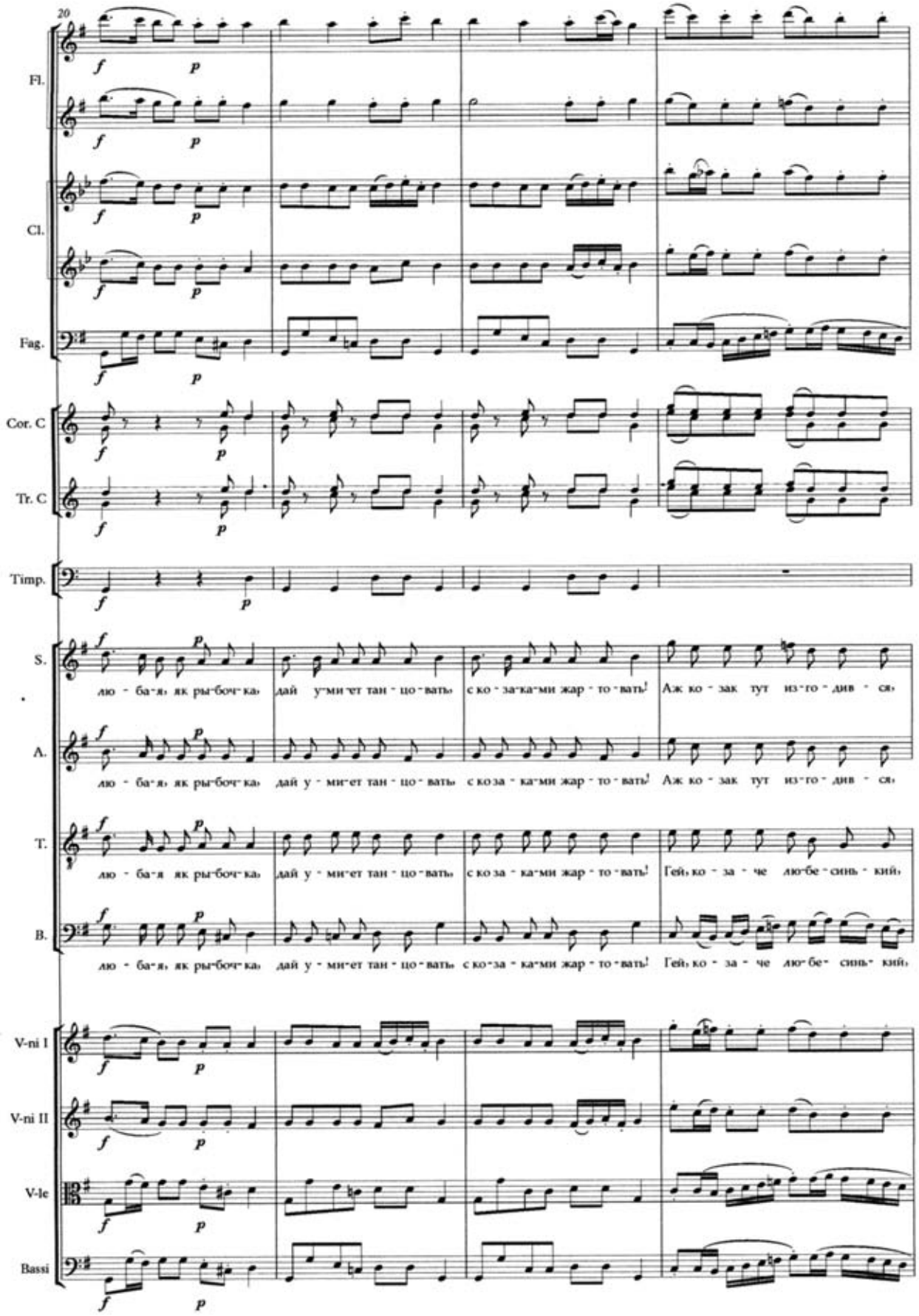
Flauti
Clarinetti in A
Fagotti
Corni in C
Trombe in C
Timpani
Soprano
1. На бе - реж ку у став - ка, на до - щеч - ки у млин - ка, фар - тук пра - ла див - чи - на,
Alto
1. На бе - - реж - - ку фар - тук пра - ла див - чи - на,
Tenore
2. Сте - - ре - - жи - - ся од - на к млин - ку не хо - ди,
Basso
2. Сте - ре - жи - ся див - чи - но, мо - я лю - бо рыб - чи - но, од - на к млин - ку не хо - ди,
Allegretto
Violini I
Violini II
Viole
Bassi

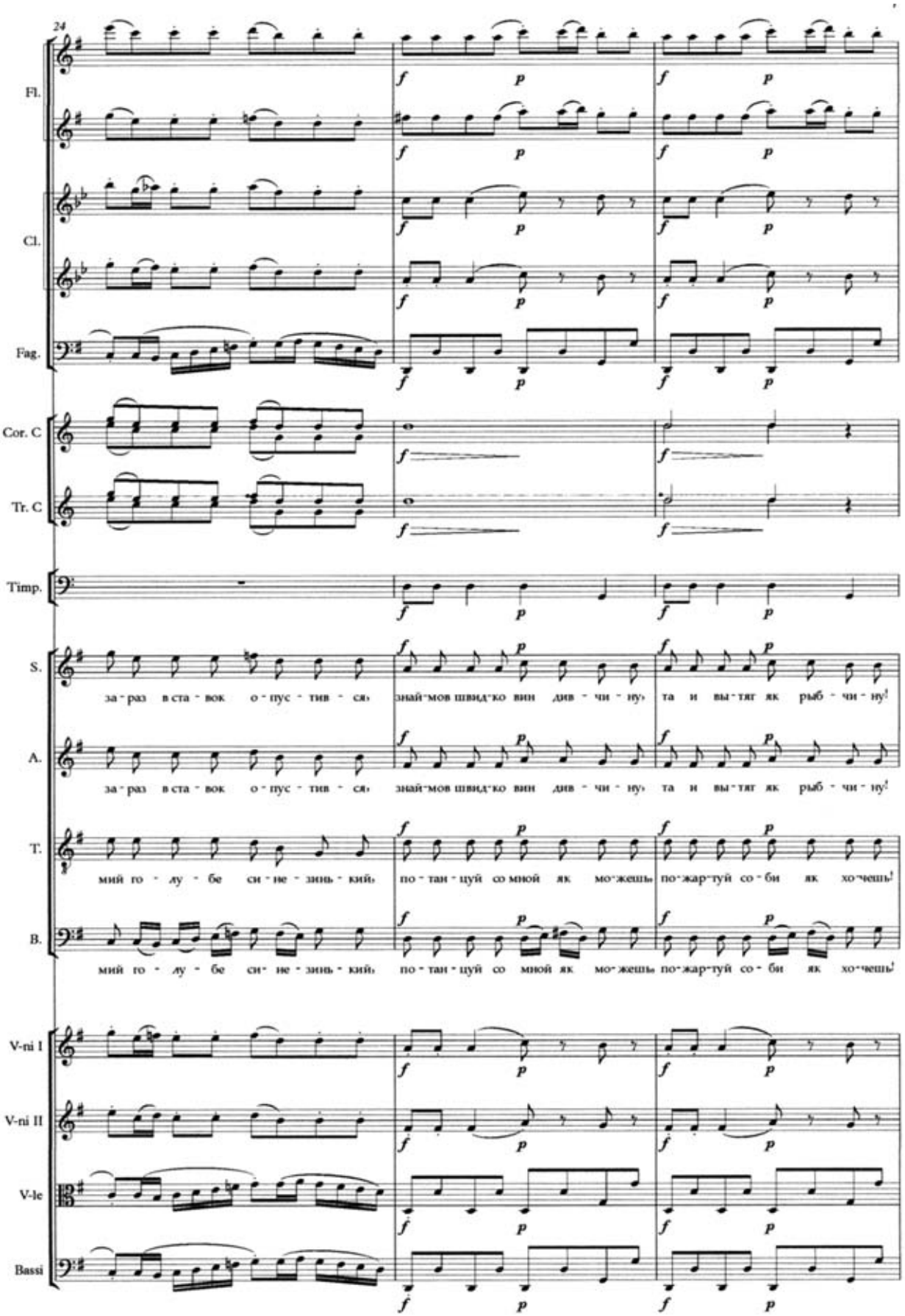

Fl.
Cl.
Fag.
Cor. C
Tr. C
Timp.
S.
плес-ка-лась як рыб-чи-на, дай у-па-ла, встать не мо-га, гей ни ма-я тут ни-ко-го, ой, ни-ко-му под-бег-ти,
A.
плес-ка-лась як рыб-чи-на, дай у-па-ла, встать не мо-га, гей ни ма-я тут ни-ко-го, ой, ни-ко-му под-бег-ти,
T.
дай в ста-во-чик не впа-ди, влеж в ста-воч-ку там за-льешь-ся, к бе-ре-жеч-ку не стре-бешь-ся, ой да-ду-же пра-цо-вав,
B.
дай в ста-во-чик не впа-ди, влеж в ста-воч-ку, к бе-ре-жеч-ку, ой, да-ду-же пра-цо-вав,
V-ni I
V-ni II
V-le
Bassi

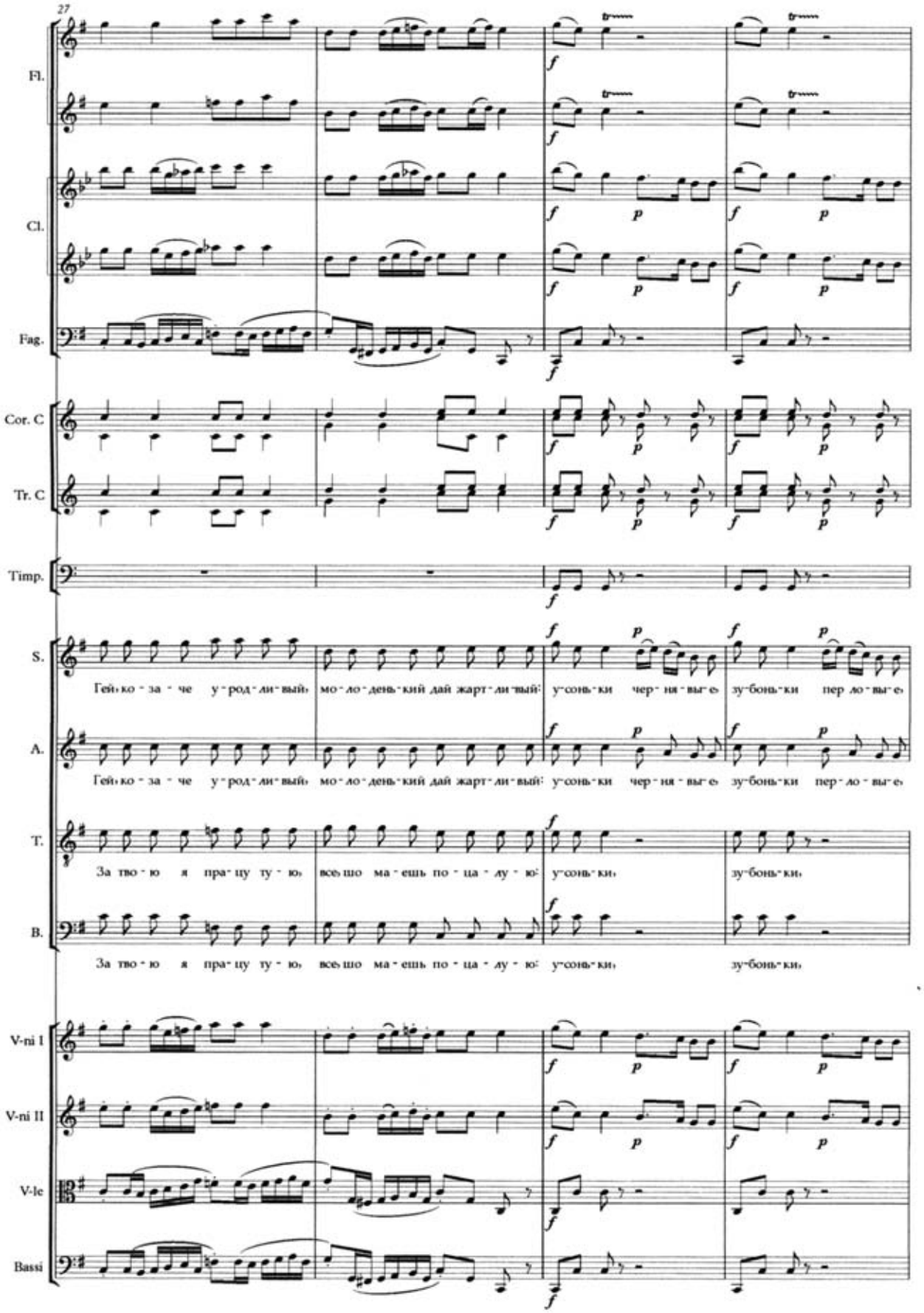

8
Fl.
Cl.
Fag.
Cor. C
Tr. C
Timp.
S.
щоб див-чи-ну вы - тяг - ти, кри - чит по - роб - кам и ма - ти, щоб див - чи - ну ра - то - ва - ти. Ка - же що за пра - цу ту - ю
A.
щоб див-чи-ну вы - тяг - ти, кри - чит по - роб - кам и ма - ти, щоб див-чи - ну ра - то - ва - ти. Ка - же що за
T.
чи як то-би вы - тя - гав, для гар - на - го тви - го ста - ну, чи я то - би не до - ста - ну? Я ж в ве - чер бу -
B.
чи як то-би вы - тя - гав, для гар - на - го тви - го ста - ну, чи я то - би не до - ста - ну? Я ж в ве - чер бу - ду бли зень - ко,
V-ni I
V-ni II
V-le
Bassi
p

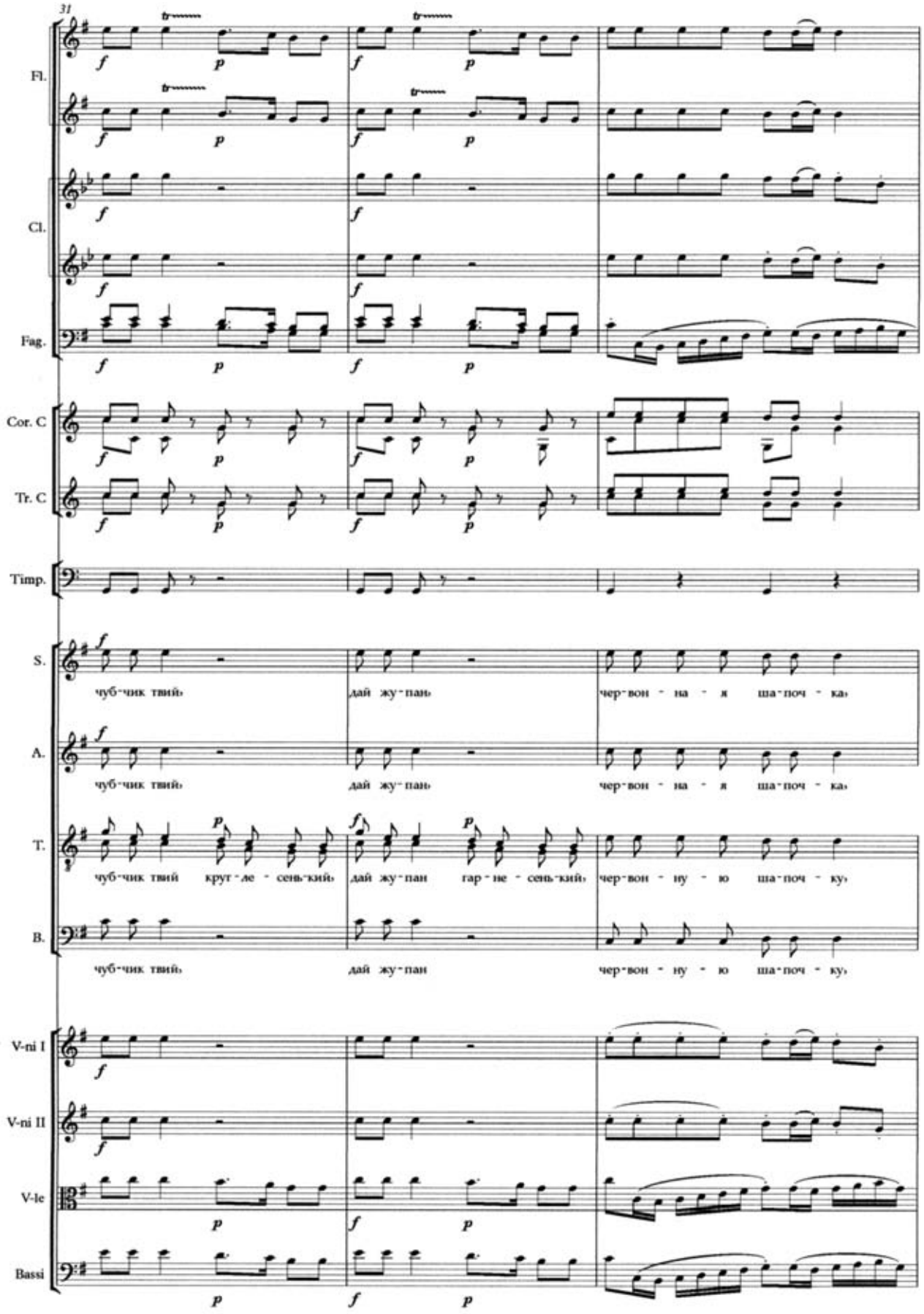

12
Fl.
Cl.
Fag.
Cor. C
Tr. C
Timp.
S.
я див-чи-на по-да-ру-ю- Гей, див-чи-на у-род-ли-ва, ру-мя-на-я, чер-но-бри-ва, о-чень-ки як я-сонь-ки,
A.
пра-цу ту-ю- Гей, див-чи-на у-род-ли-ва, ру-мя-на-я, чер-но-бри-ва, о-чень-ки як я-сонь-ки,
T.
ду бли-зень-ко- Ты ж див-чи-на у-род-ли-ва, ру-мя-на-я, чер-но-бри-ва, о-чень-ки,
B.
при-ди до ме-не сер-день-ко- Ты ж див-чи-на у-род-ли-ва, ру-мя-на-я, чер-но-бри-ва, о-чень-ки,
V-ni I
V-ni II
V-le
Bassi

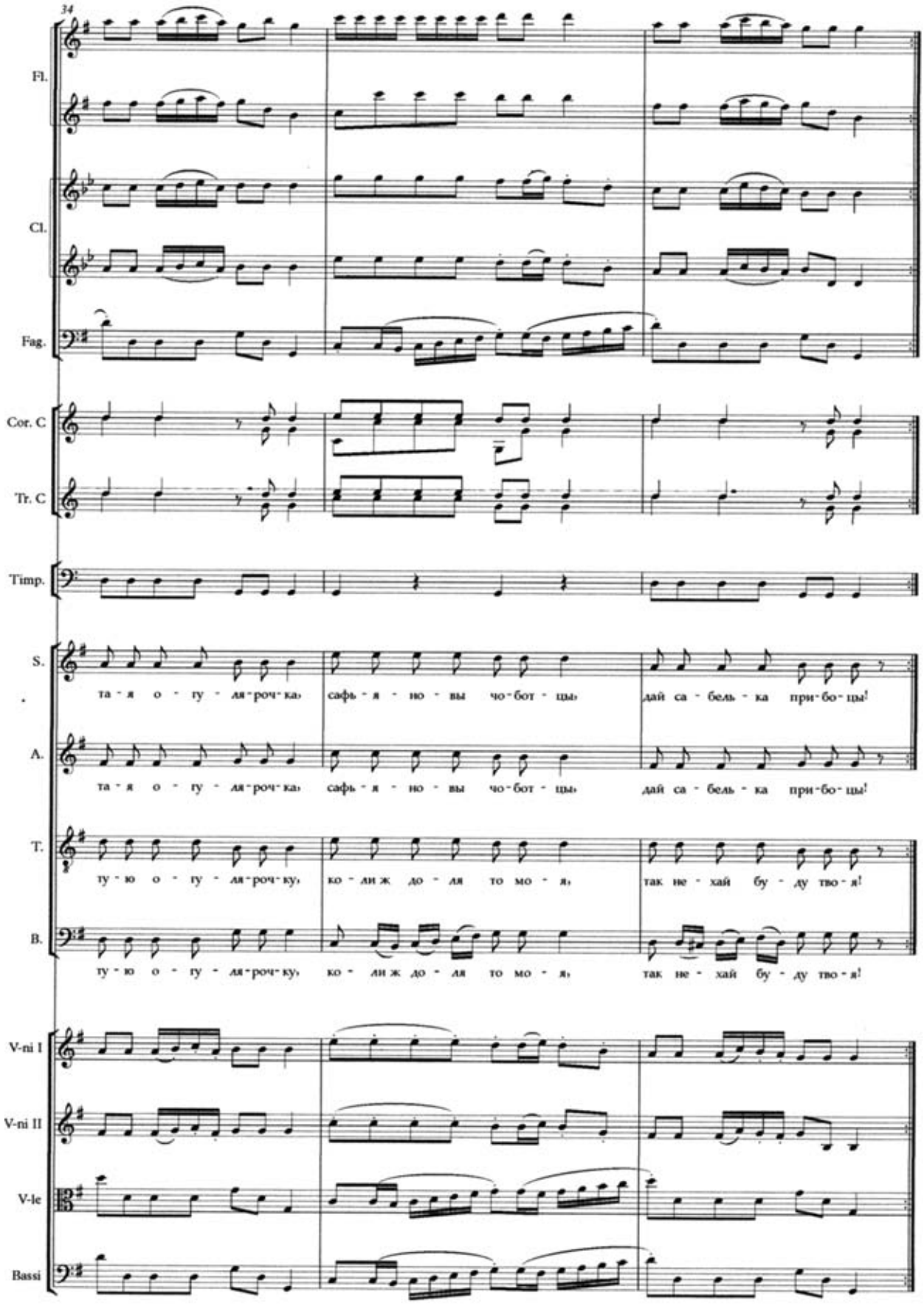

16
Fl.
Cl.
Fag.
Cor. C
Tr. C
Timp.
S.
гу-бонь-ки як ро-зонь-ки
ру-чень-ки
но-жень-ки
гар-на-я як кви-точ-ка
A.
гу-бонь-ки як ро-зонь-ки
ру-чень-ки
но-жень-ки
гар-на-я як кви-точ-ка
T.
гу-бонь-ки
ру-чень-ки мя-ке-сень-ки
но-жень-ки бе-ле-сень-ки
гар-на-я як кви-точ-ка
B.
гу-бонь-ки
ру-чень-ки
но-жень-ки
гар-на-я як кви-точ-ка
V-ni I
V-ni II
V-le
Bassi


20
Fl.
Cl.
Fag.
Cor. C
Tr. C
Timp.
S.
лю - ба-я, як ры-боч-ка, дай у-ми-ет тан - цо - вать, с ко - за-ка-ми жар - то - вать! Аж ко - зак тут из-го - див - ся,
A.
лю - ба-я, як ры-боч-ка, дай у - ми-ет тан - цо - вать, с ко за - ка-ми жар - то - вать! Аж ко - зак тут из-го - див - ся,
T.
лю - ба-я як ры-боч-ка, дай у - ми-ет тан - цо - вать, с ко за - ка-ми жар - то - вать! Гей, ко - за - че лю-бе - синь - кий,
B.
лю - ба-я, як ры-боч-ка, дай у - ми-ет тан - цо - вать, с ко-за - ка-ми жар - то - вать! Гей, ко - за - че лю-бе - синь - кий,
V-ni I
V-ni II
V-le
Bassi


24
Fl.
Cl.
Fag.
Cor. C
Tr. C
Timp.
S.
за - раз в ста - вок о - пус - тив - ся, знай-мов швид-ко вин див - чи - ну, та и вы - тяг як рыб - чи - ну!
A.
за - раз в ста - вок о - пус - тив - ся, знай-мов швид-ко вин див - чи - ну, та и вы - тяг як рыб - чи - ну!
T.
мий го - лу - бе си - не - зинь - кий, по - тан - цуй со мной як мо-жешь, по-жар-туй со - би як хо-чешь!
B.
мий го - лу - бе си - не - зинь - кий, по - тан - цуй со мной як мо-жешь, по-жар-туй со - би як хо-чешь!
V-ni I
V-ni II
V-le
Bassi


27
Fl.
Cl.
Fag.
Cor. C
Tr. C
Timp.
S.
Гей, ко - за - че у - род - ли - вый, мо - ло - день - кий дай жарт - ли - вый: у - сонь - ки чер - ня - вы - е, зу - бонь - ки пер - ло - вы - е,
A.
Гей, ко - за - че у - род - ли - вый, мо - ло - день - кий дай жарт - ли - вый: у - сонь - ки чер - ня - вы - е, зу - бонь - ки пер - ло - вы - е,
T.
За тво - ю я пра - цу ту - ю, все, що ма - ешь по - ца - лу - ю: у - сонь - ки, зу - бонь - ки,
B.
За тво - ю я пра - цу ту - ю, все, що ма - ешь по - ца - лу - ю: у - сонь - ки, зу - бонь - ки,
V-ni I
V-ni II
V-le
Bassi


31
Fl.
Cl.
Fag.
Cor. C
Tr. C
Timp.
S.
чуб-чик твий, дай жу-пан, чер-вон - на - я ша-поч - ка,
A.
чуб-чик твий, дай жу-пан, чер-вон - на - я ша-поч - ка,
T.
чуб-чик твий круг-ле - сень-кий, дай жу-пан гар-не - сень-кий, чер-вон - ну - ю ша-поч - ку,
B.
чуб-чик твий, дай жу-пан чер-вон - ну - ю ша-поч - ку,
V-ni I
V-ni II
V-le
Bassi


34
Fl.
Cl.
Fag.
Cor. C
Tr. C
Timp.
S.
та - я о - гу - ля - роч - ка, сафь - я - но - вы чо - бот - цы, дай са - бель - ка при - бо - цы!
A.
та - я о - гу - ля - роч - ка, сафь - я - но - вы чо - бот - цы, дай са - бель - ка при - бо - цы!
T.
ту - ю о - гу - ля - роч - ку, ко - ли ж до - ля то мо - я, так не - хай бу - ду тво - я!
B.
ту - ю о - гу - ля - роч - ку, ко - ли ж до - ля то мо - я, так не - хай бу - ду тво - я!
V-ni I
V-ni II
V-le
Bassi

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

***М. Долгушина.* У истоков женского композиторского творчества в России**

В статье обобщены сведения о первых в истории России женщинах-композиторах – Н.И. Куракиной, З.А. Волконской, Л.А. Горчаковой. Систематизированы данные об их жизни и творчестве, показана связь их деятельности с традициями русского просвещенного дилетантизма. В основе фактологической информации – сведения из архивных и старопечатных материалов.

Ключевые слова: Н.И. Куракина; З.А. Волконская; Л.А. Горчакова; русская музыка; романс.

***Ю. Бочаров*. К вопросу о жанровых наименованиях инструментальных сочинений XVII – первой половины XVIII века**

В статье рассматриваются особенности использования жанровых наименований в инструментальной музыке эпохи барокко. При этом автор отмечает несовпадение современного и аутентичного значений ряда известных наименований (в том числе таких, как «соната», «симфония», «сюита», «партита» и др.), а также обращает внимание на то, что они не просто отличались многозначностью, но при этом совершенно необязательно были однозначно привязаны к тому или иному конкретному жанру.

Ключевые слова: инструментальная музыка; барокко; музыкальные жанры; жанровые наименования.

***Л. Пылаева*. О роли семантики тональностей в музыке французских сценических танцев XVII – первой половины XVIII века**

В статье рассматриваются выразительные возможности ладов и тональностей в музыке сценических танцев с пением, созданных французскими композиторами XVII – первой половины XVIII века. Акцентируется значительная роль тональной семантики, определяющей выбор главной тональности танца, а также активно воздействующей на организацию тонального плана музыкальной формы. Представлены оригинальные образцы, демонстрирующие разнообразие их соотношений в рамках двухчастной композиционной схемы. Тонально-гармонические процессы в музыке danses chantées Ж.Б. Люлли и других мастеров французского барокко анализируются с учетом характерных для барокко тесных связей музыкального искусства с теорией аффектов и риторикой.

Ключевые слова: французское барокко; сценический танец; танец с пением (danse chantée), музыкальная риторика; теория музыкальных ладов; семантика тональностей.

***А. Лебедева-Емелина*. Малороссийская пляска на придворном балу (к публикации партитуры «На бережку у ставка» О. А. Козловского)**

Вступительная статья к публикации оркестровой партитуры обработки О.А. Козловским малороссийской песни «На бережку у ставка» для хора и оркестра, впервые исполненной 225 лет тому назад на знаменитом празднестве, устроенном князем Потемкиным в Петербурге 28 апреля 1791 года по случаю взятия турецкой крепости Измаил. В статье рассматривается история создания этого сочинения, а также публикаций его музыки и текста.

Ключевые слова: Козловский; князь Потемкин; малороссийская пляска; гопак.

ABSTRACTS

M. Dolgushina. U istokov zhenskogo kompozitorskogo tvorchestva v Rossii / The first female composers in Russia

The article summarises information about the first female composers in the Russian history, namely princesses N.I. Kurakina, Z.A. Volkonskaya and L.A. Gorchakova. Scholarly knowledge about their life and work has been systematised, and the connection between their activities and traditions of the Russian enlightened dilettantism has been demonstrated. The archive and early printed sources have been used.

Key words: N.I. Kurakina, Z.A. Volkonskaya, L.A. Gorchakova; Russian music; romance; female composers.

Yu. Bocharov. K voprosu o zhanrovykh naimenovaniyakh instrumentalnykh sochinenij XVII – pervoj poloviny XVIII veka / On genre names in instrumental music of the Baroque era

In article deals with features of genre names in instrumental music of the Baroque era. The author notes different values of modern and authentic names of main musical forms (such as “sonata”, “symphony”, “suite”, “partita”, etc.), and also pays attention to authentic names were not constantly connected with certain forms.

Key words: instrumental music: Baroque; musical form; genre names.

L. Pylaeva. O roli semantiki tonal’nostej v muzyke frantsuzskikh stsenicheskikh tantsev XVII – pervoj poloviny XVIII veka / To the role of semantics of tonality in music of French stage dance of the 17th – the first half of the 18th centuries

The article deals with expressive possibilities of modes and tonalities in the music of stage dances by French composers of the 17th – the first half of the 18th centuries. Here is also emphasized the significant role of tonal semantics, which defines the tonic of the dance and has a strong influence upon the key sequence in the musical form. The author gives some original examples demonstrating the diversity of correlation of this aspects in the binary form. Tonal and harmonic processes in danses chantées by J.-B. Lully and his contemporaries are analysed with a glance of close links between music, theory of the affects, and rhetoric what was typical for Baroque era.

Key words: French music; Baroque; stage dance; semantics of tonality.

A. Lebedeva-Emelina. Malorossijskaya pljaska na pridwornom balu (k publikazii partitury “Na berezhku u stavka” O.A.Kozlowskogo) / Ukrainian dance at a royal ball (to the publication of the orchestral score “Na berezhku u stavka” by Józef Kozłowski)

Introductory article to the publication of Ukrainian dance song “Na berezhky u stavka” (“On the bank of a pond”) arranged for choir and orchestra by Józef Kozłowski 225 years ago for the famous Potemkin festival in St. Petersburg on April 28, 1791 on the occasion of capture of the Izmail fortress. The history of this composition, and also publications of its music and text is considered.

Key words: Kozłowski; prince Potyomkin; Ukrainian folk songs; hopak.

Уважаемые авторы!

С правилами направления, рецензирования и опубликования научных статей вы можете ознакомиться на официальном сайте журнала «Старинная музыка» по адресу: *www.stmus.ru* (страница «Информация для авторов»)