



Степени в музыке в университетах Кембриджа и Оксфорда (вторая половина XV – начало XVII века)

Присуждение степеней по музыкальному искусству берет свое начало в практике английских университетов второй половины XV века. В это время университеты Кембриджа и Оксфорда, в дополнение к существующим степеням по римскому праву, теологии, медицине, грамматике, искусству, вводят степени бакалавра музыки (*Bachelor of Music*) и доктора музыки (*Doctor of Music*).

Первым степени в музыке стал присваивать Кембридж. В 1462 году степень доктора музыки здесь получает Томас Сейнтджаст, в 1464 году степень бакалавра музыки – Генри Абингдон. Соответствующие записи об этом имеются в приходно-расходной книге «*Grace Book A*», содержащей финансовую документацию университета за период 1454–1488 годов¹.

Так называемые «Разрешительные книги» (*Grace Books*) велись в Кембриджском университете с середины XV века и вплоть до последнего десятилетия XVI века. Всего существует четыре подобных книги: *Grace Book A* (1454–1488), *Grace Book B* (1488–1511), *Grace Book Г* (1501–1542), *Grace Book Д* (1542–1589)². В двух более ранних зафиксированы взносы кандидатов на степень (в том числе тех, которым степень засчитывалась автоматически на основании уже полученной в Оксфорде – практика, характерная для того времени), а также денежные поступления и расходы в связи с теми или иными организуемыми университетом церемониями. Более поздние, третья и четвертая, содержат сведения, касающиеся исключительно кандидатов

на степень. В *Grace Book A*, среди записей 1461–1462 академического года³ есть следующая: «Также за допуск М[агистра] Томаса Сейнтджаста [к степени доктора музыки] – 6 шиллингов, 8 пенсов»⁴. Одна из записей 1463–1464 года гласит: «Также допущен Генри Абингдон, из гражданских, в бакалавры музыки в 22-й день февраля – 20 пенсов»⁵.

Обстоятельства получения первых степеней в музыке до сих пор остаются неизвестными. Терстон Дарт полагает, что за этим стояло волеизъявление короля Эдуарда IV [9]. Эдуард IV взошел на престол 4 марта 1461 года⁶. Уже в начале своего правления он дважды посетил Кембридж. Свидетельства приездов короля можно найти в той же *Grace Book A*. Среди счетов за 1461–1462 год числятся: «на вино – для законного господина Короля», «на благотворительность – от господина Короля на нужды университета»⁷; за 1463–1464 год: «на несение креста – [поступление] от короля», «на мессу за благодетелей»,



Вид на Королевский колледж Кембриджского университета

* Наумова Наталья Игоревна – аспирант теоретико-композиторского факультета Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова.

¹ Полное название книги – «*Grace Book A, containing the Proctors' Accounts and Other Records of the University of Cambridge for the Years 1454–1488*» («Разрешительная книга А, содержащая счета и другие записи Кембриджского университета за 1454–1488 годы»).

² Издание книг было осуществлено Кембриджским университетом с 1897 по 1910 год [10; 11; 12; 13].

³ Финансовая отчетность в *Grace Books* велась по учебным академическим годам.

⁴ «Item in admission M. Thome seynt Just vjsvijjd» [10, с. 31].

⁵ «Item admissus fuit Henricus Abyngton in musica bachalareus xxijo die Febr. Cuius communa xxd» [10, с. 41].

⁶ Эдуард IV правил Англией с 1461 по 1483 год, за исключением периода с октября 1470 по апрель 1471 года, когда трон недолго занимал Генрих VI.

⁷ «Pro vino Justiciariis domini Regis»; «pro curatoris versus dominum Regem in negotiis universitatis» [10, с. 34].

«на вино [для короля]»¹. Возможно, в эти визиты Эдуард IV и распорядился поощрить степенями Абингдона и Сейнтджаста.

Оба претендента являлись государственными служащими. Генри Абингдон к моменту получения степени уже долгое время числился в Королевской капелле, где сначала был певчим (1451 по 1455 год), а позже обучал музыке мальчиков-хористов (с 1455 по 1477 год)². Королевская капелла при английском дворе славилась своим исполнительским мастерством, а музыкальное образование, которое давалось в школе при капелле, считалось одним из лучших в Англии. Сама же должность, которую занимал Абингдон, — «руководитель хористов», являлась очень престижной для музыкантов³. О Томасе Сейнтджасте⁴ известно, что до получения степени он был капелланом в колледже Кембриджа Кингсхолл (King's Hall). Этот колледж находился под патронажем самого короля и был основным поставщиком государственных служащих. Вскоре после присуждения степени, 13 декабря 1463 года, король лично назначил Сейнтджаста управляющим этого колледжа.

Заслуги Генри Абингдона как музыканта были высоко оценены современниками. Подтверждением этому служит эпитафия на его надгробии, написанная Томасом Мором⁵:

<i>Hic jacet Henricus, Semper pietatis amicus: Nomen Abyngdon erat, Si quis sua nomina quaerat: Wellis hic ecclesiâ Fuerat succentor in almâ. Regis et in bellâ Cantor fuit ipse capellâ</i>	<i>Здесь покоится Генри, Неизменный ревнитель благочестия. Было его родовое имя Абингдон, Если кто спросит о его происхождении. Здесь, в церкви Уэльса Отпевали его душу. В прекрасной Королевской Капелле был он певцом.</i>
--	---

<i>Millibus in mille Cantor fuit optimus ille. Praeter et haec ista Fuit optimus orgaquenista. Nunc igitur, Christe, Quoniam tibi serviiit iste, Semper in orbe soli Da sibi regna poli.</i>	<i>Из тысячи тысяч Певцом являлся самым лучшим. Кроме того, и это так, Был самым лучшим органистом. Ныне, Господи, Поскольку он был твоим рабом Всегда в круге земном, Даруй ему Царствие Небесное.</i>
--	---

А вот был ли музыкантом Томас Сейнтджаст — этот вопрос до сего времени остается открытым. Во вся-

ком случае, никаких документальных свидетельств его музыкальной деятельности не сохранилось.

Впрочем, первые степени в музыке были, скорее, почетными наградами, которыми Эдуард IV пожелал отметить двух своих верных служащих, при том что университет Кембриджа в данном случае не решился перечить воле короля.

Со временем, однако, степени бакалавра и доктора музыки прижились в английских университетах. Сначала их присуждал только Кембридж, но уже с 1499 года их вводит и Оксфорд. Причем указанные степени стали присваиваться на основании сугубо музыкальных критериев.

Уже следующие кандидаты, Ричард Лесси и Джон Болдуин, ставшие бакалаврами музыки в 1470–1471 учебном году, получили степень по результатам занятий музыкой: «Разрешение предоставлено [Ричарду] Лесси из капеллы герцогини Йоркской; на основании занятий и теорией музыки, и ее практикой он может получить [степень] бакалавра музыки»⁶; «Разрешение предоставлено сэру Джону Бо[л]дуину; на основании имеющейся формы⁷ он может получить [степень] бакалавра музыки, как выше [указано в отношении Ричарда Лесси]»⁸. Разделение на теорию и практику музыки, восходящее еще к античности, определяло систему представлений о музыке вплоть до начала Нового времени. Под теорией понималось знание о всеобщих, универсальных законах, получаемое путем умозрения. К практике относилось знание, приобретаемое в процессе практического опыта сочинительства и исполнительства. Последний род знания оценивался как прикладной и более низкий по своему статусу, по сравнению с теорией музыки. Соответственно, *musica speculativa* была университетской дисциплиной, тогда как *musica practica* охватывала прежде всего исполнительскую и педагогическую деятельность.

Несколько позже начали указывать продолжительность периода занятий музыкой соискателями. К примеру, в случае с бакалавром музыки Хамфри Фревиллом (получившим степень в 1496 году) — это два года теории и пять лет практики: «Разрешается Хамфри Фревиллу — поскольку двухлетних занятий музыкой в этом университете, как и пятилетней ее

¹ «Ad missam pro benefactoribus»; «pro portacione crucis versus regem», «pro vino» [10, с. 43].

² Профессиональная карьера Генри Абингдона (ок. 1420 — ок. 1497) началась в придворной капелле графа Глостерского, где Абингдон служил с 1445 по 1447 год. С 1447 по 1451 год он был певчим в Итонском колледже. После службы в Королевской капелле, с 1478 года Абингдон переходит на службу в госпиталь Св. Кaterины в Бристоле.

³ Об обязанностях руководителя хористов см.: [2].

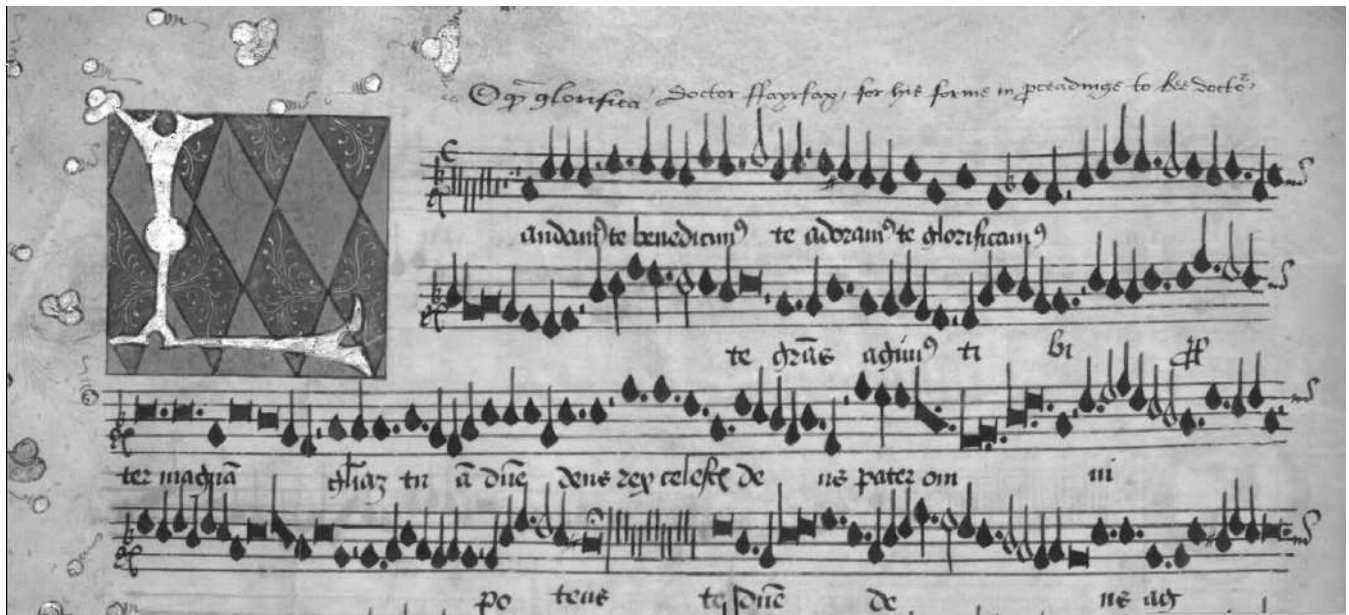
⁴ Годы жизни не установлены.

⁵ Приводится по: [5, с. 654]. Перевод Н. Наумовой.

⁶ «Concessa est gracia lessy de capella ducisse Eboracensis vt cum studio et speculatione in musica et cum practica eiusdem posit intrare in musica» [10, с. 86].

⁷ См. требования в разрешении Лесси.

⁸ «Concessa est gracia domino Johanni Baudwyn vt cum forma habita posit intrare in musica vt supra» [10, с. 88].



Начало мессы «O quam glorifica» Р. Ферфакса из Ламбетской хоровой книги (GB-Llp MS 1 no. 2 f. 08v).
Вверху надпись: «O quam glorifica! Doctor ffayrfax, for his forme in proceedinge to bee Doctor»

практики для него вполне достаточно — получить [степень бакалавра]»¹; в случае с бакалавром музыки Робертом Ферфаксом (получившим степень в 1496 году) — это десять лет занятий теорией и практикой: «Так же Роберт Ферфакс имеет [степень бакалавра] на основании занятий теорией музыки одновременно с практикой в течении десяти лет»².

Что касается докторской степени, то первоначально она могла быть присуждена бакалаврам музыки без каких-либо дополнительных условий. Так степень доктора музыки в Кембридже получили Роберт Ферфакс (1501–1502), Роберт Купер (1504–1505), Хамфри Фревилл (1504–1505).

В дальнейшем обязательным требованием (как для бакалавра, так и для доктора) становится сочинение духовной многоголосной музыки. В Оксфорде это дополнение вводится несколько раньше, чем в Кембридже. В 1506–1507 учебном году Ричард Эд, изучавший музыку на протяжении десяти лет за пределами университета, получил разрешение на допуск к степени бакалавра при условии, что он сочинит мессу и антифон, которые будут исполнены в день присуждения ему степени [14, с. 126]. Роберт Ферфакс, который уже имел степень доктора музыки

в Кембридже, для получения аналогичной степени в Оксфорде в 1511 году должен был предоставить мессу собственного сочинения.

В Кембридже подобное требование было впервые предъявлено в 1515–1516 году к соискателям степени бакалавра Джону Уоткинсу и Джону Фертуну: «Также дается разрешение Джону Уоткинсу, поскольку семи лет занятий музыкой здесь и за пределами [университета] для него достаточно для получения степени бакалавра в музыкальной науке, притом, что он предоставит мессу и антифон — по установленной форме»³; «Также дается разрешение сэру Джону Фертуну, священнику, одному из викариев королевского колледжа Св. Стефана в Вестминстере, поскольку восьми лет занятий [музыкой] в этом колледже и столько же в капелле сэра Норффа для него достаточно для получения бакалавра в музыкальной науке, притом, что он предоставит мессу и антифон в честь Девы Марии»⁴.

В 1636 году в Оксфорде выходит документ, известный как *The Laudian Statutes* или *Laudian Code* («Уставы Лода»)»⁵, в котором унифицируются требования к кандидатам на степени в музыке: для степени бакалавра — это семь лет теории или практики и пятиго-

¹ «Conceditur humfrido fryvel ut studium duorum annorum in musica in ista vniuersitate cum practica quinque annorum in eadem in partia sufficiat sibi ad intrandum in eadem» [11, с. 100].

² «Item habet Robertus fayrfax ut studium in musica speculatiua simul et in practica decem annos» [11, с. 161].

³ «Item conceditur Johanni Watkyns vt studium septem annorum in musica hic et alibi sufficiant sibi ad intrandum in sciencia musicali sic quod missam et antiphonam pro forma componat» [12, с. 132].

⁴ «Item conceditur domino Johanni Firtun sacerdoti vni vicariorum de collegio regali sancti Stephani Westmonasterii vt studium octo annorum in eodem collegio et totidem in capella domine Norff' sit sibi sufficiens ad intrandum in sciencia musicali sic quod faciat missam et antiphonam de sancta Maria» [12, с. 132].

⁵ «Уставы Лода» составлены под началом архиепископа Уильяма Лода (1573–1645), канцлера Оксфордского университета.

лосное произведение (с использованием музыкальных инструментов); для степени доктора — плюс пять лет изучения теории или практики и шестивосьмиголосная композиция. Произведения должны были исполняться публично в Школе музыки¹, при этом «программа» вывешивалась заранее, за три дня до исполнения [15, с. 59–60]. «Уставы Лода» действовали в Оксфорде вплоть до 1854 года.

Степени в музыке принципиально отличались от других присуждаемых университетом степеней тем, что знания и профессиональные навыки, необходимые для выполнения всех пунктов «имеющейся формы», только частично могли быть приобретены в университете. Еще одним отличием было отсутствие итоговых экзаменов².

Лекции по музыке (в составе математического квадривия) читались на факультете искусств и входили в комплекс подготовки кандидатов на получение степени бакалавра и магистра искусств. Согласно Уставу университета Оксфорда от 1431 года, в котором впервые указывается необходимый объем учебных дисциплин на факультете искусств, студент

должен был осваивать один семестр грамматику, три семестра риторику, три семестра логику, один семестр арифметику и музыку, два семестра геометрию и астрономию, три семестра натурфилософию [14, с. 123–124]. Обязательная литература по предмету *Музыка* ограничивалась трактатом Боэция *De institutione musica* («Основы музыки», ок. 500–506 гг.).

По обновленным уставам университета от 1564–1565 годов на грамматику выделялось два семестра, четыре семестра — на риторику, пять семестров — на диалектику, три семестра — на арифметику и два семестра — на музыку [14, с. 123]. Таким образом, музыке стало отводиться больше учебного времени, при том что трактат Боэция продолжал оставаться обязательным для освоения.

Тем не менее в период правления Елизаветы I (1558–1603) лекции по музыке в Оксфорде имели достаточно сомнительную репутацию. В университетских архивах сохранились заявления от самих преподавателей музыки с просьбой убрать из расписания эту дисциплину [14, с. 124–125]. Так, один из них, Майлз Ли, 25 ноября 1572 года подал жалобу, в которой указывал, что «хотя он приходил каждый день читать лекции в положенное время, никто их не посещал». В 1579–1580 учебном году уже другой педагог, Джон Лэнт, обратился с просьбой, чтобы студенты, посещающие лекции по музыке, были переведены в класс математики, поскольку от данного предмета мало пользы, и есть достаточные основания его отменить. Сохранились и другие подобные документы. Так, некто Спенсер 12 октября 1580 года ходатайствовал о какой-либо другой обязанности для него в университете, помимо чтения лекций по музыке, поскольку никто не ходит в его класс, и его работа не имеет смысла. А Мэтью Гвин, испытывавший очевидные трудности в поисках подходящей книги для своих лекций, утверждал в прошении от 1582–1583 учебного года, что музыкальная наука является бесполезной и мало востребованной.

Что же касается Кембриджского университета, то качество лекций по музыке и отношение к ним были примерно такими же. Во время визита в Кембридж в 1535 году главный министр Генриха VIII Томас Кромвель издал распоряжение, в котором настаивал на посещении студентами факультета искусств лекций по логике, риторике, арифметике, геометрии, музыке и философии [14, с. 128]. Видимо, отсутствие на лекциях студенческой аудитории действительно становилось частым явлением.

Все это свидетельствовало о кризисе дисциплины в английских университетах и необходимости ее



Вход в Школу музыки
(Бодлианская библиотека, Оксфордский университет)

¹ Школа музыки располагается в старой части Бодлианской библиотеки Оксфорда, над входом в нее сохранилась надпись «Schola Musicae».

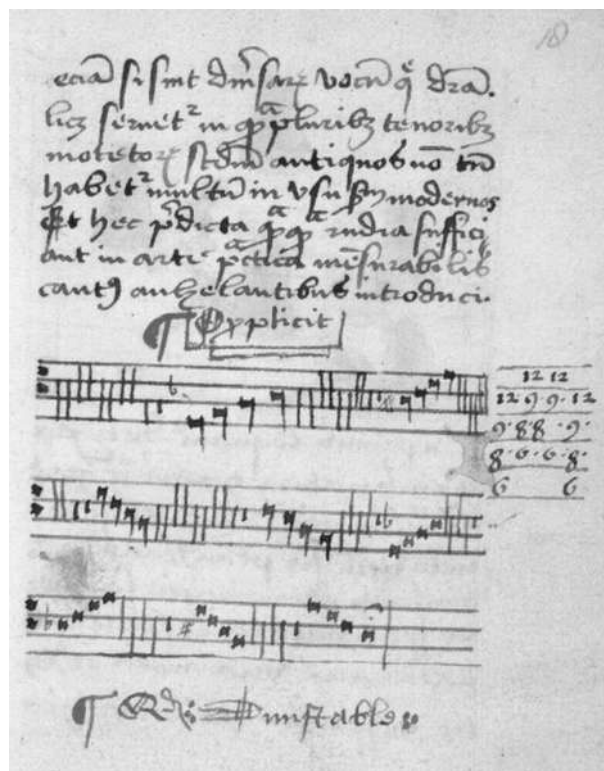
² Перечень экзаменов для получения степени магистра искусств см.: [4, с. 10–11].

реформирования. Но если оставить в стороне качество лекций и степень востребованности знаний по музыке, получаемых в Оксфорде и Кембридже, фактом остается то, что, освоив университетский курс, соискатель степени в музыке мог отчитаться только по одному пункту «формы» — «занятия теорией музыки», что, как уже отмечалось, предполагало как минимум освоение трактата Боэция.

Трактат этот, как известно, состоит из пяти книг¹. В первой книге, которая имеет функцию введения, говорится об этическом, социальном и космическом значении музыки. Вторая и третья посвящены элементарной теории музыки в ее пифагорейском понимании. Четвертая содержит учение о монохорде. Пятая основана на труде Птолемея «Гармоника» (Ἀρμονικόν, II в.). Конечно, циркулировавшая в университете литература по музыке не ограничивалась исключительно трактатом Боэция. Свидетельством того, что студентам были знакомы и другие труды, является так называемая «Записная книжка Джона Така» (*John Tucke's Notebook*, ок. 1504–1515). Известно, что в 1495 году Джон Так обучался в колледже Винчестера, в 1500 году он был переведен в Ньюколледж (New College) в Оксфорде, где в 1504 году получил степень бакалавра искусств, а через четыре года, в 1508 году, — магистра искусств. В его «Записной книжке» содержатся отрывки не только из Боэция, но и из трактатов Иоанна де Муриса, Джона Хотби, Джона Тьюксбери. В ней также зафиксированы некоторые мензуральные пропорции, передающиеся в нотации сменой цвета чернил — на синие, красные, серебряные, зеленые. Для сочинения многоголосной музыки XV–XVI веков знание мензуральных пропорций было крайне необходимо².

И все-таки для выполнения пункта «формы» — предоставить духовное многоголосное сочинение (по другим требованиям — два таких сочинения), «ученому в музыке» неизбежно приходилось обращаться к «практике». А учитывая, что навыки сочинительства многоголосной музыки кандидаты на получение степени в то время не могли получить непосредственно из университетского курса музыки, им приходилось обращаться в хоровые школы (которые, впрочем, были тесно связаны с университетами) либо заниматься частным образом.

К тому же присуждение степеней в музыке предполагало для кандидатов необходимость определенных денежных взносов. Так, из самых ранних сохранившихся списков проплат для бакалавров и докторов



Лист из «Записной книжки Джона Така» (GB-Lbl Add. MS 10336 18). Вверху страницы упоминается «искусство мензуральной практики» (*ars practica mensurabilis*), ниже помещена партия тенора из мотета Джона Данстейбла, под ней указано имя автора

музыки в статусах Кембриджа от 1559 года мы узнаем, что для получения степени бакалавра кандидат должен был заплатить 21 шиллинг, а для получения степени доктора — 51 шиллинг и 8 пенсов. В перечень расходов входили самые разные взносы: вступительный, проректору, прокторам³, секретарю университета, на общий сбор в казну, звонарю, исполнителям, на банкет, на перчатки⁴ и др. Несмотря на это, желающих получить степень в музыке было немало, поскольку ее обладателям было гораздо легче сделать карьеру (им, в частности, отдавалось предпочтение при приеме на службу).

Со временем ученые степени музыкантов начинают фиксироваться в манускриптах. Так, в первом варианте собрания английской многоголосной музыки, известного как *Forrest-Heyther* (ок. 1528–1530), Роберт Ферфакс, будучи одним из авторов, указан как «доктор Ферфакс». В этом же собрании, переписанном в 1540–1550-х годах, Кристофер Тай также

¹ Критическое издание трактата Боэция с русским переводом, подготовленное С. Н. Лебедевым, было опубликовано в 2012 году Научно-издательским центром «Московская консерватория» [1].

² О мензуральных пропорциях см.: [3].

³ Инспектор в Кембриджском и Оксфордском университетах, надзирающий за студентами во время экзамена.

⁴ В то время высокопоставленные лица обычно носили перчатки.

фигурирует как «доктор»¹. В знаменитой «Ламбетской хоровой книге» (*Lambeth Choirbook*, кон. 1520-х) месса Ферфакса для оксфордской степени доктора музыки *O quam glorifica* подписана как «докторская».

В XVI столетии обладателями степеней в музыке стали многие известные английские музыканты. Помимо уже упомянутых Роберта Ферфакса, Кристофера Тая, Хью Астона, это еще Джон Мербеке, Джон Булл, Томас Морли, Джон Даулэнд, Джэйлс Фарнаби и многие другие². При этом сами степени, при-

суждавшиеся Кембриджским и Оксфордским университетами, стали специфической особенностью системы музыкального образования в Англии эпохи Возрождения. В университетах других европейских стран они были введены значительно позже.

В Приложении к данной статье приводятся списки бакалавров и докторов музыки Кембриджа и Оксфорда, которые охватывают период от начала присуждения степеней (1462) и до выхода в свет *Laudian Statutes* (1636)³.

Литература

1. *Бозций А. М. С.* Основы музыки / Подготовка текста, пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. XL, 408 с.
2. *Гурфанова М. Е., Наумова Н. И.* Джон Тавернер и его служба в Кардинал-колледже при Оксфордском университете // Музыка. Искусство, наука, практика. 2015. № 1(9). С. 23–29.
3. *Гурфанова М. Е.* Мензуральная система как исторический тип западноевропейского музыкального метра: дисс ... д-ра иск. / Казанская консерватория. Казань, 2015. 502 с.
4. *Гурфанова М. Е.* Трактат Иоанна де Муриса «Notitia artis musicae» (1319 или 1321) и преподавание музыки на факультете искусств Парижского университета // Голос и речь. 2012. № 1 (6). С. 7–14.
5. *The Antiquarian Repertory: A Miscellaneous Assemblage of Topography, History, Biography, Customs and Manners / Compiled by or under the direction of Francis Grose, Thomas Astle.* In 4 vols. Vol. IV. London: Luke Hansard & Sons, 1809. 744 p.
6. *Bray R.* Music and the Quadrivium in Early Tudor England // *Music & Letters*. Vol. 76 (1995). No. 1. P. 1–18.
7. *Carpenter N. C.* Music in the Medieval and Renaissance Universities. Norman: University of Oklahoma Press, 1958. 394 p.
8. *Carpenter N. C.* The Study of Music at the University of Oxford in the Renaissance (1450–1600) // *The Musical Quarterly*. Vol. 41 (1955). No 2. P. 191–214.
9. *Dart Th.* The Origins of Music Degrees // *The Musical Times*. Vol. 105 (1964). No. 1453. P. 190–191.
10. *Grace Book A*, containing the Proctors' Accounts and Other Records of the University of Cambridge for the Years 1454–1488 / Ed. by Stanley M. Leathes. Cambridge: Deighton, Bell & Co; Macmillan & Bowes, 1897. 276 p.
11. *Grace Book B*, containing the Proctors' Accounts and Other Records of the University of Cambridge for the Years 1488–1511 / Ed. by Mary Bateson. Cambridge: Deighton, Bell & Co; Macmillan & Bowes, 1903. 309 p.
12. *Grace Book Г*, containing the Records of the University of Cambridge for the Years 1501–1542 / Ed. by W. G. Searle. Cambridge: Cambridge University Press, 1908. 454 p.
13. *Grace Book Д*, containing the Records of the University of Cambridge for the Years 1542–1589 / Ed. by John Venn. Cambridge: Cambridge University Press, 1910. 579 p.
14. *Harris D. G. T.* Musical Education in Tudor Times (1485–1603) // *Proceedings of the Musical Association*. 65th Session (1938–1939). P. 109–139.
15. *Statutes of the University of Oxford codified in the year 1636 under the authority of Archbishop Laud chancellor of the university / Ed. by John Griffiths.* Oxford: Clarendon Press, 1888. 339 p.
16. *Williams A.* A short historical account of the degrees in music at Oxford and Cambridge. Cambridge: Cambridge University Press, 1893 (reprint 2009). 167 p.
17. *Wood A.* *Athenae: An exact history of all the Writers and Bishops who have had their education in the University of Oxford. To which are added The Fasti, or Annals of the said University / A new edition, with additions, and a continuation by Philip Bliss.* In 4 vols. Vol. II. London: Printed for F. C. and J. Rivington; et al., 1815. 520 p.

¹ Примечательно, однако, что бакалавр музыки Хью Астон – автор двух месс из *Forrest-Heyther* – упомянут без указания имеющейся у него степени.

² Среди музыкантов были и такие, которые, не имея степени в музыке, обладали степенью в какой-либо другой области. Томас Таллис, например, стал бакалавром искусств в 1528 году и магистром искусств в 1531 году. Ричард Эдвардс получил магистра искусств в 1547 году. Встречались также композиторы, имевшие степени в нескольких областях. Например, Хью Астон получил степень бакалавра (1505), позже магистра искусств в Кембридже (1507), бакалавра канонического права в Кембридже (1507) и, наконец, бакалавра музыки в Оксфорде (1510).

³ Основными источниками информации в отношении Кембриджского университета являются: для периода с 1454 по 1589 год – четыре книги *Grace Books* [см.: 10; 11; 12; 13], для периода с 1589 по 1636 год – опубликованное в конце XIX века исследование Э. Уильямса [16]. В отношении Оксфордского университета, наряду с тем же исследованием Э. Уильямса, – это еще и труд английского антиквара XVII века, выпускника Оксфорда, бакалавра и магистра искусств Э. Вуда [17]. При этом претендентов на степени бакалавра и доктора музыки в период с 1633 по 1636 в Оксфорде и с 1626 по 1636 в Кембридже в проработанной литературе обнаружено не было.

**Бакалавры и доктора музыки Кембриджского
и Оксфордского университетов**

1. Кембридж

Годы присуждения	бакалавр музыки	доктор музыки
1462		<i>Томас Сейнтджаст</i> [Thomas Seintjust]
1464	<i>Генри Абингдон</i> [Henry Abingdon]	
1470-1471	<i>Ричард Лесси</i> [Richard Lessy]; <i>Джон Болдуин</i> [John Baldwyn]	
1489	имя не установлено	
1496	<i>Хамфри Фревилл</i> [Humphrey Frevill/Humfrey Fryvill]	
1500-1501	<i>Роберт Ферфакс</i> [Robert Fayrfax]	
1501-1502	<i>Роберт Видоу</i> [Robert Wydow/Wydewe/Wedow]; <i>Роберт Купер</i> [Robert Cowper/Cooper/Coper]	<i>Роберт Ферфакс</i> [Robert Fayrfax]
1502-1503	<i>Джон Паркер</i> [John Parker]	
1504-1505		<i>Хамфри Фревилл</i> [Humphrey Frevill/Humfrey Fryvill]; <i>Роберт Купер</i> [Robert Cowper/Cooper/Coper]
1515-1516	<i>Джон Уоткинс</i> [John Watkins]; <i>Джон Фертун</i> [John Firtun]	
1516-1517	<i>Томас Барроу</i> [Thomas Burrow]; <i>Мистер Пламер</i> [Mr. Plumer]	
1519-1520	<i>Бенджамин Беридерике</i> [Benjamin Beryderyke]	
1533-1534	<i>Генри Кросс</i> [Henry Crosse]	
1536-1537	<i>Кристофер Тай</i> [Christopher Tye]	
1544-1545		<i>Кристофер Тай</i> [Christopher Tye]
1560-1561	<i>Роберт Уайт</i> [Robert Whyte/ Wight]	
1577	<i>Ричард Карлтон</i> [Richard Carlton]	
1586	<i>Уильям (Джон) Блитмен</i> [William Blitheman]	
1588	<i>Джон Дауленд</i> [John Dowland]	
1594	<i>Эдвард Джонсон</i> [Edward Johnson]	
1601	имя не установлено	
1605	<i>Томас Бэнкрофт</i> [Thomas Bangcrofte]	
1606	<i>Орландо Гиббонс</i> [Orlando Gibbons]; <i>Майкл Ист</i> [Michael East]	
1607	<i>Томас Равенкрофт</i> [Thomas Ravenscroft]	
1608	<i>Джон Томкинс</i> [John Tomkins]	
1610	<i>Джеймс Уэвер</i> [James Wever]; <i>Джордж Бретт</i> [George Brett]	
1616	<i>Роберт Рамзи</i> [Robert Ramsey]; имя не установлено	
1617	имя не установлено	
1626	<i>Джон Хилтон</i> [John Hilton]	

2. Оксфорд

Годы присуждения	бакалавр музыки	доктор музыки
ок. 1499	<i>Роберт Видоу</i> [Robert Widow]	
1505	<i>Томас Гудмэн</i> [Thomas Goodman]	
1506–1507	<i>Ричард Эд</i> [Richard Ede]	
1508–1509	<i>Джон Мейсон</i> [John Mason]	
1509	<i>Джон Вендон</i> [John Wendon]; <i>Джон Клоуси</i> [John Clawsey]	
1510	<i>Хью Астон</i> [Hugh Aston]	
1510–1511	<i>Джон Гилберт</i> [John Gilbert]	
1511	<i>Джон Док</i> [John Dawke]	<i>Роберт Ферфакс</i> [Robert Fayrfax]
1512	<i>Джон Дайгон</i> [John Dygon]	
1513	<i>Кристофер Вуд</i> [Christopher Wood/Wodde]	
1515		<i>Роберт Пэррот</i> [Rober Perrot]
1516	<i>Генри Питер</i> [Henry Petyr/Petre/Peter]	
1516–1517	<i>Джон Дрэпер</i> [John Draper]	
1518–1519	<i>Джон Чард</i> [John Charde]	
1519	<i>Томас Пен</i> [Thomas Pen] <i>Томас Джэнис (Джеймс)</i> [Thomas Janys (James)]	
1521–1522	<i>Джон Сильвестер</i> [John Sylvester]	
1524	<i>Уильям Челл</i> [William Chell]	
1524–1525	<i>Генри Янг</i> [Henry Young/Yonge]	
1528	<i>Джон Уайт</i> [John Whyte]	
1531	<i>Джеймс Нортбрук</i> [James Northbrooke]; <i>Томас Тейлор</i> [Thomas Taylor]	<i>Джон Гвинет</i> [John Gwyneth/Gwynneth/Guinneth]
1535	<i>Томас Мендас/Менд</i> [Thomas Mendus/Mend] <i>Томас Брайтвин</i> [Thomas Brightwyn]	
1548		<i>Кристофер Тай</i> [Christopher Tye]
1550		<i>Джон Мербеке</i> [John Merbecke]
1554		<i>Джон Шеппард</i> [John Sheppard/Shepeard]
1583	<i>Уильям Миллар</i> [William Millar]	
1585	<i>Натаниел Джэйлс</i> [Nathaniel Giles]; <i>Мэтью Годвин</i> [Mathew Godwin]	
1586	<i>Джон Булл</i> [John Bull]; <i>Бенджамин Хэм</i> [Benjamin Hamm]; <i>Джон Манди</i> [John Munday]	
1587	<i>Роберт Стивенсон</i> [Robert Stevenson/Stephenson]	
1588	<i>Томас Морли</i> [Thomas Morley]; <i>Джон Дауленд</i> [John Dowland]	
1592	<i>Джэйлс Фарнаби</i> [Giles Farnaby]; <i>Ричард Рид</i> [Richard Read]; <i>Джордж Уотерхаус</i> [George Waterhouse]; <i>Эдвард Гиббонс</i> [Edward Gibbons]	<i>Джон Булл</i> [John Bull]

1593	<i>Артур Кок</i> [Arthur Cock/Cocke]; <i>Мэтью Джеффри</i> [Matthew Jeffrye/Jefferies]	
1595	<i>Франсис Пилкингтон</i> [Francis Pilkington]; <i>Ричард Николсон</i> [Richard Nicholson]	
1596		<i>Роберт Стивенсон</i> [Robert Stevenson]
1597	<i>Роберт Джонс</i> [Robert Jones]	
1599	<i>Роберт Баркер</i> [Robert Barker]	
1600	<i>Генри Портер</i> [Henry Porter]	
1602	<i>Томас Уилкс</i> [Thomas Weelkes]	
1603	<i>Томас Бойс</i> [Thomas Boyse/Boys]	
1604	<i>Джон Даниэль</i> [John Daniel]	
1605	<i>Уильям Уигторп</i> [William Wigthorpe]	
1607	<i>Томас Томкинс</i> [Thomas Tomkins]	
1608	<i>Уильям Стонард</i> [William Stonard]	
1610	<i>Томас Бартлет</i> [Thomas Bartlet/Bartlett]; <i>Ричард Диринг</i> [Richard Dering/Deering]	
1612	<i>Джон Аллен</i> [John Allen]	
1613	<i>Мартин Пирсон</i> [Martin Pearson/Pierson/Person]; <i>Джон Амнер</i> [John Amner]	
1616	<i>Джон Лэйк</i> [John Lake]; <i>Джон Волер/Вотер</i> [John Vauler/Vauter]	
1619	<i>Ричард Эмот</i> [Richard Emot/Emmot]	
1622	<i>Уильям Хизер</i> [William Heyther/Heather]	<i>Уильям Хизер</i> [William Heyther/ Heather]; <i>Орландо Гиббонс</i> [Orlando Gibbons]; <i>Натаниел Джэйлс</i> [Nathaniel Giles]
1623	<i>Хью Дэвис</i> [Hugh Davies]	
1624	<i>Майкл Коллард</i> [Michael Collard]	<i>Джон Манди</i> [John Munday]
1626	<i>Джон Фрит</i> [John Frith]	
1629	<i>Мэтью Уайт</i> [Mathew White]	<i>Мэтью Уайт</i> [Mathew White]
1631	<i>Уильям Чайлд</i> [William Child]	
1633	<i>Джон Оковер</i> [John Okeover]	





Юлия МОСКВИНА*
(Москва)

Из истории Штутгартской придворной капеллы

Одним из крупнейших музыкальных учреждений позднего Ренессанса в Германии была придворная капелла Штутгарта. В ней служили именитые музыканты — прежде всего певцы и композиторы, причем порой формировались целые музыкальные династии. В числе первых руководителей капеллы был создатель Псалтыри на немецком языке Зигмунд Хеммель. Славу ее в последнюю треть XVI века укрепляли также композитор Людвиг Дазер (бывший ранее главой Мюнхенской капеллы), ученики Орландо Ласко Бальдуин Гуаюль¹ и Леонхард Лехнер. Членом городской консистории, дела которой были непосредственно связаны с капеллой, был знаменитый теолог и музыкант пастор Лукас Озиандер — крупнейшая фигура в области сложения протестантской гимнодии. А на рубеже XVI—XVII веков на службу в Штутгартскую капеллу поступил Базилиус Фробергер, отец знаменитого композитора Иоганна Якоба Фробергера².

В XVI столетии в различных немецких землях начинает активно развиваться придворное музицирование, формируется институт так называемой Hofmusik, обеспечивавшей досуг монархов и их окружения [10]. Вслед за капеллой, основанной в 1498 году при дворе императора Максимилиана I в Вене, подобные коллективы в первой половине XVI века возникли в Штутгарте, Торгау, Гейдельберге [7, с. 109]. Немного позже — в Мюнхене и других немецких городах, демонстрируя их политическую и культурную значимость.

Исторические особенности организации придворной капеллы в Штутгарте и ее существование неразрывно связаны с судьбой самого города. Штутгарт — главный город графства (до 1496 года), а затем и герцогства Вюртемберг — был, как известно, одним из первых центров Реформации в Германии. При герцоге Ульрихе (1498—1550), разделявшем духовные взгляды Цвингли и Лютера, произошло отделение города от католической



Портрет герцога Ульриха Вюртембергского, создателя Штутгартской придворной капеллы

церкви. Приверженность протестантизму проявляли и его потомки — герцоги Кристоф, Людвиг III и Фридрих I.

Герцог Ульрих, создавший в первый период своего правления (1498—1519) в Штутгарте Hofkapelle для поддержания собственного статуса, жертвовал «огромные суммы для постоянной поддержки музыкантов» [8, с. 23—24]. Вкладывая средства в капеллу, он задолжал колоссальные деньги и, чтобы расплатиться с кредиторами, ввел непомерные налоги, что вызвало недовольство насе-

* Москвина Юлия Владимировна — аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

¹ Гуаюль являлся представителем крупной музыкальной династии.

² Глава еще одной знаменитой династии, связанной со Штутгартской капеллой.

ления и привело в 1514 году к крестьянскому восстанию. Тем не менее, несмотря на все перипетии, в 1510-е годы придворная капелла герцога Ульриха Вюртембергского стала одним из самых передовых музыкальных коллективов Европы. На страницах Штутгартских хоровых книг того времени можно обнаружить сочинения, демонстрирующие высочайшие образцы контрапунктического мастерства, в том числе мессы Жоскена и Обрехта. Это свидетельствует о высочайшей культуре исполнительского мастерства певцов капеллы.

Вскоре, однако, Ульрих был низложен императором Максимилианом I и с 1519 по 1534 год пребывал в изгнании. В этот период Штутгарт и весь Вюртемберг управлялся Швабским союзом (военной католической коалицией), и придворная капелла пришла в упадок. С возвращением Ульриха в 1534 году в Штутгарт в герцогстве Вюртемберг утвердился протестантизм, изменилось устройство всех социальных институтов. Постепенно начала возрождаться и Hofmusik. Немалую роль в этом сыграл и преемник Ульриха — герцог Кристоф (годы правления: 1550—1568), который слыл большим ценителем искусств и покровителем музыкантов, служивших как при его дворе, так и при соседних¹.

Помимо обслуживания нужд церкви, в функции капеллы вновь включается музыкальное сопровождение светской жизни. Так, с 1550-х годов для певцов обычной становится практика застольной музыки (*Tafelpraxis*, *Tafelmusik*)². При этом для музыкального оформления торжественных мероприятий к ним стали присоединяться и инструменталисты. В частности, в учетных книгах 1565—1566 годов упомянуты трубачи, которые «в капелле выдували напевы» [7, с. 110]. А уже в 1570-е годы в качестве постоянных членов капеллы отмечаются органисты, лютнисты, арфисты. Трубачи и другие духовики (исполнители на цинке, крумхорне, тромбоне, флейте), а также струнники появляются в учетных книгах периодически как непостоянные члены капеллы [5, с. 261—268].

В церковной книге 1575—1576 годов музыканты, задействованные в придворном музицировании,

разделены на постоянных членов капеллы (певцов и инструменталистов) и трубачей³. Так было принято до 80-х годов XVI века. Затем капелла стала называться *церковным хором* — *канторатом* (*Kantorei*), в который, что интересно, входили и певцы, и инструменталисты капеллы). И к этому *Kantorei* присоединялись *трубачи*. Поначалу как приглашенный персонал. Но уже с 1586—1587 годов отдельно от кантората они уже не упоминаются.

Итак, состав капеллы расширялся и количественно, и функционально. Более того, будучи изначально коллективом сугубо клерикальным,



Фрагмент Штутгартской хоровой книги времен герцога Ульриха. Месса Жоскена *L'homme arme sexti toni*

¹ Крупнейший придворный композитор Штутгарта Бальдуин Гуаюль в предисловии к сборнику 3-голосных немецких духовных песен и псалмов 1587 года отзывался о Кристофе как о «прекраснейшем и замечательнейшем отце», который «не только оберегал музыку, но и пестовал певцов и исполнителей на инструментах» [см.: 12, с. XII].

² Согласно придворному уставу 1556 года, «певцы церковного хора должны были исполнять, помимо всего, также застольную музыку» [7, с. 110].

³ Трубачи зачастую упоминались отдельно от остальных инструменталистов, поскольку их роль в торжественной церковной и церемониальной музыке была наиболее важной. Именно трубачи, наряду с органистами, считались «элитой» среди исполнителей. Хотя их слава все же уступала певцам [см.: 9, с. 25—26].

ближе к рубежу XVI–XVII веков Hofkapelle уже полностью состояла из людей светских – профессиональных высокообразованных музыкантов. Ей удалось стать в один ряд наиболее значительными в то время Дрезденской, Мюнхенской и Венской капеллами, временами даже превосходя их по составу и качеству исполнительских сил.

Во многом своему величию Штутгартская капелла обязана, прежде всего, своим музыкальным руководителям – капельмейстерам, оказавшим влияние на музыкальную культуру города в целом. Среди были такие талантливые музыканты, как Каспар Хумар, Зигмунд Хеммель, Филипп Вебер. Разумеется, особую известностьнискал Зигмунд Хеммель (ум. в 1564), создатель *Der ganz Psalter Davids* – первой Псалтыри на немецком языке¹. Он руководил капеллой в сложное для нее время (с 1551 по 1553 годы), когда из-за эпидемии чумы ее переместили из Штутгарта в Тюбинген. Оставив свой пост в середине 1550-х годов и сконцентрировавшись на занятиях композицией, Хеммель тем не менее продолжал числиться в штате капеллы как альтист.

Начало нового витка культурного обогащения Hofkapelle Штутгарта оказалось тесно связано с коллективом Мюнхенской капеллы. Так, в 1563 году именно из Мюнхена в Штутгарт прибыл Людвиг Дазер – прославленный композитор, капельмейстер и педагог, весьма авторитетная фигура в среде немецких музыкантов того времени. Место Дазера в Мюнхене занял не кто иной, как

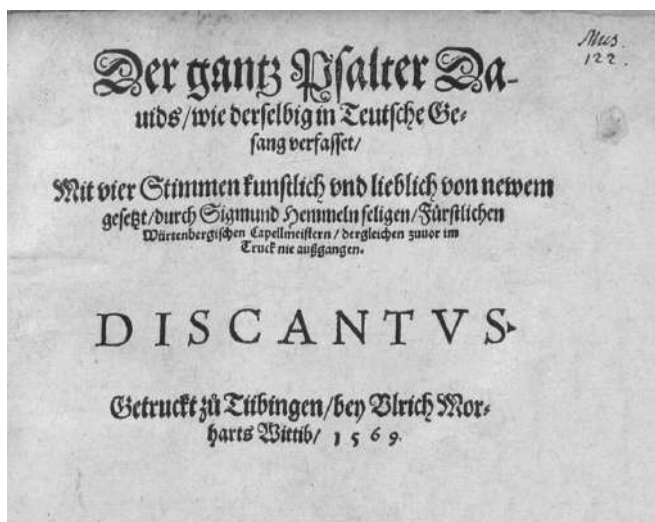
Орландо Лассо, который, кстати, использовал сочинения своего предшественника в качестве первоисточника для ряда собственных композиций.

Дальнейшая судьба Штутгартской капеллы оказалась в руках учеников Лассо, которые пели в руководимой им капелле Мюнхена. Одним из них был фламандец Бальдуин Гуаюль. После обучения у Лассо в 1564–1565 годах он прибыл в Штутгарт, где весьма активно занимался сочинением музыки. Уже в статусе вице-капельмейстера он написал первый в истории цикл магнификатов во всех церковных тонах (1577), который был преподнесен в дар герцогу Людвигу III. Его латинские мотеты, изданные в 1587 году в Нюрнберге в собрании *Sacrae cantiones*, безусловно, укрепили политические позиции Вюртемберга как культурного центра Империи. Там же, в Нюрнберге, два года спустя были опубликованы «Духовные песни и псалмы для трех голосов» (*Geistliche Lieder und Psalmen mit dreyen Stimmen*) Гуаюля, продолжившие традицию создания трициниев на протестантские тексты.

Немецкие трицинии и пятиголосные мотеты Гуаюля стали важной частью протестантской многоголосной музыки. При этом в качестве основы для своих полифонических песен на немецкие духовные тексты (так называемых «Liedmotetten») композитор не только брал мелодии известных авторов протестантских хоралов (Мартина Лютера, Мельхиора Вульпиуса, Иоганна Агриколы и других), но и сочинял собственные напевы.

В 1589 году Бальдуин Гуаюль сменил своего умершего тестя Л. Дазера на посту капельмейстера. Возглавляя Штутгартскую капеллу в течение пяти лет (с 1589 по 1594 год), он продолжал сочинять музыку, обучал певцов, а также занимался другими делами: заведовал библиотекой, отвечал за состояние инструментов.

Заметим, что, кроме Бальдуина Гуаюля, в Штутгартской капелле служило немало его родственников. Первым из них был его отец, Марк Гуаюль, поступивший на службу в середине XVI века. Двое из одиннадцати детей Бальдуина Гуаюля – Иоганн (Ханс) Людвиг и Фридрих – также продолжили семейную традицию. Фридрих Гуаюль стал композитором и исполнителем на корнете. Помимо Штутгарта он впоследствии работал в придворной капелле Гейдельберга, а позднее – в капелле Фредерика III Датского. Иоганн Людвиг Гуаюль, как и его отец, всю жизнь посвятил



Титульный лист партии дисканта «Der ganz Psalter Davids» Зигмунда Хеммеля (1569)

¹ Опубликована в Тюбингене в 1569 году, то есть уже после смерти Хеммеля.



*Титульный лист партии дисканта
«Neue geistliche und weltliche deutsche Lieder»
Леонхарда Лехнера (1589)*

Штутгартской капелле: после смерти Бальдуина он занимал должность придворного композитора, позднее — вице-капельмейстера. Сын Иоганна Людвиг Базилиус Гуаюль был уважаемым трубачом, работавшим в капелле до середины XVII века [9, с. 38].

После Бальдуина Гуаюля музыкальным руководителем Штутгартской капеллы стал Леонхард Лехнер — пожалуй, самый известный представитель так называемой «немецкой школы Лассо» [3, с. 710–720]. Судьба этого музыканта весьма необычна. В 1584 году он был назначен капельмейстером в Хехингене при дворе графа Эйтеля Фридриха IV фон Гогенцоллерна. Однако из-за поддержки графом идей Контрреформации ему как лютеранину вскоре пришлось искать себе новое место службы. Тайно оставив двор, Лехнер покинул Хехинген, направившись в соседний Вюртемберг.

Беглеца приютил в Штутгарте герцог Людвиг. С 1586 года в Лехнер уже числился в придворной капелле в качестве тенора и композитора, а в 1595 году, после смерти Б. Гуаюля, он стал капельмейстером. Лехнера иногда называют самым ярким учеником Лассо в плане узнаваемости стиля. При этом он оказался самым последовательным его воспитанником, особенно если говорить о претворении его музыки риторических принципов.

Помимо традиционных для последователей Лассо жанров латинского и немецкого мотетов, полифонических песен, месс, магнификатов, Лехнер является автором пассионов по Иоанну (1593) — одного из первых образцов пассионов, написанных еще в стиле «первой практики», нескольких итальянских мадригалов и покаянных псалмов (последние, впрочем, также продолжают традицию его учителя)¹.

Несмотря на преобладание в репертуаре Штутгартской Hofkapelle в конце XVI века церковной музыки, сохранились данные об исполнении сочинений вполне светских, обычно приуроченных к тем или иным празднованиям. Так, по случаю свадьбы герцога Людвиг Вюртембергского в 1585 году был исполнен 9-голосный мотет «Ut nova con-pubii» Гуаюля, написанный на поэтический текст, содержащий восхваления и высокопарные мета-



Stiftskirche в Штутгарте (современное фото)

¹ Фигура Лехнера и его творчество еще во второй половине XIX века стали объектом внимания европейских музыковедов. Весьма показательны, что в монографиях, посвященных придворной ренессансной и барочной музыке в Германии, главы обычно называются так: «Штутгартская капелла при Лехнере» или «Лехнер и последующие капельмейстеры» [см., например: 2, с. 104–108].

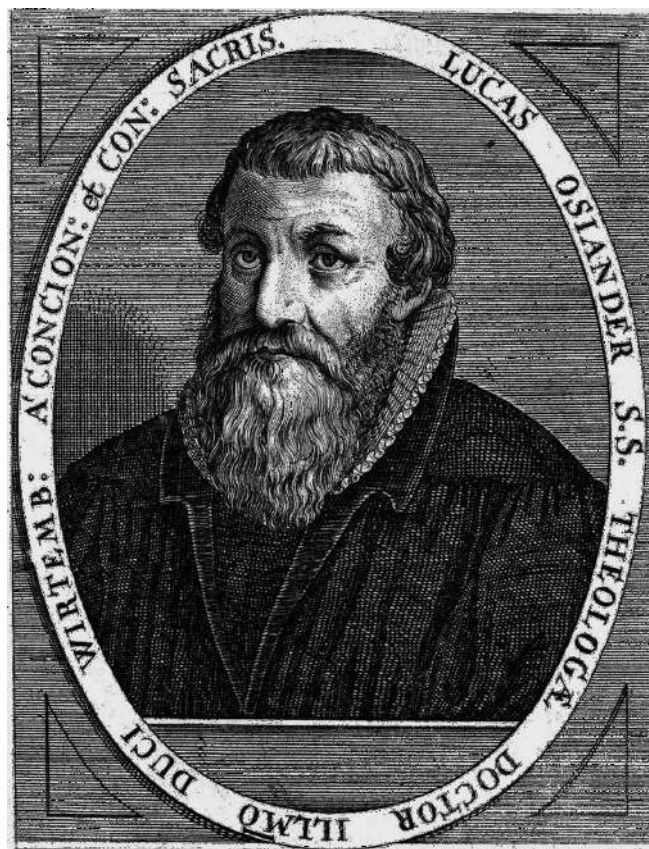
форы. А на следующий год прозвучал мотет Лехнера «Christe beato», приуроченный к бракосочетанию камер-секретаря герцога Мельхиора Егера¹.

Придворная капелла Штутгарта в XVI веке, безусловно, была крупнейшим центром музыкальной жизни города. Однако существовали и другие. Например, Stiftskirche (так называемая Коллегиатская церковь), объединившая вокруг себя как теологов, так и музыкантов. В их числе был и пастор Лукас Озиандер (1534–1604) – известный проповедник, создатель большого количества протестантских песен и псалмов. В 1583 году Озиандер выпустил Вюртембергскую книгу песен (Württemberg Gesangbuch), а спустя три года – ставший знаменитым сборник «50 песен и псалмов»², предназначенных для пения всей лютеранской общиной.

Такие сборники со временем стали называть «канционалами». Принятый в них стиль многоголосия «нота-против-ноты» ознаменовал переход к новому принципу обработок протестантского хора – так называемому Kantionalsatz. Он в корне отличался от принятых ранее контрапунктических норм обработок Tenorlied (песни в технике cantus firmus, где заимствованный напев располагался в теноре) и Liedmotette (песен, написанных в технике сквозного имитационного письма – манеры, характерной для Лассо и его учеников).

Лукас Озиандер покровительствовал многим капельмейстерам, в частности, Лехнеру, который благодаря его влиянию, обрел популярность и в соседних регионах.

После смерти Лехнера капельмейстерами в Штутгарте были ученики Гуаюля – сначала Тобиас Салома (1606–1608), а затем недолгое время в 1608 году – Ханс Конрад Рааб. Эти музыканты пользовались большим авторитетом в своей среде, им нередко поручали писать музыку для крупных празднеств (при том, что иногда их сочинения соседствовали с музыкой Лехнера и Гуаюля). После них обязанности капельмейстера исполнял Андреас Бергер, которого величали «хорошим подмастерьем», бравшим «своим прекрасным по-



Лукас Озиандер (гравюра, кон. XVI в.)

черком» [2, с. 107]. Говоря так, современники указывали на чрезмерно сильное влияние на него музыки предшественников, особенно Бальдуина Гуаюля и Тобиаса Салома.

С 1621 года по 1628 год капельмейстером в Штутгарте являлся Базилиус Фробергер, который еще в 1599 году поступил в капеллу певчим³. Интересно, что семейству Фробергер так же, как в свое время семейству Гуаюль, удалось сформировать целую музыкальную династию: четверо из шести сыновей Базилиуса служили в Штутгартской капелле. Правда, относительно Иоганна Якоба документальные данные отсутствуют [см.: 11].

Современные исследователи не без иронии отмечают семейственность как «некоторую особенность Штутгартского двора». Так, Фридрих Базер в книге «Отечественная музыка в Баден-Вюртем-

¹ Имеются сведения о том, что Гуаюль также написал 5-голосный мотет «Beatus vir» для данного торжества, но его нотный текст не сохранился [13].

² Fünffzig Geistliche Lieder und Psalmen. Mit vier Stimmen auff Contrapunctsweise [...] also gesetzt, das ein gantze Christliche Gemein durchauß mit singen kan. Nürnberg: Katharina Gerlach, 1586.

³ В некоторых источниках содержится ошибочная информация о том, что капельмейстером Базилиус Фробергер был с 1599 года. Это, однако, не соответствует действительности, поскольку именно на это время приходится расцвет деятельности Лехнера как капельмейстера [см., например: 1].

берге» отмечает: «Базилиус Фробергер <...> учил своих многочисленных детей игре на инструментах, как это [в свое время] делали капельмейстер Бальдуин Гуаюль и его жена Бригитта, дочь Людвиг Дазера» [2, с. 107].

Базилиус Фробергер был не просто квалифицированным музыкантом, но и человеком изысканной культуры, долгое время занимавшимся образованием сыновей из благородных семейств. Несмотря на начавшуюся к тому времени Тридцатилетнюю войну, именно благодаря Фробергеру капелла во многом сохраняла свой высокий профессиональный уровень. Но период очередного

расцвета оказался кратковременным. В 1628 году после смерти герцога Иоганна Фридриха расходы на содержание капеллы были урезаны. Многие музыканты вынуждены были уволиться. Три года спустя Базулиуса Фробергера вместе с сыновьями Иоганном Кристофом, Иоганном Георгом и Изаком (тремя тенорами) постигла та же участь. Фактически на этом история Штутгартской капеллы в том виде, котором она была основана в XVI веке, завершилась. А музыкальная жизнь при Вюртембергском дворе после окончания Тридцатилетней войны и заключения Вестфальского мира в 1648 году стала выстраиваться уже в духе новой эпохи.

Литература

1. Соловьева Т. Н. Фробергер (Froberger) Иоганн Якоб // Музыкальная энциклопедия / Под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1981. Стб. 967.
2. Baser F. Musikheimat Baden-Württemberg. Tausend Jahre Musikentwicklung. Freiburg: Atlantis Verlag, 1963.
3. Boetticher W. Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance. Bd. I. Kassel & Basel: Barenreiter-Verlag, 1958.
4. Bossert G. Die Hofkapelle unter Herzog Christoph. Württembergische Vierteljahrshelpte für Landesgeschichte. Neue Folge. Bd. XIX. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1910.
5. Bossert G. Die Hofkapelle unter Herzog Ludwig. Württembergische Vierteljahrshelpte für Landesgeschichte. Neue Folge. Bd. IX. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1900.
6. Brenneke W. Hemmel, Sigmund // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. XI. London; New York: Macmillan, 2001. P. 362–363.
7. Golly-Becker D. Süddeutsche Konkurrenten. Die Beziehung zwischen der Stuttgarter und der Münchner Hofkapelle in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts // Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 1995. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1995. S. 109–125.
8. Hughes J. C. Leonhard Lechner's Passion (1593): cultural contexts, musical analysis, and historical implications / Doctor of Musical Arts thesis. Iowa: University of Iowa, 2014.
9. Politoske D. T. Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel / Ph.D. diss. Vol. 1–2. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1967.
10. Reimer E. Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1991. 239 S.
11. Schott H. Froberger, Johann Jacob // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. IX. London; New York: Macmillan, 2001. P. 282–286.
12. Traub A. Balduin Hoyoul (1548–1594). Einleitung // Lateinische und deutsche Motetten. München: Strube Verlag GmbH, 1998 (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Bd. 7).
13. Wiebe P. To adorn the groom with chaste delights – Tafelmusik at the weddings of Duke Ludwig of Württemberg (1585) and Melchior Jäger (1586) // Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 1995. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1994. S. 63–100.





И. С. Бах и его окружение

Иван РОМАНОВ*
(Ижевск)

Иоганн Себастьян Бах и Иоганн Готфрид Вальтер: из истории творческого взаимодействия



Иоганн Себастьян Бах
(фрагмент портрета работы
И. Э. Ренча, 1710-е)

Среди обширного круга творческого общения Иоганна Себастьяна Баха можно назвать один чрезвычайно плодотворный, хотя, возможно, и не столь заметный, контакт, имевший место в его молодости и связанный с фигурой веймарского органиста Иоганна Готфрида Вальтера (1684–1748), которого в литературе нередко именуют кузенком (т. е. двоюродным братом) великого немецкого композитора. В действительности же степень родства обоих музыкантов была сложнее.

Прадед Вальтера с материнской стороны, Валентин Леммерхирт, умерший в 1665 году, был женат два раза. В первом браке у него родились дочь Хедвига и сын Валентин Леммерхирт-младший. Последний женился на Элизабет Думмерт, а их дочь Марта Доротея, стала матерью Вальтера. Во втором браке прадед Вальтера также родил двух детей – сына Тобиаса и дочь Элизабет Леммерхирт, ставшую матерью Баха. Таким образом, прадед Вальтера приходился Баху дедом, а, значит, правильнее называть самого Вальтера баховским сводным племянником.

Впрочем, через свою двоюродную бабушку Хедвигу Леммерхирт Вальтер имел родственников в другой ветви семьи Бахов в виде своего троюродного дяди Иоганна Эгидиуса и его сына Иоганна Бернгарда, которые приходились, соответственно, дядей и двоюродным братом Иоганну Себастьяну. Так что степень родства действительно была сложная, и потому правильнее будет считать Иоганна Готфрида Вальтера просто дальним родственником Иоганна Себастьяна Баха¹.

Бах и Вальтер, безусловно, знали о существовании друг друга с детства, но об их общении в то время ничего неизвестно. Вероятнее всего, их личное знакомство произошло в начале 1707 года в вольном городе Мюльхаузене во время конкурса на должность органиста местной церкви святого Власия (Блазиускирхе). В том конкурсе победил, как известно, Бах. Однако Вальтеру вскоре представилась «более выгодная вакансия» [3, с. 70] – он стал органистом соборной церкви святых Петра и Павла в Веймаре. А уже год спустя, в июне 1708 года, в тот же город приехал Бах, назначенный органистом придворной капеллы. Именно здесь знакомство Баха с Вальтером переросло в крепкую и прочную дружбу, о которой свидетельствуют многочисленные факты.

Известно, например, что в 1709 году оба музыканта ездили в Мюльхаузен для экспертизы только что построенного органа. Специально для этого случая Бахом была написана хоральная прелюдия «Ein feste Burg», сохранившаяся в копии Вальтера с указанием баховской регистровки².

В 1712 году Бах стал крестным отцом третьему ребенку Вальтера (старшему из выживших) – Иоганну Готфриду-младшему. Так кровное родство Баха и Вальтера дополнилось духовным.



Иоганн Готфрид Вальтер
(портрет работы
неизвестного художника
1-й пол. XVIII в.)

* Романов Иван Платонович – аспирант отдела теории музыки Государственного института искусствознания (Москва).

¹ Более подробно сведения о происхождении Иоганна Готфрида Вальтера приводятся в работах Отто Бродде [5, с. 3], Клауса Бекмана и Ханса-Иоахима Шульце [3, с. 83], а также Томми Харью [8, с. 141].

² Швейцер пишет: «Начальные 20 тактов Бах играл правой рукой на второй клавиатуре, привлекая среди прочих и Sesquialtera; левой – на первой, звуковая окраска которой обозначена: фагот 16'. Затем такты 20–24 он играл на третьей клавиатуре, для чего в педали брал мягкие голоса, преимущественно нижний бас. В то же время две другие клавиатуры были немного усилены. Он снова возвращается к ним в тактах 24–32, причем помощник... использовал короткую паузу в басу в такте 24, чтобы полностью включить все голоса педали. Затем такты 32–37 Бах снова играл на третьей клавиатуре; помощник выключал сильные регистры в педали. Заключение, начиная с такта 37, исполнялось во всю мощь на главном мануале» [2, с. 220].

2 августа 1713 года Бах и Вальтер обменялись «загадочными канонами», то есть, канонами в зашифрованном виде [7, с. 27]. Баховский образец (известен как BWV 1073) является зашифрованным на трех нотных строках бесконечным четырехголосным каноном в верхнюю квинту с расстоянием вступления голосов в полтакта (Пример 1)¹.

Пример 1. И.С. Бах. Канон BWV 1073



Тоны голосов: ионийский (бас), миксолидийский (тенор), дорийский (альт) и эолийский (дискант). Несмотря на сохранение абсолютной диатоники при расшифровке складывается сложное, местами довольно диссонантное целое².

Канон Вальтера не сохранился. Однако представление о его канонической технике можно получить из зашифрованных канонов, помещенных в трактате «Наставлении по музыкальной композиции», написанном им еще в 1708 году.

И если (по аналогии с Бахом) выбрать из них четырехголосный – например, бесконечный канон *in Hypodiapente* [13, с. 194]³, то мы заметим, что Вальтер, скорее, ориентируется на нормы «строгости»: несмотря на достаточную сложность данного канона с различным расстоянием вступления между голосами⁴, все звучит очень консонантно и светло, сродни полифонии Палестрины, в чем легко убедиться из предлагаемой расшифровки (Пример 2).

Пример 2. И.Г. Вальтер. Канон *in Hypodiapente* (расшифровка)



¹ Пример взят из: Bach Werke. Band XLV/1. Leipzig: Breitkopf & Hartel, [1897]. S. 132.

² См. расшифровку: Ibidem. S. 132–133.

³ Несмотря на указание *in Hypodiapente* (т.е. «в нижнюю квинту») интервал вступления в данном каноне, на самом деле, не одинаков: между первым и вторым голосами это действительно квинта, между вторым и третьим – кварта, а между третьим и четвертым – снова квинта.

⁴ Согласно традиционной теории полифонии – канон второго разряда.

Таким образом, интерес Баха к ученой канонической технике, плодами которого впоследствии явились каноны из «Музыкального приношения» и «Искусства фуги», вполне возможно, был стимулирован его творческим общением с Вальтером в период жизни в Веймаре.

Можно также предположить, что именно Вальтер, бывший в свое время учеником одного из разработчиков хорошо темперированного строя Андреаса Веркмейстера, обсуждал с Бахом проблемы темперации и тем самым подал ему мысль о написании клавирного цикла во всех 24 тональностях. Во всяком случае, стоит обратить внимание на то, что в своем «Наставлении по музыкальной композиции» Вальтер, с одной стороны, утверждал, что «модусы предполагают особые эффекты» [13, с. 17], а с другой, писал о том, что транспозиция и энгармонизм делает возможным пение в любом ладу от любого хроматического звука [там же].

Бах и Вальтер общались и более непринужденно. Так, в известной монографии Филиппа Шпитты приведена история о том, как Вальтер разыграл Баха, гордящегося своим умением играть с листа, сочинив для него сложную композицию, которую тот не сумел воспроизвести сходу [11, с. 386]¹.

Но, как бы то ни было, Вальтер понимал величие музыкального гения Баха. И это, в частности, отразилось в его хвалебной стихотворной оде:

*«O! Tag, komm ofte noch, o! froher Tag!
An dem uns Gott dich gab, o theurer Bach!
Wir danken ihm für dich, und flehen um dein Leben,
Den felten wird der Welt ein solch Beschenk gegeben»².*

Данное четверостишие можно перевести на русский язык следующим образом: «О, день! Приходи чаще, о, радостнейший день, в который Бог дал нам тебя, о дорогой Бах! Мы благодарим Его за тебя и просим, чтобы всю твою жизнь мир преклонялся перед таковым даром».

Одним из важных связующих звеньев между Бахом и Вальтером оказался венценосный ученик последнего принц Иоганн Эрнст IV Саксен-Веймарский (1696–1715). На него Вальтер возлагал большие надежды как на действительно способного ученика и как на будущего правителя Веймара. Это видно из Посвящения к «Наставлению по музыкальной композиции» [13, с. 11], по которому Иоганн Эрнст с 1708 года и до своей ранней смерти обучался сочинению музыки. В период с 1711 по 1713 год принц слушал лекции в Утрехтском университете, присылая в Веймар из Голландии новинки отпечатанной в Амстердаме оркестровой и ансамблевой музыки, в том числе сочинения Корелли, Вивальди, Альбини. Бах и Вальтер перекладывали их для органа или клавира. Возможно, в этом они даже состязались, как и в искусстве написания канонов. Скорее же всего, этим методом они изучали новую для себя музыку, подобно тому как в юные годы постигали произведения своих предшественников через переписку нот. Так что во многом благодаря именно вальтеровскому ученику Бах открыл для себя современный итальянский стиль.

Если сравнить концерты-транскрипции Вальтера (всего их сохранилось 14) и Баха (16 клавирных и 6 органных), то налицо очевидная общность в подходе этих мастеров к обрабатываемому материалу. Как правило, сохраняя общие мелодические контуры оригинала, они усложняли исходную (обычно четырехголосную) фактуру до пяти-шестиголосия, вводили дополнительные имитации и придавали большую рельефность отдельным голосам. При том что Бах в большей мере стремился заполнять все паузы движением и делать ритмику комплементарной, к тому же в его органных композициях более разработанной оказывается партия педали (вплоть до двойной педали в финале Концерта a-moll, BWV 593).

Важно, однако, подчеркнуть, что работа Баха и Вальтера в 1710-е годы над переложением для клавишных инструментов концертов итальянских мастеров привела к возникновению в дальнейшем особой разновидности данного жанра – сольного концерта для клавира или органа без сопровождающих инструментов, примерами которого могут служить «Итальянский концерт» для клавесина И. С. Баха (1731), органный концерт G-dur И. Г. Вальтера (1741), клавирный концерт И. Л. Кребса (1743) и др.

Что же касается церковных органных сочинений Баха и Вальтера, над которыми они по долгу службы активно работали в Веймаре, то Бах явно превзошел своего родственника и в чисто количественном отношении (в том числе в плане жанрового многообразия), и по уровню композиторского мастерства. Тем не менее сочинения Вальтера³, несомненно, свидетельствуют о его высоком профессионализме. Более того, некоторые его хоральные прелюдии долгое время приписывали Баху⁴.

¹ Эта же история воспроизведена и в ряде последующих книг. См., например: [1, с. 56; 9, с. 114].

² Цит. по: [7, с. 32].

³ Значительная их часть в начале XX века была опубликована в серии «Памятники немецкого музыкального искусства»: *Walther J.G. Gesammelte Werke für Orgel*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1906 (Denkmäler deutscher Tonkunst. Bd. XXVI).

⁴ Например, *Ach Gott und Herr* (BWV 692 и BWV 693) и *Gott der Vater wohn uns bei* (BWV 748).

В конце 1717 года Бах покинул Веймарский двор, перебравшись на новое место службы в Кётене. Вполне естественно, что после этого его общение с Вальтером перестало быть столь тесным, но связь друг с другом они, тем не менее, поддерживали. В опубликованном в 1732 году «Музыкальном лексиконе» Вальтера есть небольшая статья об И. С. Бахе [12, с. 64], основанная на присланных им материалах. В переводе на русский язык она выглядит следующим образом: «Бах (Иоганн Себастьян), г[осподи]на Иог[анна] Амброзия Баха, бывшего придворного и городского музыканта в Эйзенахе, сын, родился там же в лето 1685 21 марта, получил от своего старшего брата, г-на Иоганна Кристофа Баха, бывшего органиста и школьного учителя в Ордруфе, первое наставление в игре на клавире; стал сначала в лето 1703 в Арнштадте, в Новой церкви, а в лето 1707 в Мюльхаузене, в церкви Святого Власия, органистом; переехал в лето 1708 в Веймар, став там великокняжеским камер-музикусом и придворным органистом, с лета 1714 концертмейстером; в лето 1717 Кётенский великокняжеский капелмейстер, а с 1723, после блаженной г-на Кунау кончины, музык-директор в Лейпциге, равно великокняжеский Саксен-Вейсенфельский капелмейстер. Из его превосходных клавирных работ на меди награвированы: в лето 1726 одна партита *B-dur*, под титулом: “Клавирные упражнения, представленные в *Прелюдиях*, *Аллемандах*, *Курантах*, *Сарабандах*, *Жигах*, *Менуэтах* и т.д.”. За нею следуют вторая, в *c-moll*, третья в *a-moll*, четвертая в *D-dur*, пятая в *G-dur* и шестая в *e-moll*; на сем, кажется, данный опус заканчивается. Семейство Бахов происходит из Венгрии, и все, кто эту фамилию носят, как известно, заняты в музыке; и таковое, вероятно, проистекает оттого, что даже буквы *b-a-c-h* в своем порядке мелодичны. (Эта ремарка является находкой лейпцигского г-на Баха.)».

Основываясь на сравнительно небольшом объеме данной статьи, Филипп Шпитта предположил, что в отношениях двух музыкантов к тому времени наметилось некоторое охлаждение. Однако при всей вероятности такого охлаждения, вполне естественного в условиях их жизни в разных городах, размер конкретной словарной статьи об Иоганне Себастьяне ни в коей мере об этом не свидетельствует. Во-первых, в ней приведено информации гораздо больше, чем о ком-либо еще из семейства Бахов, а во-вторых, статья не могла быть особенно длинной, поскольку Вальтер обычно указывал не все известные ему сочинения того или иного композитора, а только опубликованные, с которыми можно ознакомиться. А у Баха к концу 1720-х годов, когда в основном создавался «Лексикон», было опубликовано лишь несколько клавирных партит.

Впрочем, некоторые авторы, и в частности, Т. Харью [7, с. 38], предполагают, что статья о Бахе получилась краткой из-за цензурных соображений, поскольку Вальтер, посвятивший свой словарь герцогу Эрнсту Августу, не хотел лишний раз напоминать своему покровителю о его прежнем строптивом музыканте.

Но, как бы то ни было, отправив Вальтеру информацию о себе, Бах проявил к своему родственнику гораздо большее уважение, нежели к И. Маттезону, отказав последнему в 1738 году в предоставлении биографических сведений для «Врат чести».

Разумеется, не стоит преувеличивать значение отношений Баха и Вальтера. Бах имел множество творческих контактов и помимо своего «кузена». И, тем не менее, не в последнюю очередь благодаря Вальтеру, он стал тем Бахом, которого мы знаем.

Литература

1. Морозов С.А. Бах. М.: Молодая гвардия, 1975.
2. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. М. С. Друскина. М.: Музыка, 1965.
3. Beckmann, Klaus & Schulze, Hans-Joachim. Johann Gottfried Walther. Briefe. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987.
4. Boyd, Malcolm. Johann Sebastian Bach // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. — London: Macmillan, 2001.
5. Brodde, Otto. Johann Gottfried Walther. Leben und Werk (Diss.). Kassel: Bärenreiter, 1937.
6. Buelow, Georg J. Walther, Johann Gottfried // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001.
7. Harju, Tommi Eino Olavi. J.G. Waltherista elämä ja teokset: halusin omistaa itse one musiikkia. Pro gradu-tutkielma. Jyväskylän yliopisto, 2004.
8. Harju, Tommi Eino Olavi. Kaanonien kaatama? Johann Gottfried Waltherin elämä. Jyväskylän yliopisto, 2006.
9. Seiffert, Max. Walther, Johann Gottfried // Allgemeine deutsche Biographie. Band 41. Leipzig: Duncker & Humblot, 1896. S. 113–117.
10. Seiffert, Max. Vorwort // Walther J.G. Gesammelte Werke für Orgel. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1906. S. 5–22 (Denkmäler deutscher Tonkunst. Bd. XXVI).
11. Spitta, Philipp. Johann Sebastian Bach. Bd. 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1873.
12. Walther, Johann Gottfried. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.
13. Walther, Johann Gottfried. Praecepta der musicalischen Composition / Hrsg. von P. Benary. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1955.



Феноменология vs концептуализация: о терминосистеме исторически информированного исполнительства

Когда в товарищах согласья нет,
На лад их дело не пойдет,
И выйдет из него не дело, только мука.

И. А. Крылов

В статье Ю. С. Бочарова «Музыка барокко по-русски, или В ожидании исторического аутентизма» [1] совершенно справедливо и аргументированно констатируется наличие в отечественной учебной, научной и справочно-энциклопедической литературе избыточного объема непроверенной и откровенно ошибочной информации о музыкальной культуре эпохи барокко. В продолжение поднятой автором статьи проблемы обратимся к некоторым вопросам интерпретации старинной музыки в трудах наших зарубежных коллег. Далеко ли они ушли в этом направлении, и так ли все у них хорошо?

Более 100 лет назад была опубликована монография «Интерпретация музыки XVII и XVIII столетий» А. Долмеча [15] – одного из пионеров исторически информированного исполнительства. Эта работа до сего дня не утратила актуальности, поскольку содержит значительный корпус ценнейших исторических документов и материалов по интерпретации старинной музыки. Автор монографии ввел в научный обиход некоторые новые термины (например, *conventional alteration of rhythm*), формируя тем самым терминосистему старинной музыки и исторически информированного исполнительства XX столетия. В то же время многие теоретические установки Долмеча представляются сегодня архаичными, а интерпретация текстов исторических документов в книге во многих случаях требует если не опровержения, то существенного уточнения. Главным же достоинством монографии, бесспорно, является самостоятельность научного исследования: автор работал непосредственно с источниками, не жалея времени на систематизацию и анализ интернального материала.

К сожалению, последователи Долмеча не всегда были столь корректны и добросовестны, переписывая у него и друг у друга выводы и заключения, формулируя исполнительские рекомендации, не удосужившись заглянуть в оригиналы цитируемых и комментируемых ими документов. Однако со временем проблема перестала быть академической и перешла в сугубо практическую плоскость, ибо исполнители-практики стали формировать свой звуковой идеал, опираясь на заведомо ложные постулаты. Проиллюстрируем сказанное одним лишь примером (при том что они весьма и весьма многочисленны).

Дьявол кроется в деталях. В нашем случае – в интерпретации терминологии и отсутствии общепринятых терминологических онтологий. В числе досадных неточностей, вкравшихся в книгу Долмеча, отметим неверную интерпретацию объяснения термина *Martellement* в «Трактате о виоле» Жана Руссо [32]. Долмеч [15, с. 72–73] высказывает предположение, что Руссо в разделе *Regles pour la pratique du Martellement* пишет об альтерации ритма ровно нотированного текста (в форме т. н. «ломбардского ритма») в различных тактовых размерах. Тем не менее, обратившись к тексту оригинала [32, с. 87–89], несложно обнаружить, что о ритмической альтерации там не сказано ни слова: автор трактата указывает, на какие доли в различных тактовых размерах должен приходиться мордент (*le Martellement*).

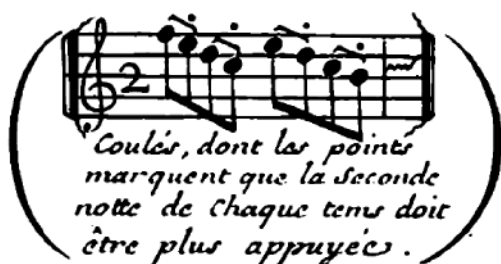
Исполнительская рекомендация, ошибочно приписанная Жану Руссо Долмечем, воспроизводится во многих публикациях зарубежных ученых, включая самые современные, как верифицированный и аксиоматический исторический факт. Не потрудились проверить текст оригина-

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

ла Руссо такие авторитетные исследователи как Фр. Нойман [27, с. 322]¹, Д. Фуллер [20, с. 25], Ст. Хефлинг [26, с. 8] и Д. Понсфорд [29, с. 113]². Более того, отныне Жан Руссо считается за рубежом первым французским автором, который сделал в своем трактате подробное описание приема «неровных нот»! Тот факт, что ни один французский музыкант на протяжении всего XVIII века, то есть в период, когда прием «неровной игры» был кодифицирован и детализирован, не написал ни слова о «ломбардском ритме» как категории *les notes inégales*, уважаемых зарубежных коллег отнюдь не смущает, потому как знанием этого факта они не обременены (см., в частности: [13, с. 257]; [33, с. 13]). На этом, однако, история не заканчивается. Если маститые и авторитетные ученые нашли у Руссо самые что ни на есть французские «неровные ноты» в «ломбардской» манере, значит, французское *inégalité* отыщется и у Каччини в *Le Nuove Musiche* (см.: [14, с. 113]; [28, с. 345]). Идея получила творческое развитие во многих последующих научных публикациях, где авторы рассуждают о французских *les notes inégales* в историческом диапазоне от древних греков до американского рэпа.

В подтверждение своей точки зрения и в качестве дополнительного аргумента в ее пользу Долмеч адресует читателя к высказыванию «Coulés, dont les points marquent que la Seconde note de Chaque tems doit être plus appuyée» из «Первой тетради пьес для клавесина» Франсуа Куперена [11, с. 75], которое он также трактует как предписание неровного исполнения ровно нотированного текста. Разумеется, и это ошибочное суждение Долмеча без всякой проверки переносится в монографии Донингтона [16, с. 458], Хефлинга [26, с. 166] и других исследователей.

Приведем названный фрагмент текста Куперена:



Сравнительный анализ терминологии в текстах Куперена показывает, что музыкант использовал производные от слова *couler* термины (1) для обозначения схожих с форшлагом украшений [12, с. 22]; (2) для названия двух разновидностей орнаментики *Tierce-coulée* [11, с. 75] и (3) для названия лиг [12, с. 29, 30, 47]. Именно о последних и говорится в приведенном выше пассаже Куперена. Лексема «plus appuyée» в нем, на первый взгляд, представляется не совсем ясной. Однако содержание инструкций по исполнению трелей в трактате Куперена [12, с. 24] не допускает двойственного толкования: *plus appuyée* следует читать как *с большим нажимом (опорой)*. Таким образом, корректная исполнительская реализация приведенного выше нотного фрагмента из пояснений Куперена к *Первой тетради пьес для клавесина* должна быть приблизительно следующей:



Тогда как Долмеч предлагает следующий вариант исполнения:



В 1976 году Элизабет Хэйс [25, с. 177], следуя сложившейся традиции, переводит слова Куперена *plus appuyée* как *more sustained [dwelled upon longer]* (то есть «длиннее»), иначе говоря – трактует их в римтическом контексте³. Хэйс противопоставляет ошибочно приписанную Куперену интерпретацию рекомендациям К. Ф. Э. Баха, адресуя читателя к нотным примерам из первого тома *Опыта истинного искусства игры на клавире*[7]:



Неискушенный читатель, скорее всего, примет выводы Хэйс за чистую монету. И напрасно, поскольку исследовательница не нашла времени

¹ Нойман обращается к тексту на с. 114 труда Руссо и ошибочно трактует термин *marquer* в выражении «un peu marquer la première, troisième, &c, de chaque Mesure» как предписание ритмического удлинения нот.

² В 1979 году Р. Грин перевел трактат Руссо на английский язык. Перевод раздела об исполнении *le Martellement* выполнен корректно [22, с. 364]. Увы, похоже, что за без малого 40 лет никто из зарубежных исследователей, писавших об альтерации ритма вообще и о французских «неровных нотах» в частности, не удосужился ознакомиться с этим переводом.

³ Аналогичная ошибка обнаруживается в диссертации Р. Ф. Уилкинса [37, с. 38]. Неверный перевод автор диссертации позаимствовал в монографии Донингтона [16, с. 458]. Там же Уилкинс верно, в отличие от Донингтона, объясняет точку у Куперена как обозначение «нажима» («stress»).

и возможности ознакомиться с текстом трактата, из которого со всей очевидностью следует, что пример (а)— это не исполнительская реализация нотного текста Fig. VI, а образец неправильного его исполнения, каковое, как пишет Бах, часто допускают начинающие. Следовательно, исполнительская инструкция, которую не давал Куперен, анализируется автором диссертации в связи с исполнительской инструкцией, которую не давал К. Ф. Э. Бах. Такая, с позволения сказать, «наука» получила полную поддержку и одобрение в Стэнфордском университете, где Э. Хэйс выполняла диссертационное исследование и была удостоена искомой ученой степени доктора философии.

Заочную дискуссию о значении терминов *coulé* и *plus appuyée* у французских клавесинистов эпохи барокко закрывает разъяснение из сборника пьес для клавесина *Символы мира* Пьера Клода Фуке [17] с образцом (*Effet*) исполнительской расшифровки *Coulé* в нотном примере и пояснением, что вторая нота каждой тактовой доли, отмеченная точкой под лигой, должна быть взята «с большим нажимом, нежели первая»:



В рамках небольшой статьи невозможно дать описание всех неточностей и грубых ошибок в интерпретации старинных текстов как следствие несовершенства современной терминологии и недобросовестной работы исследователей, прямо

или косвенно связанной с ритмическими изменениями нотированного текста. Однако отметим главное:

1. В современной справочно-энциклопедической литературе до сих пор отсутствуют столь необходимые исполнителям-практикам точные дефиниции понятий *les notes inégales*¹, *overdotting*, *ornamentation*, *rhythmic alteration*, *conventional alteration of rhythm*, *inequality*, &c., &c. Например, Д. Фуллер в своей статье из «Нового музыкального словаря Гроува» (NGD2) [19] не только не дает точное определение лексемы *notes inégales*, но и включает в семантическую орбиту последней *overdotting*— вопреки мнению французских авторов XVIII века, которые объясняют правила применения исполнительского приема «неровной игры» исключительно в контексте ровно (а не пунктирно!) нотированного текста. Аналогичную ошибку Фуллер допускает и в статье *Dotted notes* в *Гарвардском музыкальном словаре* [21, с. 250]. На этом уважаемый коллега не останавливается. Заключительный раздел статьи *Notes inégales* в NGD2 Фуллер посвящает «неровным нотам» в джазе². Таким образом, с большой долей вероятности можно предположить, что в следующем издании многотомного словаря Гроува мы увидим, наконец, завершённую интегральную научную концепцию, где французские *les notes inégales* будут представлены как неотъемлемая часть аутентичной интерпретации песнопений вуду и ритуальных гимнов каннибалов племени монбутту.

Вопрос без ответа: почему все-таки значение термина *les notes inégales* в XX–XXI веках вдруг стало радикально отличаться от исторического?

2. Прием *underdotting* — сокращение длительности точки, т. е. «смягчение» ритма выписанных пунктирных фигур (Германия, последняя четверть XVIII века). Почему никто этот прием не упоминает и, следовательно, о нем не имеют представления исполнители? Корректно ли игнорировать высказывание такого авторитетного музыканта как К. Ф. Э. Бах [8, с. 97]³? Неужели, следуя логике Фуллера, это тоже часть французских *les notes inégales*?

3. Ломбардский ритм (исполнение ровно записанных последовательностей длительностей рав-

¹ О неряшливой и безграмотной статье М. Харраса в MGG2 [23], посвященной *les notes inégales*, мы уже писали ранее [5]; [6, с. 281–283].

² Эта очевидная глупость была, вероятно, позаимствована Фуллером у Ж. К. Вейана — автора многократно переизданной на французском и немецком языке книги по интерпретации старинной французской музыки, выполненной на крайне низком научном уровне и аккумулировавшей почти все ошибки исследователей XX столетия в данной области [36, с. 20].

³ Следует отметить, что данный материал был добавлен Бахом в третье издание трактата, в первом и втором изданиях он отсутствует.

ной величины в виде обращенных пунктирных фигур) — это тоже элемент *les notes inégales*? Но тогда почему на протяжении всего XVIII века французские музыканты ничего об этом не говорят?

4. Существуют отдельные высказывания отдельных музыкантов, которые прямо или косвенно противоречат исторически сложившейся в той или иной стране традиции. Как правило, установить причину таких высказываний невозможно, мы фиксируем лишь феноменологию, которая мало что дает исполнителям-практикам. Но в любом случае, когда на основе такого рода материалов нам подсовывают примитивный силлогизм¹ и формулируют категоричную генерализацию (указанный подход к систематизации и подаче материала обнаруживается в каждой первой зарубежной научной публикации по проблемам исторически информированного исполнительства), мы этой генерализации не верим².

5. Вокальные колоратуры и диминуции (колорирование и диминуирование) подаются современными исследователями как элементы орнаментики. Устойчиво вошел в музыковедческий лексикон термин «ритмическое орнаментирование» [34, с. 14]; [35, с. 14]. Красиво сказано. Определение, как водится, отсутствует, зато радикальным образом, катастрофически искажается смысл понятия «орнаментика» в трактовке старинных музыкантов и возникает фундаментальная терминологическая путаница в среде музыкантов современных. Однако коллегам и этого мало. Так, Дж. Батт (и с ним никто не спорит, а значит, международное академическое сообщество во всем с ним солидарно) относит к орнаментике «*accentus, tremolo, gruppо, tirata, trillo, passagi*», то есть любые

музыкально-композиционные и риторические фигуры [9, с. 148–160]; [10, с. 44].

Вопросы без ответа: (а) Что такое «ритмическое орнаментирование» и чем оно отличается от ритмической альтерации (*conventional alteration of rhythm*) Долмеча? (б) Если различия нет, зачем придуман и введен в научный лексикон этот термин? Чтобы окончательно все запутать? (с) Какое отношение перечисленные Баттом фигуры имеют к орнаментике? (d) *Tirata* — это орнаментика? И *trillo* (репетиция одной и той же ноты) тоже? Значит, клавикордный прием *Bebung* — также орнаментика? В чем типологическая общность последнего с пралльтриллером, к примеру? А если общность не обнаруживается, то что такое тогда орнаментирование и орнаментика? Где найти их точные дефиниции? Почему означенные дефиниции невозможно обнаружить в современных словарях и энциклопедиях? Как указанные понятия связаны с колорированием и диминуированием? В чем заключается различие между последними? Достаточно ли оснований считать прием *messa di voce* орнаментикой в классическом (корректном по отношению к старинным терминосистемам) толковании последнего термина, как это принято сегодня в зарубежном музыкознании (см., например, [24])? Если следовать означенной логике, значит, *crescendo* и *diminuendo* — это тоже элементы орнаментики в старинной музыке?!

6. Как быть с так называемой «выписанной орнаментикой»? Как отделить ее от музыкально-композиционных фигур и нужно ли это делать? Если орнаментационные фигуры уже зафиксированы композитором в нотации, допускается ли свободная импровизация орнаментики в дополнение

¹ Франсуа — француз. Он живет в Париже. Каждую субботу он приходит в ресторанчик по соседству, пьет там русскую водку и устраивает дебош. Следовательно, все французы, в особенности, парижане, пьют по субботам русскую водку и безобразничают в ресторанах.

² Справедливости ради следует отметить, что возможен и интермодальный подход к поднятым в статье проблемам, в частности, использование некоторых инструментов из области теории хаоса [2], если рассматривать географически и хронологически локализованные явления музыкального искусства далекого прошлого как неотъемлемые составляющие сложных детерминированных динамических систем. В этом случае научные результаты, полученные посредством метода статистической аппроксимации, безоговорочно принятого в современном музыкальном источниковедении (равно как и в современной музыкальной историографии), могут быть подвергнуты серьезной ревизии или даже отрицанию. Действительно, к примеру, на протяжении ста лет сотни авторов предлагают приблизительно схожие исполнительские рекомендации и лишь 2-3 автора высказывают иную точку зрения. Как правило, точка зрения последних при статистическом анализе игнорируется как нерелевантная. Однако не эти ли авторы дают в итоге старт неизбежной со временем смене эстетической парадигмы? (Мы намеренно противоречим здесь тому, что нами же и написано в предыдущей сноске.) К сказанному добавим, что не следует отказываться от обоснованного, верифицированного и эффективного метода микропериодизации в историографии (Д. С. Лихачев), равно как и забывать о процессах конвергенции (в частности, об инфильтрации в сформировавшиеся национальные нормы исполнительских приемов иностранного происхождения). Принимая во внимание известный факт категорического неприятия многими музыкантами эпохи барокко возникающего в процессе конвергенции «смешения стилей» (см., например, [18]), нам окончательно становится понятно, что ничего не понятно...

к ним? Если допускается, то какая именно и как это мотивировать с точки зрения исторической достоверности интерпретации?

7. Почему, наконец, у нас до сих пор нет иерархически организованной онтологии основных исполнительских и теоретических терминов и понятий? В этом направлении одна из ближайших к нашей научной специальности дисциплина — лингвистика — ушла вперед в сравнении с музыковедением столь далеко, что следы теряются за горизонтом.

Мы не сможем договориться об унификации основных терминов исторически информированного исполнительства до тех пор, пока не дадим ответ на главный вопрос: ЗАЧЕМ старинные музыканты в *разное* время и в *разных* странах формировали *разные* исполнительские конвенции — от простых (Луи Буржуа, Д. Ортиц, Дж. Фрескобальди и др.) до весьма сложных (*les notes inégales*) ритмических, а также артикуляционных (акцентуационных — т. н. «хорошие и плохие ноты») отклонений от предписаний нотированного текста. С нашей точки зрения, в подавляющем большинстве случаев головой всему являлся Его Величество *Tactus* [см.: 4]. Анализ текста и контекста многочисленных исторических документов убеждает в том, что основной задачей, которую решали в данном случае старинные музыканты, было усиление роли метрической конструкции такта. Усиление это достигалось во Франции путем ритмической пролонгации сильных и относительно сильных долей такта, в Германии — путем акцентуации сильных и артикуляционного сокращения времени звучания слабых («хороших» и «плохих») долей такта и их подразделений. Цель одна — средства разные. В 1752 году в Германии появляется и получает признание прием *overdotting*, введенный Кванцем [30] (см. [31]) с той же целью — сделать метрическую конструкцию композиции более «выпуклой». И, разумеется, в сфере искусства, не только в музыке, каждый выразительный прием порождает

своего антагониста. В нашем случае это свободное исполнение неметризованных прелюдий во Франции и *underdotting* в Германии последней четверти 18 века.

Является ли сказанное выше предметом сугубо академической дискуссии, сиречь схоластикой? Увы, нет. Приведем пример. На недавно прошедшем в одном из городов нашей страны органном конкурсе председатель жюри (композитор, никогда не обучавшийся игре на органе и, соответственно, не отягощенный навязанным извне ложным звуковым идеалом) с удивлением констатировал, что практически никто из выступавших не играл немецкую музыку эпохи барокко ритмично и следуя структуре такта. Неужели наши молодые музыканты столь неталантливы и никогда не слышали слово «метроном»? Разумеется, нет. Это, к сожалению, «хвостик» устоявшейся порочной «цепочки»: ученые ленятся работать с первоисточниками и переписывают ошибки друг у друга, дополняя эти ошибки собственными; молодые исследователи не читают и не знают толком научную литературу XX столетия; исполнители-практики не читают вообще ничего и, в лучшем случае, обезьянничают, вдохновившись не самими, мягко говоря, образцовыми с точки зрения исторической достоверности записями на YouTube. В итоге рождается модная «выразительная», «аутентичная», «правильная» манера исполнения (именно за эту «правильность» ставят отличные оценки на экзаменах и высокие баллы на конкурсах, культивируя тем самым невежество в среде начинающих исполнителей и вырабатывая у них дурной вкус)¹, которая была хорошо известна старинным музыкантам, однозначно определялась ими как какофония и «исключительное свинство» (см. [3, с. 9]), и которая дискредитирует нынче исторически информированное исполнительство в глазах широкой музыкальной общественности. Вот так мы и двигаемся — от термина к терминосистеме, от терминосистемы к концепту, от концепта к концептосфере, от теории к практике & vice versa.

¹ Клавесинисты и артисты так называемых «аутентичных» музыкальных коллективов зачастую раскачиваются и извиваются всем телом синхронно «выразительным», по их мнению, агогическим отклонениям, разрушающим метрическую структуру такта композиции. Несложно представить себе, к примеру, реакцию Фридриха II, придворные музыканты которого вдруг стали бы так кривляться перед государем. Потому никто и не пробовал это сделать: человек ценит и берег свою жизнь во все времена и исторические эпохи.

Литература

1. Бочаров Ю.С. Музыка барокко по-русски, или В ожидании исторического аутентизма // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2013. № 2. С. 19–31.
2. Власов В.Г. Теория хаоса, аритмология и методы кластерного анализа в современном искусствознании // Архитектон: Известия вузов. 2015. № 1.
3. Панов А.А., Розанов И.В. Anarmonia «so wird aus dem Ferckel ein Ass», или По существу несуществующей проблемы // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. 2015. № 4. С. 5–12.
4. Панов А.А., Розанов И.В. О терминах *Tactus* и *Tact* в музыкальных трактатах Германии второй половины XVI – начала XVIII в. // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 2 (6). С. 1–31.
5. Панов А.А., Розанов И.В. Notes Inégales: ‘Revised’ or Confused? // Материалы XXXIX Международной филологической конференции 15 марта 2010 г.: Музыка, текст, перевод / Под ред. А.В. Бояркиной. СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2010. С. 56–67.
6. Панов А.А., Розанов И.В. Об исполнении ритмических фигур в немецкой музыке XVIII века // От барокко к романтизму / отв. ред. С.В. Грохотов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 261–306.
7. Bach С.Р.Е. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin: der Autor, 1753. 135 S.
8. Bach С.Р.Е. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen ... Erster Theil. Dritte ... Aufl. Leipzig: Schwickert, 1787. 103 S.
9. Butt J. Music Education and the Art of Performance in the German Baroque. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 237 p.
10. Butt J. Improvised Vocal Ornamentation and German Baroque Compositional Theory: An Approach to ‘Historical’ Performance Practice // Journal of the Royal Musical Association. Vol. 116. 1991. № 1. P. 41–62.
11. Couperin Fr. Des Explication des Agrémens, et des Signes // Couperin Fr. Pieces De Clavecin ... Premier Livre. Paris: L’Auteur, 1713. P. 74–75.
12. Couperin Fr. L’Art de toucher le clavecin. Paris: L’Auteur, 1717. 73 p.
13. Crockett Ch.G. The Berlin flute sonatas of Johann Joachim Quantz. Ph.D. diss. / The University of Texas at Austin, 1982. 351 p.
14. Davis T. The Motets of George Philipp Telemann. D.A. diss. / University of Southern California, 2014. 133 p.
15. Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence. London: Novello and Co., [1915]. 493 p.
16. Donington R. The Interpretation of Early Music. New version. London: Faber & Faber, 1974. 766 p.
17. Foucquet P.-C. Les caractères de la paix, pieces de clavecin. Paris, c1751/52.
18. Fuhrmann M.H. Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle; ... Cöln, [1729]. 96 S.
19. Fuller D. Notes inégales (Fr.: ‘unequal notes’) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 18 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd. ed. New York: Oxford University Press, 2001. P. 190–200.
20. Fuller D. Notes and inégales Unjoined: Defending a Definition // The Journal of Musicology. 1989. № 1. P. 21–28.
21. Fuller D. Dotted notes // The Harvard Dictionary of Music. 4th ed. / ed. by Don Michael Randel. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003. P. 248–251.
22. Green R.A. Annotated Translation and Commentary of the Works of Jean Rousseau. A Study of Late Seventeenth-Century Musical Thought and Performance Practice. Ph.D. diss. / Indiana University, 1979. 442 p.
23. Harras M.H. Notes inégales // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil. Bd. 7 / Zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997. Sp. 454–462.
24. Hays D.R. The *Messa di voce* as an Ornament in the String Playing of the Seventeenth, Eighteenth, and Nineteenth Centuries. D.M.A. diss. / Northwestern University. Evanston (Illinois), 1990. 134 p.
25. Hays E.L. F. W. Marpurg’s Anleitung zum Clavierspielen (Berlin, 1755) and Principes du Clavecin (Berlin, 1756): Translation and Commentary. Ph.D. diss. / Stanford University, 1976. Vol. II. 391 p.
26. Hefling S. Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: Notes inégales and Overdotting. New York; Toronto: Schirmer Books, 1993. 232 p.
27. Neumann F. The French “Inégales”, Quantz, and Bach // Journal of the American Musicological Society. 1965. № 3. P. 313–358.
28. Petersen A.V. A Guide to the Development and Direction of an Early Music Performance Programm. D.A. diss. / Ball State University, 1980. 516 p.
29. Ponsford D. French Organ Music in the Reign of Louis XIV. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 328 p.
30. Quantz J.J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Voß, 1752. 334 S.
31. Rosanoff I., Panov A. Essays on Problems of Rhythm in Germany in the XVIII-th Century: Overdotting and the So-Called Taktenlehre (a research of sources). Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland, 1996. 165 p.
32. Rousseau J. Traité de la viole. Paris: Ballard, 1687. 151 p.
33. Shay E. Notes Inégales and François Couperin’s Messe a l’usage des Paroisses. D.M.A. diss. / University of Cincinnati, 1969. 111 p.
34. Tunley D. François Couperin and ‘The Perfection of Music’. Rev. ed. London & New York: Routledge, 2016. 171 p.
35. Tyler J. A Guide to Playing the Baroque Guitar. Bloomington: Indiana University Press, 2011. 161 p.
36. Veilhan J.-C. Les Règles de l’Interprétation Musicale à l’Époque Baroque (XVII^e–XVIII^e s.) générales à tous les instruments. Deuxième édition. Paris: Leduc, 1977. 101 p.
37. Wilkens R. Ph. Articulation in the keyboard music of François Couperin. D.M.A. diss. / University of Kansas, 1990. 160 p.



«Exegi monumentum...», или Стравинский в диалоге с Джезуальдо

В конце прошлого года исполнилось 450 лет со дня рождения Карло Джезуальдо ди Веноза (1566–1613) – замечательного итальянского композитора, мадригалы которого, долгое время пребывавшие в забвении, в XX столетии пережили настоящий ренессанс, продолжая и в наши дни привлекать к себе все новых ценителей старинной музыки. Предлагаемая статья затрагивает тему художественного диалога разных эпох на примере творческой переработки И. Стравинским трех мадригалов Джезуальдо.

«Exegi monumentum» – «Я воздвиг памятник»... Строки оды Горация, использованные Пушкиным в знаменитом стихотворении, наверняка витали в сознании Игоря Стравинского, когда в июне 1937 года он обсуждал с хореографом Леонидом Мясным проект балета по Шекспиру. «Это должно быть нечто вроде монумента Шекспиру, ...вдохновенное рядом его трагедий, Шекспириана что ли...», – писал композитор¹. Шекспировскому замыслу не суждено было сбыться. Зато в 1960 году Стравинский почтил творчество другого ренессансного художника, современника Шекспира, итальянского композитора Карло Джезуальдо ди Веноза, создав ему музыкальный памятник к 400-летию со дня рождения: «1560–1960. Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD Annum. Three madrigals recomposed for instruments by Igor Stravinsky»².

Как известно, в поздних сочинениях Стравинского ассимиляция новейшей серийной техники соседствует со стремлением «разобраться в глубочайших корнях культуры» [5, с. 221–222], которое привело композитора к изучению творчества нидерландских полифонистов, мастеров английского и итальянского Ренессанса. Знакомство Стравинского с феноменом Джезуальдо датируется 1953–1954 годами, когда на волне растущего интереса к старинной музыке сочинения князя Вено-

зы проникли в голливудские концертные залы и студии звукозаписи. По мнению британских исследователей, нельзя не принимать во внимание и круг тогдашних пристрастий Роберта Крафта, личного секретаря Игоря Стравинского: знаток итальянской early music, он набрал группу певцов, чтобы исполнять мадригалы Джезуальдо [см.: 14, с. 98; 13, с. 92]³.

Хотя первой по времени джезуальдовской обработкой Стравинского стал цикл латинских мотетов «Tres sacrae cantiones» (1957–1959)⁴, освоение творчества Джезуальдо началось для него именно с мадригала – «самого значительного жанра позднего Ренессанса» [10, с. 545], в котором причудливое скрещение элементов мотета, фроттолы, а также ростков оперного il recitar cantando демонстрировало синтез средневекового прошлого, ренессансного настоящего и барочного будущего европейской музыки. Показательно, что Стравинский, свободно ориентировавшийся в традициях венецианской, римской, неаполитанской школ, многим композиторским именам эпохи предпочитает именно Джезуальдо, в позднем творчестве которого stile madrigalesco достигает апогея.

Автор «Монумента» обращается к последним – Пятой и Шестой книгам пятиголосных мадригалов 1611 года. Окончательный выбор он остано-

* Брагинская Наталья Александровна – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова.

¹ Письмо И. Стравинского С. Лифарю от 20 июня 1937 года [8, с. 630].

² Надпись на титульном листе первой публикации сочинения в издательстве Boosey & Hawkes (1960). Стравинский, основываясь на доступных ему источниках, полагал, что Джезуальдо родился в 1560 году, хотя в современной ему литературе однозначного мнения на этот счет не было; вероятно, поэтому и Л. Бьянкони указывает «ок. 1561» [см.: 9, с. 775]. Лишь сравнительно недавно годом рождения итальянского мастера был признан 1566-й [см.: 3, с. 239].

³ Одна из записей ансамбля «The Singers of Ferrara» под управлением Р. Крафта хранится в фонотеке Петербургской консерватории.

⁴ В рукописной партитуре сочинения, хранящейся в Фонде Пауля Захера (Базель, Швейцария), также есть указание на то, что сочинение приурочено к 400-летию Джезуальдо, недаром издательство Boosey & Hawkes опубликовало его полную версию в 1960 году, как и Monumentum (см.: Paul Sacher Stiftung. Sammlung Igor Strawinsky. Mf 122-0890).



Карло Джезуальдо ди Веноза (портрет работы неизвестного художника начала XVII века)

ливают на трех сочинениях: «Asciugate i begli occhi» / «Осушите прекрасные очи» (5, XIV), «Ma tu, sagion di quella» / «Но ты, причина этой жестокой боли» (5, XVIII) и «Beltà, poi che t'assenti» / «Красавица, раз тебя нет со мной» (6, II). Кто написал к ним поэтические тексты? Однозначного ответа на этот вопрос до сих пор нет. Возможно, авторство принадлежит самому Джезуальдо. Известно лишь то, что известные поэты эпохи Возрождения, в том числе Тассо и Гварини, Гатти и Альберти, к стихам которых композитор обращался в Первой и Второй книгах мадригалов, практически не имеют отношения к его остальному творчеству, овеянному магией «феррарского периода».

Покинув в конце 1593 года Неаполь, Джезуальдо, унаследовавший к тому времени титул князя Венозы, уезжает в Феррару, где 21 февраля 1594 года состоялось его бракосочетание с Леонорой д'Эсте — племянницей феррарского герцога. Но, как утверждает Л. Бьянкони, главный интерес визита князя Венозы в Феррару определяла музыка [9, с. 775]. И хотя одержимый музыкальным искусством Джезуальдо оставался при дворе герцога Альфонса II лишь около двух лет, а затем переехал в родовое поместье в Авеллино, до конца дней он не устал славить феррарские обычаи.

По приезде в Феррару в последнее десятилетие XVI века Джезуальдо попал в самое сердце *seconda prattica* — авангардного мадригального стиля, неожиданно вспыхнувшего в творчестве Луццаски, Фонтанелли и других авторов. Невольно приходят на ум «испарения местной конопли», в шутку упомянутые Стравинским и Элиотом, рассуждавшими как-то о странностях феррарского искусства [5, с. 249–250]. До сих пор остается загадкой этот поворот к крайностям диссонансов в феррарской *musica secreta*, когда после двенадцати лет молчания Луццаски как раз в 1594–1596 годах выпускает серию мадригальных сборников и становится одним из лидеров новой группы, к которой примыкает и князь Венозы.

Экспрессивный *stile nuovo* базировался на своеобразной поэзии: феррарцы предпочитали обращаться к текстам местных современных авторов. Это объясняет сложности с идентификацией поэтических источников в четырех книгах мадригалов Джезуальдо (3–6): анонимность большинства стихов не поддается дешифровке.

Но вот какой любопытный факт привлек внимание исследователей. Многие стихи из последних книг мадригалов, созданных уже за пределами Феррары, Джезуальдо «делит» с композиторами, входившими в его феррарское окружение 1594–1596 годов: 11 аналогичных джезуальдовским текстам встречаются у Луццаски, 6 — у Ненны, 2 — у Фонтанелли. Изучение текстовых параллелей навело Л. Бьянкони на важную мысль: фундаментальным принципом мадригальной композиции является сознательная имитация работ других авторов [см.: 9, с. 778]. Многие зрелые мадригалы Джезуальдо написаны в атмосфере дружеского состязания с коллегами — пародирования, при котором невозможно с точностью установить приоритеты в отношениях между исходной моделью и ее воспроизведением.

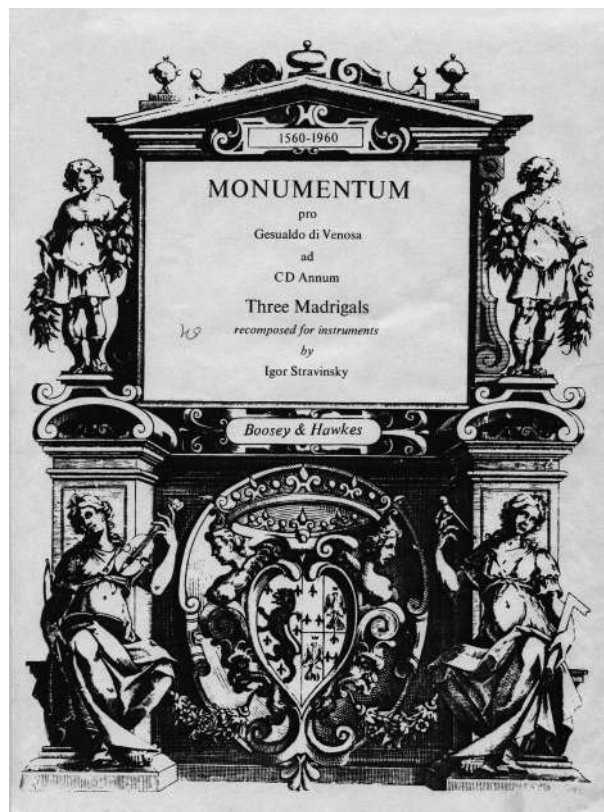
Дает ли это основания полагать, что инструментальные рекомпозиции мадригалов, выполненные Стравинским, в контексте джезуальдовского времени можно расценивать как вполне ординарную акцию? И что композитор XX века получил от феррарского музыкального содружества воображаемую индульгенцию, обеспечивающую полную свободу художественной ревизии? «Инструментальное звучание вокальной музыки... не противоречит оригиналу», — замечает о «Монументе» С. И. Савенко [6, с. 261]. Подобная практика, действительно, была достаточно распространена в эпоху Ренессанса. Но что касается мадригала, парафразирование в этой сфере носило исключительно моножанровый характер, то есть не меняло вокальной сущности модели: «пересочинить»

чужой мадригал означало выдвинуть свой вариант прочтения поэтического текста.

«Ноты составляют тело музыки, но слова есть ее душа», — сказано в предисловии к одному из сборников мадригалов XVI века [цит. по: 2, с. 110]. Пожалуй, ни в каком другом жанре удельный вес слова не был так велик. Отказываясь от вокальных партий и устранив таким образом слово в своих рекомпозициях, Стравинский посягнул на имманентную целостность мадригала, олицетворявшего суть ренессансной *musica poetica*.

Что заставило Стравинского пойти на столь рискованный шаг и предпринять «оперативное» вмешательство в мадригальную жанровую структуру? Ведь его взгляд на композиции Джезуальдо был в определенном смысле «взглядом в зеркало»¹, поскольку многие компоненты джезуальдовской музыкальной поэтики резонировали с его собственным творчеством 1950-х годов. Разумеется, двух художников объединял обостренный интерес к хроматизму. Впрочем, Стравинский призывал видеть в ренессансном мастере не только «маньяка хроматизма»: по его мнению, в музыке Джезуальдо немаловажен также и ритм, и «ритмическая изобретательность соперничает с гармонической» [5, с. 327]. Сама пластика мадригального «свободного стиха» подразумевала разного рода асимметричные структуры, столь близкие Стравинскому, будь то нерегулярность в виде переменных размеров или смелые эксперименты с внутренней конструкцией *tactus*'а XVI века.

А вот перечень других черт, из которых, по мнению М. Маниатес, складывается портрет Джезуальдо — радикального маньериста: интеллектуальный конструктивизм, склонность к имитации стилей и манер прошлого, усложненность языка, перфекционизм [12, с. 278–279]. Возникает впечатление, что речь идет не о ренессансном художнике, а о лидере неоклассицизма XX века. Если бы не последнее качество — «экстатическая экспрессия и демонический сюрреализм», олицетворение тех самых «*Sehnsucht*» и «*Ausdrucksvoll*», против которых восставало антиромантическое сознание Стравинского [7, с. 109]. В мадригале главным проводником лирико-психологических интенций, принявших у Джезуальдо крайние формы субъек-



Титульный лист первого издания «Монумен-та» Стравинского (Boosey & Hawkes, 1960)

тивной экзальтации, была, как известно, поэзия. Стравинскому ничего другого не оставалось, как избавиться от жанрового слагаемого, решительно не вписывавшегося в его художественную систему. «Мои инструментовки могут рассматриваться как попытка отличия “инструментального” от “вокального”», — говорил композитор [7, с. 211]².

Итак, превращая мадригалы Джезуальдо в инструментальные пьесы, Стравинский заменяет вокальное пятиголосие звучанием камерного оркестра без партий ударных: от деревянных духовых представляют два гобоя и два фагота; от меди — четыре валторны, две трубы *in C* и три тромбона (два теноровых и басовый); в группе струнных отсутствуют лишь контрабасы³. Столь богатая тесситурная шкала позволила композитору посредством октавных транспозиций значительно раздвинуть как верхние, так и нижние

¹ Еще комментируя работу над балетом «Польчинелла» (1920), композитор признавался, что взгляд на итальянский XVIII век стал для него «взглядом в зеркало», а в ходе реконструкции тем Перголези он «чувствовал себя братом по духу с ним» [см.: 7, с. 173; 5, с. 403].

² Впрочем, С. Уолш склонен объяснять появление инструментальной версии мадригалов и чисто практической причиной: после серийных абстракций инструментальной композиции «Movements» Стравинский, готовившийся по заказу Базеля начать работу над кантатой «Проповедь, притча и молитва», с трудом представлял свое возвращение к вокальной манере выражения [см.: 15, с. 427]; промежуточной фазой и стал «Monumentum».

³ В этом можно усмотреть влияние Веберна.

пределы звукового пространства. Особенно важна для Стравинского активизация фундаментальных басовых голосов, по его мнению, недооцененных Дезуальдо. В кульминационных зонах при помощи дублировок, октавных удвоений, а порой и других, более свободных привнесений композитор добивается значительного уплотнения музыкальной ткани и в самом экстремальном варианте (хор меди и струнных в тт. 21–22 «Beltà», № 3) достигает 12-голосия.

Показательно, что отобранные пьесы Стравинский выстраивает по законам микроцикла. Дело не только в их звуковысотной скоординированности, выявляемой соподчинением финалисов – *D, A, G*. Главенствующую роль играет здесь тембровая драматургия, основанная на антифонном принципе. В первом мадригале активно сопоставляются струнные и валторны. Во втором на смену им приходят новые тембры – трубы с тромбонами, вступающие в диалог с деревом, прежде звучавшим лишь эпизодически. Наконец, в третьем мадригале впервые соединяют усилия все коалиции действия, все оркестровые голоса.

Автор «Монумента» по-своему режиссирует некоторые нюансы дезуальдовской модели времени, что проявляется в стремлении укрупнить метроритмическое дыхание, избавиться от излишней дробности, а подчас и конвульсивности ритмического рисунка, спровоцированной поэтическими деталями.

Но, пожалуй, самым радикальным модификациям Стравинский подвергает ренессансное голосоведение. Композитор не склонен разрушать, по его образному выражению, «шпалеры» дезуальдовской гармонии или коренным образом видоизменять структуру интонационной «лозы» [7, с. 212]. Именно звуковой состав мадригального пятиголосия образует прочный остов аранжировок; фактура Стравинского дает возможность проследить судьбу каждой из дезуальдовских линий. Исключение составляют лишь некоторые фрагменты первого мадригала, где метод вертикального наращивания тонов распространяется на горизонталь и приводит к вариантно-мотивному разрастанию раздела «*Se lontano*» (по этой причине пьеса увеличивается до 42 тактов в сравнении с 34 тактами

оригинала). В подобных эпизодах «*Asciugate*» точная идентификация первичных интервальных структур затруднена или почти невозможна. Зато в двух последующих мадригалах Стравинский едва ли не со скрупулезной точностью придерживается исходного тонового состава и полифонического алгоритма, заданного Дезуальдо. Принципиальные изменения Стравинского в области голосоведения наблюдаются в двух аспектах – в обострении интервальных связей и тембровой сегментации линий. В стремлении динамизировать интервальные тяготения Стравинский заменяет секунды на септимы, ноны и более широкие варианты инверсий. Практика подобных интервальных преобразований возведена в «Монументе» в принцип.

Что касается тембрового обновления вокальной полифонии Дезуальдо, – перенос ренессансной графики мадригалов в многоцветную оркестровую палитру «Монумента» сопоставим с процессом полихромной реинкарнации гравюры. «Инструментовка» Стравинского игнорирует классические нормы; тембровая окраска тематических линий не зависит от фразового дыхания или иных структурных пропорций. «Инструменты должны двигаться то здесь, то там,... а не цепляться все время за одно и то же пастбище пяти вокальных партий», – так композитор определил задачи своей тембровой стратегии [7, с. 211]. Каждая из дезуальдовских горизонталей распределяется между различными оркестровыми голосами и благодаря спонтанным, подчас точечным переключениям с одной партии на другую дробится на множество контрастных сегментов. Если представить интервальный ребус Стравинского в виде схемы, фиксирующей траектории межтембровых передач, воображаемые соединительные линии будут трассировать в ней через всю вертикаль и покроют пространство партитуры сеткой пересекающихся диагоналей.

Принцип тембровой мозаики кульминирует в последней пьесе, экспозиционный раздел которой анонсирован Стравинским как гокет. Созвучия *E-dur, Fis-dur, H-dur* и *Cis-dur*, высвечиваемые аккордовыми «слогами» валторн в хоральном зачине третьего мадригала (тт. 1–4), дали повод Л. Бьянкони упрекнуть Стравинского в посягательстве на линейную природу оригинала [9, с. 782]¹. Между

¹ В действительности, критика Бьянкони высвечивает одну из краеугольных проблем, встающих перед исследователями творчества Дезуальдо: как квалифицировать свойственный ему уникальный тип гармонического мышления? Мнения ученых поляризуются. Такие авторы, как Ф. Кайнер, А. Эйнштейн, Г. Маршалл, Э. Ловинский проецируют на музыку Дезуальдо позднейшие системы – от функциональной гармонии до атональности; другие – К. Дальхауз, Р. Джексон, Л. Бьянкони, а также отечественные специалисты – Т. Дубравская, Н. Симакова, Л. Шевлякова, Н. Казарян – предлагают анализировать его вертикаль исключительно с точки зрения модальной гармонии переходной эпохи. К позиции «аутентистов» близок и Стравинский.

тем, автор «Монуменга», определявший технические основы стиля Джезуальдо понятием «полифоническая гармония», имел четкое представление о результирующем качестве новаторской вертикали ренессансного мастера — убежденного приверженца контрапунктической традиции.

Широкое внедрение техники гокета и элементов пуантилизма в мадригальные рекомпозиции Стравинского можно было бы отнести за счет влияния Веберна. И хотя Стравинский был детально знаком с веберновской интерпретацией ричеркара И. С. Баха¹, думается, что метод интенсивных тембровых ротаций композитор органично вывел из самой мадригальной фактуры Джезуальдо, творчески переосмыслив характерную для него практику *inganni*².

Итак, «Монумент Джезуальдо» демонстрирует виртуозную жанровую метаморфозу исходного вокального материала. Но удалось ли композитору XX века, изъевшему поэтический текст из старинной партитуры, полностью освободиться от довлеющего над мадригалом диктата слова? Эта дискуссионная проблема могла бы стать темой отдельного исследования. Укажем здесь вкратце на различные точки зрения. По мнению Т. Н. Дубравской, опыт Стравинского был радикальным, и удаленные поэтические строки не оставили никаких следов в новом тембровом теле мадригалов Джезуальдо. «Зафиксированная в партитуре “Монуменга Джезуальдо” инструментальная артикуляция и внутреннее членение фраз на мотивы решительным образом не считаются с текстовой артикуляцией вокального оригинала, — пишет исследовательница. — Сохраняется только наиболее крупное фразовое членение, внутренняя же артикуляция выполнена Стравинским принципиально иначе, — так, как будто бы текста вообще не было прежде» [3, с. 244]³.

С одной стороны, эскизы «Монуменга», хранящиеся в Фонде Пауля Захера, действительно носят чисто инструментальный характер и не содержат оригинального поэтического текста; какие-либо вербальные комментарии в них также отсутствуют, включая элиминирование поэтических названий⁴.

С другой стороны, сам Стравинский в начале работы над реконструкцией мадригалов Джезуальдо признался: «При ближайшем рассмотрении я пришел к выводу, что эта музыка по своему характеру чисто вокальная» [7, с. 211]. Исконная природа *stile madrigalesco* оказалась в рекомпозиции неискоренимой [см.: 1, с. 277–280]: отзвуки итальянских слов, слогов, фонем, когда-то проинтонированных князем Венозы, реют над великолепием инструментальных витражей «Монуменга», созданного Стравинским...

В 1959 году Стравинский, оказавшись на могиле Джезуальдо в Неаполе, обнаружил, что надпись на надгробии не упоминала «о музыкальных заслугах, ни даже о том, что покойный был музыкантом» [5, с. 330]. Композитор не мог смириться с этим фактом, хотя был сведущ в обычаях времени. «Мой Monumentum написан к 400-летию со дня рождения одного из самых индивидуальных и самобытных музыкантов, когда-либо рожденных для моего искусства, так как Джезуальдо — прирожденный композитор» [7, с. 212]; декларация Стравинского словно восполняет недостающие строки в эпитафии великому итальянцу.

Вместе с тем, Monumentum — шаг композитора XX века навстречу волнующему прошлому, в аристократическое духовное братство академий Фабрицио Джезуальдо в Неаполе, *Academia dei Parteni* при феррарском дворе. Monumentum — вклад русского мастера в сокровищницу европейской *musica reservata*.

¹ Как известно, в свое время Стравинский переписал от руки партитуру понравившейся ему веберновской обработки 6-голосной фуги И. С. Баха из «Музыкального приношения», так же он поступил и с тремя мадригалами Джезуальдо на начальной стадии работы над «Монументом».

² При помощи термина «*inganno*» (в пер. с итал. — «обман», «подмена»), введенного в музыкальную практику Артузи (1603), Р. Джексон описывает способы трансформации греческого тетра хорда, унаследованного Джезуальдо от хроматистов первого поколения [см.: 11, с. 262–265]. Изобретательность Джезуальдо приводит к свободным перестановкам тонов тетра хорда Вичентино как в одном голосе, так и в парах голосов. Подобные *inganni* — игровые образцы перекрестных тоновых перемещений (не обязательно в хроматическом контексте) не могли пройти мимо Стравинского.

³ Примечательно, что в более позднем, одноименном варианте указанной статьи Т. Н. Дубравская воздерживается от столь категоричных заявлений, не касаясь данной проблемы вовсе [4].

⁴ См.: Paul Sacher Stiftung. Sammlung Igor Strawinsky. Mf 122-0847. Многочастные эскизные фрагменты с авторскими наименованиями, далекими от унификации, располагаются в следующем порядке: «Libro Sexto II», «After Gesualdo's Madrigal XIV (fifth book)», «Madrigale XVIII libro quinto». Первый блок эскизов записан в виде пятиголосия на трех нотонасчах — по два голоса на крайних нотонасчах, один голос на среднем, лишь в последнем наброске этой серии есть наметки инструментовки; второй блок эскизов имеет вид фортепианного переложения с отдельными указаниями на инструментовку; третий блок — партителла с прочерченными кое-где линиями голосоведения.

Литература

1. *Брагинская Н.А.* Итальянские транскрипции Игоря Стравинского: от Перголези к Дезуальдо // Русско-итальянские музыкальные связи / Ред.-сост. А. К. Кенигсберг. СПб.: СПбГК, 2004. С. 246–288.
2. *Дубравская Т.* Мадригал (жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки / Сост. Ю. К. Евдокимова, В. В. Задерацкий, Т. Н. Ливанова. М.: Музыка, 1978. С. 108–127.
3. *Дубравская Т.Н.* Стравинский – Дезуальдо: возвращение назад или открытие нового? // Старинная музыка сегодня: Материалы научно-практической конференции / Редколл. А. Цукер и др. Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 239–246.
4. *Дубравская Т.Н.* Стравинский – Дезуальдо: возвращение назад или открытие нового? // Стравинский в контексте времени и места: Материалы научной конференции / Ред.-сост. С. И. Савенко. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 57. М.: МГК, 2006. С. 112–119.
5. *И. Стравинский* – публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указат. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 501 с.
6. *Савенко С.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 327 с.
7. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 413 с.
8. *Стравинский И.Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. III: 1923–1939 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003. 942 с.
9. *Bianconi L.* Gesualdo, Carlo // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 9 / Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 775–786.
10. *Fisher K. von, D'Agostino G.* Madrigal (I) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vol. Vol. 11 / Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 15. P. 545–547.
11. *Jackson R.* On Frescobaldi's Chromaticism and Its Background // Musical Quarterly. Vol. LVII (1971). № 2. P. 255–269.
12. *Maniates M.* Musical Mannerism: Effeteness or Virility? // The Musical Quarterly. Vol. LVII (1971). № 2. P. 270–293.
13. *Oliver M.* Igor Stravinsky. London: Phaidon Press, 1995. 240 p.
14. *Walsh S.* The Music of Stravinsky. Oxford: Clarendon Press, 1993. 317 p.
15. *Walsh S.* Stravinsky. The Second Exile: France and America 1934–1971. London: Pimlico, 2007. 709 p.



**Российское отделение Европейской Ассоциации
педагогов фортепиано («ЭПТА»)
объявляет о подписке на журнал**

ФОРТЕПИАНО

на 2-е полугодие 2017 года

В журнале, адресованном педагогам фортепиано
всех уровней образования –

от школ до вузов, содержатся самые разнообразные материалы
по проблемам исполнительства и педагогики

(в т.ч. методические рекомендации, а также необходимая информация
о предстоящих региональных и международных конкурсах).

Подписной индекс журнала – 34207.

по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Н. Наумова (Казань). Степени в музыке в университетах Кембриджа и Оксфорда

В статье рассматривается институт степеней в музыке, учрежденный во второй половине XV века английскими университетами Кембриджа и Оксфорда. Раскрываются обстоятельства получения первых степеней доктора и бакалавра музыки, прослеживаются изменения требований к кандидатам в период с 1462 по 1636 год, определяется степень соответствия этих требований музыке как университетской дисциплине. К статье прилагается список бакалавров и докторов музыки Кембриджа и Оксфорда, многие из которых – известные английские музыканты эпохи Возрождения.

Ключевые слова: бакалавр музыки; доктор музыки; Оксфорд; Кембридж; английская духовная музыка.

Ю. Москвина (Москва). Из истории Штутгартской придворной капеллы

Статья посвящена истории Штутгартской придворной капеллы XVI – начала XVII века. Рассматриваются особенности придворной музыки в Германии того времени. Даны небольшие творческие портреты наиболее крупных композиторов и музыкальных деятелей, работавших в капелле, в том числе представителей двух больших музыкальных династий – Гуаюль и Фробергер.

Ключевые слова: Штутгарт; капелла; придворная музыка; Зигмунд Хеммель; Людвиг Дазер; Бальдуин Гуаюль; Леонхард Лехнер; Базилиус Фробергер; Лукас Озиандер.

И. Романов (Ижевск). Иоганн Себастьян Бах и Иоганн Готфрид Вальтер: из истории творческого взаимодействия

В статье рассматриваются различные аспекты творческого взаимодействия Иоганна Себастьяна Баха и Иоганна Готфрида Вальтера. Обсуждается вопрос о степени родства Баха и Вальтера, рассказывается об истории их знакомства и дружбы, характеризуются отдельные произведения обоих композиторов, в которых можно обнаружить взаимные влияния. По мнению автора, во многом благодаря творческому общению с Вальтером Бах стал тем великим композитором, каким мы его знаем.

Ключевые слова: И. С. Бах; И. Г. Вальтер; каноны; органные концерты-переложения; хоральные обработки; «Музыкальный лексикон».

А. Панов, И. Розанов (Санкт-Петербург). Феноменология vs концептуализация: о терминосистеме исторически информированного исполнительства

В статье рассматриваются проблемы, связанные с отсутствием единой терминосистемы в области старинной музыки. Приводятся примеры ошибочной интерпретации содержания исторических документов, обусловленной недостатками современной музыковедческой терминологии. Сделан вывод, что вопрос имеет не только академическое, но и практическое значение, поскольку музыканты-практики, получившие заведомо ложные теоретические инструкции, переходят от исторически информированного к исторически дезинформированному исполнительству.

Ключевые слова: барокко; исторически информированное исполнительство; терминология; историческое музыкознание; интерпретация.

Н. Брагинская (Санкт-Петербург). «Egegi monumentum...», или Стравинский в диалоге с Джезуальдо

Статья представляет позднее сочинение Игоря Стравинского – инструментальную обработку трех мадригалов итальянского композитора Позднего Возрождения Джезуальдо ди Веноза в аспекте парадоксальной адаптации композитором XX века принципов письма, характерных для мадригального стиля *seconda prattica*.

Ключевые слова: Джезуальдо; Стравинский; мадригал; Monumentum pro Gesualdo di Venosa; инструментовка; рекомпозиция.



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 1 (75) 2017

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 15.03.2017.
Формат 60×84 1/8. Печ. л. – 4,0.
Уч.-изд. л. – 5,0. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

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

© «Старинная музыка», 2017

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Исторические экскурсии

Н. Наумова (Казань). Степени в музыке в университетах Кембриджа и Оксфорда (вторая половина XV – начало XVII века) 1

Ю. Москвина (Москва). Из истории Штутгартской придворной капеллы 10

И. С. Бах и его окружение

И. Романов (Ижевск). Иоганн Себастьян Бах и Иоганн Готфрид Вальтер: из истории творческого взаимодействия 16

Проблемы терминологии

А. Панов, И. Розанов (Санкт-Петербург). Феноменология vs концептуализация: о терминосистеме исторически информированного исполнительства 20

Старинная музыка и XX век

Н. Брагинская (Санкт-Петербург). «Ехеги monumentum...», или Стравинский в диалоге с Джезуальдо 26

Аннотации и ключевые слова научных статей 32

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

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией редколлегии

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

☎ (495) 469-12-05,
(499) 966-59-89

На 1-й странице обложки – *Башня пяти орденов. Вход в Бодлианскую библиотеку (Оксфордский университет)*

ABSTRACTS

Natalia Naumova (Kazan). Stepeni v muzyke v universitetakh Kembridzha i Oksforda (vtoraya polovina 15 – nachalo 17 veka) / Degrees in music at Cambridge and Oxford universities from the second half of the 15th century until the early 17th century

The article deals with the degrees in music, established in the second half of the 15th century by the universities of Cambridge and Oxford. The paper discusses the circumstances of obtaining the first degrees of Doctor and Bachelor of music in Cambridge, changes in the requirements for candidates in the period from 1462 to 1636, the correspondence of these requirements to the content of the music discipline at the university. A list of Bachelors and Doctors of music of Cambridge and Oxford (1462–1636) is attached. It contains names of many famous English musicians.

Key words: Bachelor of music; Doctor of music; Cambridge; Oxford; English sacred music.

Yulia Moskvina (Moscow). Iz istorii Shtutgartskoj pridvornoj Kapelly / From history of the Stuttgart court chapel

The article deals with the history of Stuttgart court chapel in the 16th century and the early 17th century. The features of German court music in 16 century are considered. Some brief biographies of the most important composers and other musicians of the chapel are represented. Special attention was paid to musicians of Hoyoul and Froberger families.

Key words: Stuttgart court chapel; court music; Sigmund Hemmel; Ludwig Daser; Balduin Hoyoul; Leonhard Lechner; Basilius Froberger; Lucas Osiander.

Ivan Romanov (Izhevsk). Johann Sebastian Bach i Johann Gottfried Walther: iz istorii tvorcheskogo vzaimodejstviya / Johann Sebastian Bach and Johann Gottfried Walther: some details of their relations

The article describes various aspects of the creative connections of Johann Sebastian Bach and Johann Gottfried Walther. The question of degree of relationship of Bach and Walter and history of their acquaintance and friendship are discussed. The author consider that Bach became that great composer whom we know him also thanks to creative connections with Walther.

Key words: J. S. Bach; J. G. Walther; canon; organ transcription; concerto; choral prelude; «Musicalisches Lexicon».

Alexei Panov, Ivan Rozanoff (St Petersburg). Fenomenologia vs kontseptualizatsia: o terminosisteme istoricheskii-informirovannogo ispolnitelstva / Phenomenology vs conceptualization: about terminosystem of historically informed performance practice

The presented article is devoted to the problem associated with the lack of a unified terminosystem in the field of *Early Music*. A mass of examples with erroneous interpretations of historical documents due to insufficiencies of modern musicological terminology can be found. In conclusion it is stated that the question concerns not solely the academic matters but also is of an important practical significance, because acquiring admittedly misleading instructions the performers proceed from historically informed – to historically misinformed interpretations.

Key words: Baroque; historically informed performance practice; terminology; historical musicology; interpretation of Baroque music.

Natalia Braginskaya (St Petersburg). «Exegi monumentum...», ili Stravinsky v dialoge s Gesualdo / «Exegi monumentum...», or Stravinsky in a dialog with Gesualdo

The article represents one of the late works by Igor Stravinsky – his instrumental arrangement of three madrigals of Gesualdo di Venosa (1960) as a product of paradoxical adaptation of features and principles typical for *seconda prattica* madrigal style by the XX century composer.

Key words: Gesualdo; Stravinsky; madrigal; Monumentum pro Gesualdo di Venosa; instrumentation; recomposing.

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»)