



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 2 (80) 2018

Ежеквартальный
музыковедческий
журнал

Учредитель
Литературное агентство
«ПРЕСТ»

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

Главный редактор
Ю. С. Бочаров

Издается при участии НИЦ
Методологии исторического
музыкознания Московской
консерватории

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

✉ 125009, Москва,
ул. Б. Никитская, д. 13/6

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

Подписано в печать 20.06.2018.
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», 2018

16+

СОДЕРЖАНИЕ

Документы эпохи

В. Березин (Москва). Уставы и правила французских музыкальных
корпораций XIV–XVIII веков 1

Из истории музыкальных форм и жанров

Ю. Бочаров (Москва). На пути к систематизации форм
инструментальной музыки эпохи барокко 11

Поэзия и музыка

Г. Ф. Телеман. «Автобиографическая» поэма памяти
Луизы Телеман.
Перевод и комментарии С. Н. Никифорова 21

Век девятнадцатый

Г. Петрова (Санкт-Петербург). Музыкальное путешествие
петербургского капельмейстера Виктора-Иосифа Кажинского 26

Аннотации и ключевые слова научных статей 32

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

С правилами публикации научных статей можно ознакомиться
на официальном сайте журнала по адресу: <http://stmus.ru>
(страница «Информация для авторов»).

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 – «Музыкальное трио»
(картина работы Адольфа Александра Лесреля, 1890)



Уставы и правила французских музыкальных корпораций XIV–XVIII веков

В настоящей публикации представлены тексты шести документов, регламентировавших деятельность музыкантов королевской Франции в течение долгого периода времени. Это статуты¹ и правила парижского Братства св. Юлиана, охватывавшего своей юрисдикцией весь центральный регион страны (за 1321, 1407, 1658 годы); статуты корпораций менетрье Орлеана (1584), Бордо (1621); наконец, устав парижских музыкальных мастеров (1599). Некоторые уже частично были представлены в наших публикациях [1, с. 19–26], но в ином контексте, где внимание концентрировалось вокруг сопутствующих событий [2], некоторые приводятся впервые.

Собранные воедино, эти тексты могут представлять значительный интерес для историков культуры, поскольку повседневная деятельность музыкантов (как и представителей иных профессий и ремесел) регулировалась рядом правил и установлений, формировавших прежде всего этические нормы членов профессиональных сообществ.

Подобные уставы регламентировали жизнь не только французских корпораций, но и деятельность музыкантов Нидерландов, Люксембурга, некоторых немецких земель. В течение нескольких столетий музыканты жили и трудились под защитой и по законам своих цеховых сообществ, позволявших им сохранять монополию на свой труд и пользоваться покровительством властей². В музыкальных корпорациях хранились и передавались профессиональные и этические традиции, учились молодые музыканты, обогащался репертуар, формировались эстетические каноны. Весьма существенно, что внутрицеховые законы и правила вырабатывались добровольно членами сообществ, поэтому они отразили и традицион-



Ф. Франча. Музыцирующие ангелы
(фрагмент алтарной картины, ок. 1500)

ные, неписанные модели поведения, нормы общения с коллегами и окрестным миром.

В цеховые сообщества входили все инструменталисты, кроме клавесинистов и органистов. Иногда корпорации претендовали на управление ими, но, как правило, без особого успеха. Клавесинистам не был закрыт вход в корпорацию, особенно это облегчало работу учителей танцев. Но он не был и обязательным. А органисты не играли на вечеринках и пирушках, потому претензии к ним если и возникали, то скорее формального свойства.

Во Франции во главе музыкальной корпорации обычно стоял человек, именовавшийся королем скрипачей, королем менестрелей или менетрье.

* Березин Валерий Владимирович – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

¹ Статуты – «уставы, фиксировавшие правовое положение средневековых городов и внутригородских объединений (цехи, купеческие гильдии и др.). [...] Цеховые С[татуты] (иногда назывались цеховыми уставами) – основанные на обычном праве своды правил, регламентировавших деятельность цехов ...» [4].

² Типичная ситуация отражена в прошении к правителям Нидерландов Альберту и Изабелле от гобоистов, скрипачей и виолистов Люксембурга, добившихся в 1616 году запрета на деятельность иностранных музыкантов [12, с. 210].

В правление входили также выборные старшины и присяжные. Члены корпорации назывались мастерами. Дети, принятые в ученье, были вначале слугами, затем учениками, подмастерьями, компаньонами. Отметим здесь, что в ранний период музыканты (в равной мере и танцовщики, и, вероятно, другие артисты, чья деятельность связана с музыкой) именуются в старинных текстах жуглерами и жуглерессами¹, жонглерами и жонглерессами, менестрелями и менестрельшами²; позднее — менестрелями и менетрье. И, наконец, в XVI веке слово «менестрель» (фр. *ménéstrel*) оказалось полностью вытеснено словом «менетрье» (фр. *ménétrier*). Последнее употреблялось уже исключительно в отношении музыкантов-инструменталистов и учителей танцев, которым, конечно, не возбранялось, подобно менестрелям, выступать как на ярмарках, так и при дворах знати.

Цеховые братства жили за счет податей членов сообщества, сборов за испытания, оплаты свидетельств обучения и грамот мастеров — патентов. Сборы, налоги, пошлины утверждались уставом на долгие годы, что позволяло не только избегать внутрицеховых недоразумений, но и определять часть, положенную королевской казне.

Ощувив свою значимость и определенный социальный статус, парижские, а затем и провинциальные музыканты оценили и преимущества, которые давала организованная и утвержденная профессиональная корпорация. В «Книге ремесел» Этьена Буало, созданной между 1261 и 1270 годами и хорошо знакомой историкам, указаны сто парижских цехов, но в их числе еще нет музыкантов. Первое объединение музыкантов зафиксировано лишь в начале XIV века. Но это вовсе не означает, что сообщество в каком-то зачаточном состоянии не могло существовать ранее. Тем более что официальные статуты многих корпораций оформлялись много позднее их фактического появления.

После кончины в мае 1697 года главы объединения музыкантов, знаменитого короля менетрье Гильома Дюмануара король упразднил эту

должность, а выборные должности присяжных заменил покупными, которые были проданы музыкантам Тома Дюшену, Венсану Пезану, Жану Оберу и учителю танцев Жану Годфруа за 12 000 ливров [см.: 3, с. 48–63]. Однако присяжные уже не пользовались достаточным авторитетом, а к началу второго десятилетия XVIII века потеряли всякое влияние на подчиненных. Корпорация фактически утратила формальный статус, хотя музыканты в целом не перестали руководствоваться ее правилами.

Лишь после значительного перерыва у них появляется новый глава — скрипач-виртуоз и любимец Людовика XV Жан-Пьер Гиньон (Джованни Пьетро Гиньоне). Этому именитому придворному-итальянцу 15 июня 1741 года одновременно с подданством — и в знак особого внимания! — присвоены звание и должность короля скрипачей.

Гиньон разработал новый кодекс, озаглавленный: «Статуты и правила, одобренные и утвержденные Его Величеством для мастеров игры на инструментах и танца в Париже и во всех городах королевства» из двадцати восьми пунктов. И уже в начальных его абзацах оговаривалось подчинение всех без исключения инструменталистов и учителей танцев королю скрипачей³.

Новый кодекс вобрал в себя часть статуты из устава 1658 года, но они были дополнены и уточнены. Его основная идея была сформулирована следующим образом: «*Мастера и учителя, как танцев, так и игры на инструментах — скрипках, басовых скрипках, гобоях, флейтах, мюзетах, фаготах, басовых виолах, органах, клавесинах и в целом всех музыкальных инструментах, как высоких, так и низких, какой бы природы ни были, как в Париже, так и во всех городах королевства, объединяются в единую корпорацию святого Юлиана и составляют все вместе единый корпус, и также единогласно признают главой корпорации того, кого король пожелал поставить общим начальником мастеров танца и мастеров игры на инструментах. Таким начальствующим лицом, признанным всеми, является король скрипачей*».

¹ Слово *joueur* (ж. р. *joueresse*) появляется, вероятно, в начале XIV столетия (переход в среднефранцузскую форму языка), трансформируясь из старофранцузского *jogleour* («весельчак», «насмешник»), известного с конца XII века и имевшего латинскую первооснову *Joculator* («комик», «шутник»). Собирательное обозначение бродячих артистов словом *joueur* (ж. р. уст. *joueresse*) утверждается, вероятно, в начале XV столетия и долгое время сосуществует с архаичным *joueur*. Оба слова в текстах относительно музыкантов обозначают исключительно игроков на инструментах и певцов. Словом *ménéstrel* (также *ménéstreur*) с XII века обозначали бродячих певцов, декламаторов и инструменталистов; в XIV веке так именуются уже оседлые, городские музыканты. В XV столетии *ménéstrel* постепенно вытесняется словом *ménétrier* («менетрье», в совр. орфографии — *ménétrier*). Производным от *ménétrier* словом *ménéstrandise* называли также сообщество профессиональных музыкантов.

² В зависимости от ремесла, существовали цеха мужские и женские. Но в средневековых музыкальных корпорациях Франции никаких ограничений для женщин не было. Правда, уже с XVII века в них стали принимать только мужчин.

³ Впрочем, в некоторых документах той эпохи присутствует и прежнее название должности — «король менетрье».

А § 2 гласил: «Поскольку король скрипачей не может лично присутствовать в разных городах королевства, ему предоставлено право назначать наместников в главных городах страны и прочих местах, где он сочтет нужным, чтобы они следили за исполнением настоящих статуты, принимали в мастера корпорации по своему разумению. Наместниками не могут состоять люди, не получившие патента мастера в Париже. Надлежит им получать свидетельства от королевского прокурора в Шатле, равно как и от короля скрипачей, что позволит им без труда занять свое место».

Далее, повторяя важный пункт устава 1658 года, новый регламент разъясняет: «Никто, будь он местный или иностранец, не может открыть школу и учить как танцу, так и игре на инструментах, а также заниматься музыкальным искусством в любой форме и получать за это плату, не будучи принятым в мастера корпорации королем скрипачей или его наместниками под угрозой конфискации инструментов и их продажи на торгах, и также штрафа 300 ливров на первый раз, и вдвое большего во второй раз, с принуждением к оплате».

Важный для любого цеха вопрос об учениках и подмастерьях — сколько лет нужно учиться, сколько учеников может взять мастер, наконец, кто может претендовать на звание мастера корпорации, — Гиньон решает просто: «все, кто, по мнению экзаменующих, проявят способности нравиться

публике благодаря своему таланту, могут быть приняты в корпорацию» [8, с. 354–356]. Однако нет нужды рассматривать подробно этот устав: сам Гиньон не пользовался у музыкантов должным авторитетом, а прежние правила все более становились анахронизмом, противоречащим новым экономическим условиям. В этой ситуации Гиньону не оставалось ничего, кроме как весной 1773 года подать в отставку. Он возглавлял братство тридцать два года, но к концу карьеры уже ничем и никем не управлял. В марте 1773-го Людовик XV издал указ, которым эта отставка была принята, а звание и должность короля скрипачей упразднены: «...мы рассудили, уступая просьбе поименованного господина Гиньона, навсегда отменить эту должность. По этой причине <...> настоящим указом на вечные времена мы упраздняем и отменяем должность короля и управителя менестрель и играющих на инструментах как высоких, так и низких в нашем королевстве, вакантную после добровольной отставки господина Гиньона» [11, с. 219–220].

Очень скоро, в феврале 1776 года, по указу, инспирированному из экономических соображений главным контролером финансов Тюрго, все корпорации искусств и ремесел и связанные с ними порядки, традиции и обычаи были упразднены. В результате музыканты во Франции получили полную свободу.

**Статуты, установленные для корпорации менестрелей
четырнадцатого сентября 1321 года, с регистрацией этих статутов
в превостве Парижа двадцать второго октября 1341 года**

«Всех, кто сию грамоту прочтет, Гильом Гормон, прево¹ города Парижа, приветствует и уведомляет, что в понедельник 22 октября 1341 года утвердил печатью указанного превоства такую запись:

Всех, кто сию грамоту прочтет, Жиль Акен, прево города Парижа, приветствует и до всеобщего сведения доводит, что, в согласии с сообществом менестрелей и менестрельш, жонглеров и жонглересс, проживающих в городе Париже, чьи имена далее указаны, для утверждения их ремесла и к выгоде города Парижа, постановил и приказал нижеследующие всем разъясненные пункты и статьи соблюдать. Все ниженазванные засвидетельствовали в том свое согласие и подтвердили под присягою, что намерены ремеслом своим и далее заниматься к своей и общей города Парижа выгоде, а пункты и статьи эти таковы:

1. Отныне всем знать надлежит, что никакой дудочник [trompeneur] города Парижа не может нанять на праздник кого-то вместо себя и своего компаньона, никаких жонглеров и жонглересс, особливо другой профессии, нежели их собственная. Потому что некоторые, уже договорившись, нанимают барабанщиков, виелистов, органистов и на всяких прочих инструментах играющих, берут и тех, кто ничего не смыслят в деле, и, на том наживаясь, позорят профессию свою и обманывают добрых людей.

2. Ежели дудочник или какой иной менестрель (menestreur) условился на празднике играть, не может он уйти на другой, прежде чем первый не закончится.

3. Ежели кто нанят играть на празднике, не может он никого вместо себя прислать, кроме как будучи больным, или в тюрьме, или по другой крайней необходимости.

¹ Прево (фр. prévôt) — здесь: королевский чиновник, облеченный полномочиями мэра. В городское управление входил также купеческий прево, регулировавший деятельность торговых корпораций.

4. Никакой менестрель или менестрельша [menestreur ou menestrelle] или их подмастерье не должны ходить по городу, предлагая свои или чьи-либо еще услуги, чтобы играть на гуляньях и свадьбах.

5. Менестрель-подмастерье [menestreur apprenti], играющий в тавернах, может заключать сделки только для себя. Запрещено ему договариваться с [другой] клиентурой и вообще упоминать о своем ремесле, хоть словами, хоть действием. Дозволяются ему сделки только для неженатых сыновей или дочерей, чьи мужья в дальних местах находятся либо с ними разведены. И ежели будет у кого нужда позвать менестреля-игреца [menestrel jougleur], он не должен указывать кого-либо по имени, но отвечать: «Сеньор, по правилам ремесла нашего не могу я назвать никого, кроме себя, но коль нужен вам менестрель или его подмастерье, идите на улицу Жуглеров [Jougleurs] и найдете там добрых мастеров». Всякое нарушение этого запрета наказывается штрафом, налагаемым на мастера или его ученика-подмастерье по усмотрению начальствующего лица. При отказе платить штраф ученик будет изгнан из профессии на один год и один день или хотя бы до того времени, пока не заплатит.

6. Если приходят на улицу Жуглеров спросить кого-то им известного, запрещается прочим предлагать свои услуги и можно договариваться лишь в том случае, если первый договор не состоялся.

7. Так же надлежит поступать подмастерьям.

8. Все менестрели и менестрельши [menestieurs et menestrelles], жуглеры и жуглерессы [jougleurs et jouglers] — как местные, так и пришлые — обязаны сей статут соблюдать добросовестно и в том принести клятву.

9. Прево¹ прихода Сен-Жюльен или те, кого король назначил старшинами для соблюдения порядков ремесла, имеют право изгнать всякого пришлого менестреля, жонглера — будь то мастер или подмастерье — из города Парижа на один год и один день или до той поры, пока не рассудят, что они честно выполняют предписания и указанные установления.

10. Никому не дозволено наниматься через челядь, то есть через повара или прочих, берущих за то свой процент.

11. Прево города Парижа или его преемники от имени короля будут назначать двух или трех прюдомов² для соблюдения сего устава и наказания тех, кто его нарушает, штрафом, коего одна половина идет в пользу короля, другая половина — братству указанных ремесленников. Величина штрафа устанавливается в десять парижских су³, и налагается он всякий раз неукоснительно на тех, кто пойдет против правил и установлений.

Имена менестрелей, жонглеров и жонглересс, с коими это предписание согласовано, следующие: Париже, менестрель короля, и дети его; Жервезо, караульщик⁴; Рено ле Шастинье; Жан, караульщик в Лувре; Жан де Бомон; Жан Герен; Тибо ле Паж <...>; Изабелле ле Руссель; Марсель ла Шартен; Легар, жена Бьенвейана; Маргарита, жена Муана [и др., всего 37 человек].

Все условия и правила вышепоименованным менестрелям разъяснены, и все они под присягою обещали их выполнять, соблюдая с усердием, не противясь и не стараясь обойти никоим образом, а также согласились с тем, что присяжные сообщества ежегодно сменяются или новые добавляются, ежели не достанет их для менестрелей указанного ремесла или так сочтет прево города Парижа.

В удовлетворение нижайшего прошения вышеназванных [жонглеров] мы подлинность его свидетельствуем и жалованную грамоту сию утверждаем печатью превоства города Парижа. Совершено в понедельник, в день Крестовоздвиженья, в сентябре МСССХХI <...> и зарегистрировано в реестре Шатле в вышеуказанный день и год» [7, с. 400–403].

Статуты и правила Братства св. Юлиана, 1407

1. Если какой-нибудь менестрель договорился играть на празднике или свадьбе, не может он нарушить договор и уйти на другую игру, отрядив вместо себя других музыкантов, ежели не болен, не заключен в тюрьму или находится в подобных крайних обстоятельствах, под угрозой штрафа в 20 парижских соль⁵. Также не должны менестрели ходить по городу Парижу и окрестностям, чтобы самим наниматься на свадьбы и праздники или за кого-то договариваться, и не вести переговоры через сторонних людей, коли их самих заказчик не спрашивает и не приглашает, и все это под страхом того же наказания.

2. И когда придет кто-нибудь на улицу указанных менестрелей, чтобы нанять одного из них, и к кому первому обратится, чтобы нанять его, не может никто другой перебивать их разговор, прежде чем сам наниматель не откажется и к другому обратится, а иначе воспоследует то же наказание.

¹ Прево прихода: здесь — староста.

² Prud'homme (букв. — «честнейший человек») — одно из наименований старшин во французских средневековых корпорациях.

³ Парижский су — денежно-счетная единица, равная 1/20 парижского ливра.

⁴ Несение караула в ночное время — обязанность членов всех ремесленных общин, исключая тех, кто освобождался от нее королевскими указами (привилегиями). В данном случае, возможно, речь идет о трубачах-сигнальщиках.

⁵ Соль — просторечная форма от су.

3. И также не может наняться ни один менестрель или подмастерье на праздник или свадьбу, коли не увиден и не прослушан хотя бы единожды королем менестрелей¹ или его представителями, и не скажут они, что игра его достаточно хороша. А за испытание те или тот, кто прошел их, обязаны заплатить двадцать парижских соль на содержание приюта [св. Юлиана] и указанному королю менестрелей; и ежели не обнаружат на испытаниях достаточно умений, запрещается указанным просителям играть на свадьбах и увеселениях достойных людей под страхом штрафа в двадцать соль, половина которого следует Нам, а другая половина — королю менестрелей и на их приют.

4. Также не может никакой менестрель принять или нанять ученика, коль не способен его учить, и взять его в ученье меньше чем на шесть лет под страхом изгнания из профессии на один год и один день, ежели на то время вышеуказанный король и его представители будут в отлучке или не при исполнении обязанностей своих.

5. И если какой-нибудь пришлый менестрель захочет играть на музыкальных инструментах в Париже либо иных местах и провинциях, наниматься на работу и зарабатывать деньги, король менестрелей или представители его могут наложить запрет до той поры, пока он не пройдет испытаний, не покажет умений своих и не поклянется своему цеху хранить и соблюдать настоящие правила под угрозой изгнания из ремесла на год и день и штрафа по усмотрению короля менестрелей или его представителей. Также могут указанный король и его представители наложить запрет на профессию всякому менестрелю, ведущему распутную жизнь, под страхом изгнания из цеха на год и день и такого же штрафа.

6. И также никто не может и не должен начинать ученье ремеслу менестреля в отсутствие короля менестрелей или его представителей.

7. И потому, что приют святого Юлиана, основанный указанными менестрелями, не имеет никаких доходов, кроме пожертвований добрых людей, могут менестрели просить и собирать пожертвования именем святого Юлиана на свадьбах, куда наняты и где одариваемы будут по обычаю.

8. И ежели какой-нибудь человек, придя к менестрелям, спрашивает кого-то по имени, они обязаны его указать под угрозой штрафа.

9. И не может никто из указанных менестрелей заключать никаких сделок кроме как для себя и своих компаньонов одну на день под угрозой штрафа.

10. И ежели кто-то один заключил сделку с заказчиком и берет с собою еще двоих или троих, обещавших с ним пойти, не могут они уйти до окончания праздника или свадьбы под угрозой штрафа.

11. И также никто из тех менестрелей, коих позвали играть на празднике или свадьбе, не может нанимать вместо себя других и на том зарабатывать под угрозой штрафа» [9, с. 305–307].



*Церковь св. Юлиана
в Париже (со старинной
гравюры)*

Статуты и правила учителей танцев и игроков на инструментах [Братства св. Юлиана], 1658

1. Мастера, как в Париже, так и в других городах королевства, обязуются содержать своих учеников четыре полных года и не могут ни сократить это время, ни ускорить ученье, ни облегчить получение грамоты мастера более чем на год под угрозой 150 ливров штрафа <...>.

2. Указанные мастера по заведенному порядку обязаны представить своих воспитанников, коих возьмут в ученье, названному королю скрипачей, и зарегистрировать их свидетельства в своем реестре и реестре корпорации. За регистрацию уплачиваются 3 ливра королю скрипачей и 30 су мастерам или старшинам.

3. Указанные мастера под угрозой штрафа 50 ливров не могут учить игре на инструментах никого кроме тех, кого обязались, и кто в настоящее время проживает у них в качестве учеников. <...>

Когда названные ученики, завершив положенный срок, захотят представить свое искусство на звание мастера, им следует прийти на испытание к указанному королю, который призовет двадцать мастеров по своему выбору для ученика или десять для сына мастера. И если их сочтут способными [к делу], им вручат грамоту мастера.

¹ Во главе многих корпораций стоял свой король, занимавший порою почетную, номинальную, порой серьезную административную должность управителя цеха. Короля менестрелей (менетрье) назначал король Франции, тогда как должности старшин и присяжных являлись выборными и сменяемыми. Король менетрье обладал значительной властью над мастерами корпорации, и не только следил за их обязанностями, но и защищал их права, в т. ч. перед монархом. А учитывая, что короли менетрье, как правило, находились и на придворной службе, им зачастую приходилось отстаивать противоположные интересы.



Музыканты (картина Я. Х. ван БуйлERTA, XVII в.)

ющееся отправления профессии, требующей знания дела, без звания мастера или одобрения названного короля или его наместников <...>.

Запрещается как мастерам, так и всем прочим играть на инструментах в кабаках и публичных домах; и в случае нарушения инструменты нарушителей будут немедленно разбиты и разломаны без суда и следствия.

7. Мастера предместий и местных судебных округов не могут ни заниматься своим ремеслом в городах, ни иметь своих глав гильдии, ни принимать в ученье в ущерб поименованному королю [скрипачей] <...>.

8. Привилегированные скрипачи придворной свиты не могут собираться для серенад, играть на инструментах или делать что бы то ни было, касающееся [прав] сообщества [мастеров] в городе Париже в отсутствие Его Величества.

9. Если какой-либо ученик во время ученья или после такового будет играть в кабаках и непристойных заведениях, равно как в иных публичных местах и в домах разврата, он никогда не станет кандидатом в мастера, напротив, будет навсегда изгнан.

10. Мастера не должны посягать на работу друг друга, не сговариваться на стороне с заказчиками, не привлекать никого, кроме своих компаньонов для совместной игры. И ежели кого наймут на один или несколько дней, ни нанявший, ни компаньоны, коих он выбрал, не вправе по какой-либо причине освободиться от условленной службы, взять других компаньонов на условленный срок и заключить несколько сделок одновременно <...>.

11. Никакой мастер не может привлекать и приглашать для любой игры никакого привилегированного [музыканта] из придворной свиты, ни подмастерья, ни кого-то еще, не состоящего мастером <...>.

12. Каждый из упомянутых мастеров должен платить тридцать соль ежегодно в качестве налога Братства святого Юлиана. Средства из этого налога и взысканий, налагаемых указанным Братством, будут использованы на содержание часовни святого Юлиана; они пойдут также в общую кассу на нужды названной корпорации.

13. Мастера Братства, избираемые ежегодно, обязаны отчитываться о происхождении всех указанных средств в присутствии короля скрипачей и старшин и после отчета освобождаются от сбора недоимок, если таковые имеются, передав дела тем, кто займет их место.

14. Сыновья мастеров за получение свидетельства мастера платят указанному Королю, кроме других выплат в общую кассу, двадцать ливров <...>, а старшинам братства сто соль <...>.

15. Подмастерья платят поименованному королю кроме выплат в общую кассу шестьдесят ливров <...>, старшинам братства — десять ливров <...>.

16. В прочих городах, кроме Парижа, плата, которая производится наместникам короля скрипачей и старшинам братства, вполтину меньше.

17. Старинный обычай принятия в мастера братства и старшины действует и поныне, никто не может быть принят в мастера братства, даже старшина, без согласия названного короля и других мастеров и старшин братства в иной день, кроме дня святого Фомы. <...>

4. Всякий кандидат в мастера, подмастерье или сын мастера, должен получить грамоты указанного короля и заплатить в казну корпорации за прием и вхождение в сообщество всего двадцать пять ливров, если это сын мастера, и шестьдесят ливров, если это подмастерье.

5. Муж дочери мастера, кандидат в мастера, будет принят как сын мастера, на тех же условиях и тем же порядком.

6. Обычай присвоения звания мастера, существующий доньше в отношении скрипачей Камерной музыки Его Величества, будет сохранен, и они будут приниматься в соответствии с их жалованной грамотой¹, заплатив за вступление по пятьдесят ливров каждый в пользу названной корпорации.

Никто, будь он местный или иностранец, не может преподавать, учить танцам и игре на инструментах высоких и низких, участвовать днем или ночью в исполнении серенад или игре на указанных инструментах на свадьбах или любых сборищах, публичных или частных, ни в любом другом месте, ни вообще делать что либо, каса-

¹ То есть королевской грамотой, свидетельствующей о должности при дворе.

18. И потому что король скрипачей не может присутствовать во всех городах королевства, ему дозволено назначить наместников в каждый город, дабы блюсти настоящий Устав и Ордонанс, благосклонно принимать мастеров, коим наместники станут рассылать жалованные грамоты о назначении и представлении к должности от поименованного короля, и надлежит в каждом случае отдавать половину платы королю за принятие в подмастерья или мастера [6, с. 58—60].

<...> Зарегистрирован в Парижском превоутстве 13 января 1659 года¹.

Статуты корпорации менетрье Орлеана, 1584²

Статьи, статуты и приказы для управителя менетрье и других менетрье этого Города, Герцогства и области Орлеан.

1. Во-первых, все менетрье игроки на инструментах как высоких, так и низких, из нашего ли они Королевства или иного, не могут играть на своих инструментах на свадьбах, банкетах, утренних серенадах и в церквах этого Города, не имея нужного опыта и не принеся по обычаю присягу управителю корпорации или его приказчикам и выборным старшинам в том, что будут блюсти и хранить нижеизложенные статуты и правила под угрозой конфискации инструментов и штрафа сорок парижских соль, из коих треть положена господину нашему Королю, треть на содержание и освещение [церкви] Нотр-Дам, и треть указанному управителю.

2. И чтобы никакой неумелый и невежественный менетрье не нанимался играть на свадьбах почтенных людей, злоупотребляя их доверием и ввергая в глубокое бесчестье всех прочих менетрье, а также женихов и невест, думающих, что наняли профессионального и сведущего в игре на инструменте своем, постановляется, что никто не может быть принят [в корпорацию] чтобы играть на свадьбах, банкетах, серенадах и больших церковных праздниках герцогства и области Орлеанской, если не признан достаточно умелым и искусным главой корпорации, его приказчиками и старшинами под страхом вышеуказанных наказаний.

3. Постановляется, что нарушение запрета карается жестокими наказаниями и штрафами, и конфискацией их инструментов, ибо не должно играть до тех пор, пока умелость и искусность [претендента] не будут засвидетельствованы главой корпорации, его приказчиками и старшинами. И если какие-то менетрье после этого запрета продолжат играть на своих инструментах вопреки настоящему постановлению, будут их инструменты изъяты, отобраны и переданы управителю корпорации вместе с деньгами, вырученными за игру на свадьбе.

4. И когда кто-либо из компаньонов пожелает стать мастером Менестрельного цеха, надлежит ему за свой счет пройти испытания перед старшиной и компаньонами по принятому обычаю [en la manière accoutumée], чтобы сочли его достаточно опытным и подготовленным в игре на его инструменте, и тогда старшина вручит ему грамоту, чтобы мог играть в любых местах честно и по закону.

За вступление в корпорацию следует заплатить 20 парижских соль управителю и 20 парижских соль на содержание [собора] Нотр-Дам и на воск для его освещения.

5. Менетрье, принесшие присягу перед управителем, не должны ходить по городу, герцогству и области Орлеанской в поисках работы на свадьбах, банкетах и прочих праздниках, связываться для того с посредниками или любыми другими лицами, ходатайствуя за себя или иных менетрье под угрозой вышеуказанного штрафа. И если кто-то хочет нанять менетрье на свадьбу, праздник или банкет, не должен никто другой вмешиваться в их сделку, если только они сами от нее не откажутся, под угрозой штрафа, указанного выше.

6. Если некие менетрье подрядились играть не на свадьбе, празднике или банкете, не могут они, заключивши сделку, пойти играть в тот же день на других свадьбах, праздниках или банкетах или послать кого-то вместо себя, не будучи больны, в тюрьме или иных крайних обстоятельствах, под угрозой ущерба их интересам, штрафа, конфискации инструментов, если только не освобождены от обязательств главой корпорации, его присяжными и старшинами.

7. Никто из менетрье не должен наниматься на свадьбы и проч., чтобы передать свою работу кому-то другому и получить за то деньги под угрозой означенного штрафа. И также нельзя принять или нанять никакого ученика без согласия главы корпорации, а менетрье должен быть опытным и умелым в наставлении игре на своем инструменте под угрозой вышеуказанного штрафа.

8. Менетрье, которые принесли присягу старшине корпорации, не должны играть ни на каких свадьбах, банкетах, серенадах или церковных праздниках с компаньонами, которые не принесли присяги, под страхом вышеуказанного штрафа.

¹ Утверждая данные статуты, Людовик XIV требовал «чтобы их придерживались в будущем, хранили, соблюдали и выполняли по форме и содержанию, как в нашем славном городе Париже, так и других городах нашего королевства под страхом известных наказаний» [8, с. 258].

² Орлеанский устав, по ряду косвенных источников, был зарегистрирован ранее, в 1560 году. Был ли он позднее правлен, дополнен или изменен — наверняка неизвестно. До настоящего времени сохранился лишь документ, зарегистрированный в 1584 году.

фа, изъятия инструментов и денег, полученных на этих свадьбах и в прочих местах. А если какие-то менетрье нарушают или уже нарушили это установление, следует их инструменты изъять, отобрать и передать управителю корпорации.

9. Запрещается всем менетрье и другим игрокам на инструментах играть в борделях и других местах бесчестья и распутства под страхом означенных наказаний.

Зарегистрировано Генеральным королевским прокурором в реестре Парижского парламента четырнадцатого дня месяца мая тысяча пятьсот восемьдесят четвертого года. Подпись: Дютийе. <...>¹.

Статуты мастеров — игроков на инструментах. Бордо, 1621

Эти правила и статуты обязуются хранить и соблюдать Пьер Гландар, Жан Бургиньон по прозвищу Марке, Жозеф Саж, Жеро дю Виньо, Тома Мейар, Никола Молитье, Жорж Герен, Адриана Ланде де Канен по прозвищу Ла Минервьер, Жан Ланде, Бертран Дюа — все буржуа, издавна играющие на музыкальных инструментах. А именно скрипачи, гобоисты, корнетисты и флейтисты города Бордо, как они сами, так и их будущие преемники.

Поскольку музыка объединяет многие партии, такие, как дискант, альт, тенор, по надобности баритон², бас, составляющие единый корпус, при отсутствии хотя бы одной партии с изъяном будет и весь корпус. И чтобы сохранять его в целости, названные мастера уведомляют о следующих статьях устава, коим следует подчиняться, и желают соблюдать их в точности без каких бы то ни было нарушений.

Во-первых, все эти мастера с давних времен и по старинному обычаю служат Музыкальному Искусству при въездах [в город] королей, принцев, принцесс, правителей, участвуют во всех прочих событиях, к коим бывают призваны для сопровождения членов парламента, мэров и судебных ассессоров, исполняя обязанности по предназначению своему. Должны они собираться вместе во всех вышеупомянутых случаях, а при нарушении сего заплатить штраф пятьдесят экю, из коих половина пойдет в пользу братства, а половина в фонд метризы³, ежели не имеют законных оправданий.

Все инструменты всегда должны быть в наличии, чтобы все мастера-игроки на инструментах, получивши уведомление старшины, могли составить из них один или два оркестра⁴. И чтобы при надобности эти оркестры могли разделяться для общественной службы как при господах судьях [парламента], так и при заседателях городского совета.

Для поддержания своего музыкального искусства они должны один раз в месяц собираться на репетицию в доме одного из мастеров, чтобы быть готовыми к игре во всех возможных случаях.

Во избежание злоупотреблений некоторых ярмарочных музыкантов, приходящих в город без намерений в нем обитать и следовать его обычаям и наносящим вред [городским] мастерам, устанавливается, что никто не может играть на музыкальных инструментах как профессионал в указанном Городе, ежели не проживает в нем и не принят [в корпорацию] его мастерами.

Если кто-то пожелает представиться, чтобы быть принятым в мастера в указанном городе, следует его направить к синдик⁵, который обязан уведомить о том свой цех, назначить место и день собрания мастеров, чтобы экзаменовать просителя и судить с указанными мастерами, подготовлен ли он достаточно в ремесле своем или нет. Получив одобрение указанных Мастеров, претендент должен, прежде всего, просить о принятии в Братство святого Генесия, основанное при церкви Нотр-Дам-де-Мерси этого Города, внести в соответствии с уставом Братства 12 ливров и поклясться твердо выполнять как устав, так и настоящие правила, и заплатить в кассу [братства] тридцать ливров за вступление, если только он не сын мастера или ученик кого-либо из мастеров этого Города. И следует ему играть ту партию, которую укажут Мастера.

Только сыновья мастеров должны платить за вступление в Братство десять ливров, а ученики — пятнадцать в общую кассу, и обещать при этом твердо хранить устав Братства и настоящие правила.

Ежели ученик способен к нашему искусству, никакой мастер не может учить его менее четырех лет, иначе подлежит штрафу в пятьдесят ливров в вышеуказанную кассу Братства.

И к тому же ученики, не прошедшие у Мастера четырех лет обучения, не могут быть приняты в мастера подобно тем, кто закончил курс.

Никакой Мастер не должен разрешать ученику [самостоятельно] играть на танцах, кроме случаев, когда прочие мастера заняты в другом месте или не выразили на то своего согласия. За подобное нарушение полагается штраф один экю⁶.

¹ Statut corporatif des ménétreiers d'Orléan (1584) [9, с. 314].

² В тексте: Superieux, Haute-Contre, Taiile, Quinte Apart, Basse-Contre.

³ Здесь — ученики мастеров корпорации.

⁴ В тексте — *bande*. В тот период оркестр (ансамбль, группа музыкантов) обозначался словами *bande* или *symphonie*.

⁵ Синдик — глава общинного самоуправления, управляющий делами корпорации.

⁶ В данный период экю равнялся трем ливрам.

Ежели кто-то из указанных мастеров заболит, получит он свою часть прибыли от товарищей, с коими играет, и продлится это два месяца, но не дольше.

После двух месяцев, считая с первого дня болезни, в случае необходимости он получит помощь из общественной кассы с их [мастеров] согласия.

Также какой-нибудь малоимущий музыкант, проходящий через город, может получить вспомоществование у начальства указанных мастеров из той же кассы сообщества

И если кого-нибудь из указанных мастеров уличат в распутной жизни, будет он приговорен к штрафу по усмотрению корпорации и изгнан из сообщества мастеров на год, а если будет застигнут или уличен в преступлении, тем более повторном, будет навсегда изгнан из профессии, чтобы более никогда не мог играть в нашем Городе.

Также, чтобы лучше управлять делами [корпорации], Мастера выбирают двоих, из коих один хранит кассу с обранными штрафами, а другой от нее ключ.

Каждый из указанных Мастеров ведет книгу доходов и расходов, по которой отчитывается перед [всеми] Мастерами на следующий день после праздника св. Генесия¹, и тогда же проводятся выборы двух других на их место.

И один, и другой, выбранные и избранные сообществом, обязуются следить за недоимками и отмечать их в книге.

Совершено в Бордо пятого февраля 1621. Подписали <...>. Зарегистрировано по решению Регистрационной палаты 8-го того же месяца. В 12-й год нашего царствования [т. е. правления Людовика XIII. — В.Б.]².

Устав корпорации музыкальных мастеров города Парижа, 1599

«Генрих, милостью Божьей король Франции и Наварры, всех, кому знать надлежит ныне и в будущем, приветствует.

Нашим указом о восстановлении [прав] и наведении должного порядка во всяких искусствах, незаконных промыслах, ремеслах и ремесленных цехах от апреля 1597 года, как под присягою утвержденных, так и неутвержденных³ <...> мы желаем и нам угодно, чтобы мастера, делающие музыкальные инструменты, пользовались привилегиями и подчинялись статутам и ордонансам, указанным далее:

1. Никто не может быть принят и допущен к торговле музыкальными инструментами в нашем городе Париже, ежели не испытан двумя действующими присяжными, кои ведут учет и регистры испытаний в ремесле изготовления музыкальных инструментов. И после изготовления шедевра на испытаниях, показав свои умения и благопристойное поведение, пройдя обучение в нашем славном городе Париже, приняты будут указанными старшинами в сообщество и для того принесут надлежащую присягу нашему прокурору в Шатле, после чего будут зарегистрированы в его канцелярии для юридических действий, когда в них нужда будет, и после уплаты всех пошлин.

2. Присяжные исполняют свою должность два полных года, а когда срок этот закончится, на их места избрать следует новых большинством голосов сообщества вышеуказанных мастеров.

3. Строго запрещено всем, какого бы ни были ремесла, звания и положения, содержать лавку или склад музыкальных инструментов, продавать или покупать их для перепродажи оптом и в розницу, большие и малые или какие бы ни были, в нашем городе Париже и предместьях его, ежели не состоят мастерами вышеуказанного ремесла и не были подмастерьями в названном городе. Разрешено заниматься продажей только мастерам и присяжным и более никому под страхом конфискации указанных инструментов, какие найдут на складе или выставленными на продажу не мастерами и не присяжными.

4. Должно быть установлено, что ученик проходит шесть полных лет обучения у одного из мастеров вышеуказанного ремесла, и через восемь дней после заключения договора мастер в присутствии старшин должен то свидетельство об обучении представить для регистрации во избежание возможных злоупотреблений. Но не обязательно распространяется это правило на сыновей мастеров указанного ремесла, кои могут быть приняты в мастера присяжными сообщества, проявив свои способности, но не делая никакого шедевра.

5. Не может никто, будь то присяжный или старшина, иметь более одного ученика ремесла своего, если тот ученик не прошел четырех лет обучения, и остается ему до завершения еще два года. А коли прошел, могут старшина или мастер взять еще одного ученика, и никак иначе.

6. Ежели обнаружится, что указанные мастера или присяжные откроют две лавки или более, будут они закрыты тотчас без промедления, невзирая ни на какие с их стороны оправдания.

7. Коли случится, что кто-то из мастеров указанного цеха умрет, его вдове, ежели желает и далее лавку свою содержать, как при муже было, дозволяется взять работника, прошедшего выучку в нашем городе, но ежели она вновь выйдет замуж, полностью лишается указанной привилегии.

¹ 25 августа.

² Statut corporatif des ménétreiers de Bordeaux (1621) [9, с. 312; цит. по: 5, с. 103].

³ Мастера корпораций приносили присягу о соблюдении пунктов зарегистрированного устава перед прокурором или прево.

8. Никто не может работать на дому в нашем городе Париже и его предместьях, ежели не прошел ученья в указанном городе Париже и не принят в мастера так, как оговорено это в статье первой.

9. Запрещается всем вышеуказанным мастерам, присяжным и компаньонам разносить по улицам города свои музыкальные инструменты для продажи и перепродажи, а также нанимать для этого других, под страхом конфискации указанных инструментов и штрафов за самоуправство.

10. Что до мастеров из чужих краев и прочих не из нашего королевства, привозящих свой товар, будь то музыкальные инструменты, дерево или что другое для указанного ремесла, не могут их товар покупать оптом ни присяжные, ни мастера, не уведомив о том общину, и тогда можно тот товар купить, разделив на части между всеми, а ежели кто все-таки купил, не уведомив о том корпорацию, будет тот товар изъят, а свидетели подвергнуты штрафу по закону.

11. Дабы избежать злоупотреблений в указанном ремесле, присяжные не должны ни принимать, ни допускать в корпорацию никого, кто в ней не прошел обучения, не имеет надлежащего опыта и не признан мастерами на испытаниях, как указано выше, если только не имеет он патента от короля, принцев или принцесс, выданного ныне или впоследствии.

12. Могут присяжные и мастера указанного цеха изготавливать также всевозможные футляры для музыкальных инструментов и украшать их всякой резьбой, инкрустацией и прочим необходимым, принадлежащим издавна к их ремеслу, и чтобы никто им в том помех не чинил.

13. Компаньоны указанного цеха, желающие стать мастерами, должны быть приняты, когда пожелают, если были подмастерьями в Париже положенное время, заплатили пошлины королю и присяжным и принесли присягу королевскому прокурору.

14. Обязуются мастера указанного цеха уведомлять присяжных о совершении растрат и лихоимстве под угрозой штрафа за беззаконие, налагаемого в установленном порядке.

Сии статуты и ордонансы и все изложенные статьи верны.

Выдано в Париже в августе тысяча пятьсот девяносто девятого года.

Зарегистрировано в новом реестре в канцелярии прево Господина нашего Короля в Шатле 30 ноября 1599 года [10, с. 10–15].

В 1680-м устав был перерегистрирован. Людовик XIV подписал нужный указ, не изменив в содержании статуты ни слова: «...С благосклонностью нашей и особой милостью, исполненной могущества и королевской власти <...> желаем и повелеваем, чтобы вышеназванные просители и их преемники, мастера указанного ремесла и далее соблюдали свои обычаи и установления, следуя вышеуказанной королевской грамоте от месяца июля тысяча пятьсот девяносто девятого года<...>

Зарегистрировано в Парижском парламенте шестого сентября тысяча шестьсот восьмидесятого года» [10, с. 16–17].

Литература

1. Березин В. Устав и правила музыкальных мастеров города Парижа // Старинная музыка. 2010. № 4. С. 19–26.
2. Березин В. Музыканты королей Франции. М.: Современная музыка, 2013.
3. Березин В. Преемственное право и музыканты французских королей // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2017. № 3. С. 48–63.
4. Статут // Большая советская энциклопедия, 3-е изд. Т. 24, кн.1. М., 1976. С. 461.
5. Anciens et nouveaux statuts de la Ville et cité de Bordeaux. Bordeaux: Simon Boé, 1701.
6. Benoit M. Chronologie // Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV. Paris: Picard, 2004. P. 58–60.
7. Bernhard B. Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers, ou joueurs d'instruments, de la ville de Paris // Bibliothèque de l'école des chartes. Т. 3. 1842.
8. Bernhard B. Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris. Troisième période // Bibliothèque de l'école des chartes. Т. 5. 1844.
9. Luc Ch.-D. Les ménétriers français sous l'ancien régime. Toulouse: Klincksieck, 1994.
10. Pierre C. Les facteurs d'instruments de musique. Paris: Sagot, 1893.
11. Recueil d'édicts, arrêts du conseil., lettres patentes, mémoires et arrêts du parlement, etc., en faveur des musiciens du royaume. Paris: P. R. C. Ballard, 1774.
12. Vander Straeten E. La musique aux Pays Bas avant le XIX e siècle. Charleston: Nabu Press, 2010 [репринт издания: Bruxelles: G.-A. van Trigt, 1878]



На пути к систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко

Систематизация форм инструментальной музыки эпохи барокко – проблема, возможно, и не относящаяся к числу приоритетных и основополагающих для мировой музыкальной науки, но тем не менее весьма важная, до сих пор не получившая удовлетворительного решения, а потому не потерявшая свою актуальность. Впрочем, это прежде всего касается отечественного музыкознания, поскольку музыкознание западное такую тему словно не замечает. Вероятно, по причине серьезных сомнений в успешности исследований композиционной сферы барочного музыкального инструментализма, которая к тому же сравнительно редко дифференцируется со сферой жанровой. Так что отталкиваться в своих рассуждениях автору этих строк приходится в основном от результатов исследовательской деятельности российских коллег, которые оказались зафиксированы прежде всего в учебных пособиях. Что в общем-то неудивительно, учитывая объективную потребность образовательной практики в различного рода систематизации изучаемого материала.

В опубликованной в конце 2017 года статье «К вопросу о систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко» был сделан вывод о том, что «полностью удовлетворительного решения здесь пока не найдено» [2, с. 7]. Кроме того, высказано предположение о том, что такое решение принципиально возможно, но лишь при условии отказа от целого ряда стереотипов, присущих российскому аналитическому музыкознанию при обращении к европейской музыке XVII – первой половины XVIII века, включая экстраполяцию на барочный материал ранее разработанных композиционных

принципов и систематики форм, выстроенной на классико-романтической основе, а также одновременное использование различных классификационных критериев, из-за чего в одной и той же группе гарантированно оказываются качественно разные композиционные структуры.



К тому же, если вспомнить те варианты общей типологии барочных форм, которые за последние два десятилетия были предложены В. Н. Холоповой [11], Т. С. Кюрегян [5] и Л. Л. Крупиной [4], то основополагающим в них стал фактурный аспект. Особенно четко это выражено в книге В. Н. Холоповой, где музыкальные формы барокко «подразделяются на полифонические (фуга, ричеркар, канон, инвенция) и неполифонические (условно – гомофонные)» [11, с. 255].

Однако привязывание композиционных структур к определенным типам фактуры вряд ли следует признать удачным ходом. Тем более в условиях весьма своеобразной композиторской практики эпохи барокко, для которой характерно весьма гибкое и подвижное сочетание имитационности, с одной стороны, и опоры на гармонические принципы музыкального мышления, с другой. Неслучайно поэтому «неполифонические» формы, на которые прежде всего обращают внимание музыкальные аналитики¹, зачастую обнаруживают себя в сочинениях, достаточно насыщенных имитационной полифонией². Попытка же дополнительной дифференциации этих структур на «синкретические гомофонно-полифонические формы» и «формы гомофонной направленности», как это сделано в книге Л. Крупиной [4], как ни странно, вносит еще большую неразбериху и порождает дополнитель-

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

¹ Сугубо контрапунктические структуры (и прежде всего фуга) при этом отдаются «на откуп» профессиональным полифонистам.

² Вспомним хотя бы типичную двухколенную танцевальную форму в фугированных жигах И. С. Баха.

ные вопросы. Например, почему форма клавесинного рондо обнаруживает «гомофонную направленность», а двухчастная структура танцевальной пьесы, выдержанная в аналогичном стиле, таковой направленности оказывается лишена и признана однозначно «гомофонно-полифонической»? Не говоря уже о «гомофонной направленности» вариаций, учитывая широкое распространение в эпоху барокко так называемых вариаций на *basso ostinato*, которые традиционно рассматриваются как форма сугубо полифоническая.

Так что фактурный принцип, сколь бы существенным он ни был, вероятно, не является достаточным основанием для общей типологии барочных форм. А это значит, что стоит обратить большее внимание на собственно тематический материал и особенности его расположения в тех или иных сочинениях. Но прежде всего – на общий содержательный план того музыкального целого, которое становится предметом изучения – будь то композиция в простом моноаффектном или же, напротив, сложном полиаффектном жанре¹. Более того, в данном контексте совершенно не обязательно ограничиваться рамками отдельного сочинения. Даже столь масштабного, как, скажем, многочастная сюита или органная месса, учитывая, что в эпоху барокко единицей творческого замысла могли быть и более крупные конструкции. Такие, например, как «Хорошо темперированный клавир» и «Искусство фуги» И. С. Баха, *Hortus musicus* А. Рейнкена и «Библейские сонаты» И. Кунау, «Нации» Ф. Куперена и «Времена года» А. Вивальди, а также многие другие, объединенные понятием «барочный опус»².

Исходя из вышеизложенного, все формы инструментальной музыки эпохи барокко предлагается разделить на три большие группы, которые условно можно определить как **моноструктуры, полиструктуры и макроструктуры**.

В первой группе в этом случае окажутся формы, характерные в основном для одночастных моноаффектных сочинений. Во второй – формы сочинений однозначно полиаффектных, состоящих из нескольких различных по музыкальному материалу, но при этом образующих единое целое частей³. Ну а в третьей – объединенные по тому или иному принципу крупные авторские собрания одножанровых либо разножанровых сочинений.

Естественно, все это – на уровне тенденции, а не абсолютного закона, что вообще весьма показатель-

но для барочной музыки, со свойственной ей диалектикой стремлений к типизации и к вариантности. К тому же не следует забывать, что в те времена, наряду с формами откровенно типизированными, которые обычно и описываются в учебных музыкально-теоретических пособиях, достаточно широко были представлены явно нетипизированные структуры, ставшие результатом подчеркнуто индивидуального творческого замысла. Но и сама типизация, подразумевавшая многократное использование тех или иных форм, по своей степени не сравнима, скажем, с типизацией форм классической эпохи. Фактически барочная типизированная структура – это не жесткая, а достаточно вариантная конструкция, сложившаяся в результате реализации того или иного композиционного принципа. Яркими примерами такой «формы-принципа» могут служить фуга или же ригурнельная (иначе – концертная или староконцертная) форма, конкретные воплощения которых, как хорошо известно, могут значительно отличаться друг от друга.

Учитывая, что детальная характеристика всех обозначенных нами типологических композиционных групп вряд ли возможна в сравнительно жестких рамках одной журнальной статьи, представляется целесообразным ограничиться для начала описанием группы моноструктур. Тем более что именно к ней относятся все те одночастные (нециклические) композиции, которые обычно находятся в центре внимания авторов, характеризующих т. н. формы барокко. Попутно заметим, что причисление в нашем варианте систематизации таких форм к моноструктурам позволяет избавиться от нежелательных противоречий лингвистического характера, неизменно возникающих при том, что в результате «учебных» типологий среди форм *одночастных* сочинений неизменно оказываются также *двухчастная* либо *трехчастная* формы, причем не важно, идет ли речь о структурах простых или сложных, классических или барочных.

Моноструктурам как одной из важнейших типологических групп в общей систематизации композиционных структур инструментальной музыки эпохи барокко, безусловно, свойственна определенная степень общности, заключающаяся, во-первых, в том, что они имеют отношение в основном к моноаффектным сочинениям, которым не свойственны значительные внутренние контрасты интонационно-тематического, ладо-тонального, фактурного,

¹ Подробнее о жанровой систематизации инструментальной музыки XVII – первой половины XVIII века см. в книге автора этих строк «Жанры инструментальной музыки эпохи барокко» [1].

² Включая, кстати, непрограммные типовые циклы из 6 либо 12 сонат, сюит или концертов.

³ При этом полиструктурные конструкции могут быть самыми разными: от простейшего объединения танцевальных пьес по принципу «Менуэт I – Менуэт II – Менуэт I (da capo)» до достаточно сложно выстроенных типизированных инструментальных циклов.

метроритмического и темпового характера, ставящие под сомнение жанровую принадлежность целого. А во-вторых, в том, что они, как правило, нерасчленимы на разделы, обладающие композиционной самостоятельностью, свойственной отдельным музыкальным пьесам. Строго говоря, и здесь отмеченные свойства фиксируют лишь преобладающие тенденции, допуская многообразие конкретных решений. Но в любом случае моноструктуры изначально мыслились как нечто единое и, в отличие от полиструктур, не делились на несколько контрастных друг другу частей, представляющих различные аффекты, и тем более не являлись совокупностью различных по характеру композиционно завершенных пьес.

При этом группа моноструктур весьма неоднородна. В крупном плане в ней можно усмотреть формы как минимум двух основных видов: *повторного строения* и *сквозного развертывания*. И если в основе одних лежит принцип композиционного повтора, то другие, напротив, реализуют себя в виде непрерывного либо дискретного процесса развертывания музыкального целого¹.

Поскольку принцип композиционного повтора мог быть реализован по-разному, возможно дифференцировать формы повторного строения, выделив следующие их разновидности:

1) *формы, основанные на принципе повтора основных разделов композиции;*

2) *формы, основанные на принципе периодического возвращения исходной темы (образующей начальный раздел композиции целого) после ее сопоставления с иным музыкальным материалом;*

3) *формы вариационного типа, основанные на многократном повторе исходной темы.*

Соответственно, в первой из указанных групп окажутся: характерная прежде всего для танцевальной

музыки т. н. *двухколенная форма* (известная также как старинная двухчастная)², а также сформировавшиеся в разное время на ее основе и более сложные по внутреннему устройству *старинная сонатная форма* и *форма французской увертюры*. Во всех отмеченных структурах присутствует обязательный повтор каждого из двух основных композиционных разделов, при том что первый раздел нередко демонстрирует тонально-гармоническое движение, направленное к утверждению нового устоя (будь то всего лишь доминантовое трезвучие либо полноценная модуляция в иную тональность), а второй – обратное движение, возвращение исходной тоники, нередко осложненное отклонениями в тональность (тональности) субдоминантовой сферы³.

Двухколенная форма в инструментальной музыке эпохи барокко⁴ представлена необычайно широко (начиная с первых десятилетий XVII века и до середины XVIII столетия), поскольку она, как уже отмечалось, свойственна большинству пьес в жанрах танцевальной музыки⁵. Хотя ее можно встретить и в ином контексте. В частности, обратившись к темам многих вариационных циклов. Или же к жанру прелюдии, включая многие его образцы из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (преимущественно из II тома)⁶.

Сложившаяся на основе двухколенной формы старинная сонатная, как и следует из ее названия, обнаруживает себя прежде всего в сонатах, причем в основном клавирных. Наиболее последовательно в первой половине XVIII века ее применял в своем творчестве Д. Скарлатти. Особо отметим, что существующая в отечественном музыкознании тенденция к распространению этой типологической композиционной структуры на иные музыкальные жанры того времени вряд ли может приветствоваться. Как, впрочем, и предпринятая Т.С. Кюрегян

¹ Разумеется, подобное разделение достаточно условно и проявляется лишь на собственно композиционном уровне, тогда как на уровне синтаксического ощутимы и противоположные тенденции: например, фрагменты развертывания внутри структур повторного строения или же повторения (имитации) тех или иных мелодических образований в формах сквозного развертывания в условиях имитационно-полифонической фактуры.

² См., например, характеристику этой формы в известном учебнике И. В. Способина [9, с. 230–234].

³ Указанное, правда, не отрицает существование (особенно в музыке XVII века) двухколенных форм, в которых первое колено устойчиво завершается в основной тональности, что еще во многом свидетельствует о влиянии принципов ренессансного формообразования. Как, впрочем, и присутствие в некоторых пьесах, написанных в первой половине XVII столетия, но в целом не показательных для музыки барокко композиционных структур из трех повторяющихся колен (например, в пьесах танцевального происхождения из опубликованной в 1650 году в Неаполе Первой книги инструментальных сочинений А. Фальконьери).

⁴ Она же – *binary form* (согласно принятой в англоязычной литературе номенклатуре барочных форм).

⁵ Отметим, что в известном учебном пособии «Форма в музыке XVII–XX веков» [5] она может рассматриваться не только как двухчастная, но и как трехчастная и даже многочастная барочная форма: выбор конкретного наименования в данном случае находится в прямой зависимости от общего количества разделов-развертываний, завершающихся относительно устойчивыми кадансами. При этом наличие в нотном тексте «ребер» со знаками повторения, делящих всю композицию на две (!) части, независимо от их внутреннего строения, попросту игнорируется. Как, впрочем, и указания самих композиторов (как правило, французских), которые нередко помечали начало второго раздела такой формы ремаркой *reprise*, что в те времена означало вторую часть музыкальной пьесы.

⁶ См., например, прелюдии c-moll, D-dur, G-dur, a-moll и др.

[5, с. 148] попытка разделить ее на барочную (типа развертывания) и предклассическую¹.

Вероятно, заслуживает специального пояснения причисление к моноструктурам повторного строения формы французской увертюры, которая со второй половины XVII века начала распространяться на театральные увертюры (в особенности создававшихся во Франции, Англии и Германии), а затем и начальные части инструментальных сюит, также именованных «увертюрами». На первый взгляд, такое решение может показаться странным, тем более что в литературе (в особенности учебной) до сих пор преобладает точка зрения, согласно которой данная форма — это некая контрастно-составная композиция из трех или двух частей, организованных по принципу «медленно — быстро (— медленно)». Между тем обращение к подлинным источникам (в особенности к образцам середины XVII — начала XVIII века) дает веские основания полагать, что типовая форма французской увертюры изначально сложилась не как совокупность разных структур, а на основе единой, уже неоднократно упоминавшейся нами двухколенной формы танцевального происхождения путем ее усложнения в виде обязательного имитационно-полифонического начала второго колена с постепенно установившейся самостоятельностью в интонационно-тематическом отношении². Но главное — хорошо известная в музыковедении формула «медленно — быстро», которую часто применяют в отношении формы французской увертюры, невольно подчеркивая разнородность ее частей, в действительности не более чем условность. Поскольку первый раздел французской увертюры, при всей величественности характера музыки, судя по сохранившимся источникам, предполагался достаточно подвижным.

А объективно более оживленный характер движения с началом второго раздела достигался не путем смены *темпа*, а за счет применения более мелких длительностей, а нередко также и перехода от двух- к трехдольности. Собственно же темп, если и менялся, то только ближе к концу второго раздела — в том достаточно распространенном (хотя далеко не обязательном) варианте формы французской увертюры, где второй раздел завершался сравнительно небольшим контрастным по характеру музыки фрагментом в медленном темпе (*Lentement*)³. Последний, правда, представлял из себя, как правило, неустойчивое в тонально-гармоническом и несамостоятельное в композиционном отношении построение, которое, кстати, обычно повторялось вместе с предшествующей ему музыкой «быстрого» раздела, не нарушая тем самым общей двухчастности целого.

Впрочем, справедливости ради, надо заметить, что форме французской увертюры оказалась присуща особая динамика исторического развития. Со временем контраст характера музыки между двумя ее разделами заметно усилился, так что уже начиная со второй четверти XVIII столетия целое во многих случаях стало восприниматься полиаффектным. При этом размеры второго раздела существенно возросли⁴, включая размеры заключительного *Lentement* (при его наличии), который стал претендовать на особый композиционный статус, особенно в тех случаях, когда строился на тематическом материале начального раздела французской увертюры⁵.

Но тем не менее даже в такой ситуации авторы стремились соблюдать изначальные композиционные установки и, как правило, предписывали повторять целиком каждый из двух традиционных разделов французской увертюры⁶.

¹ Действительно, в барочных пьесах танцевального происхождения (особенно у И. С. Баха) изложенное в доминантовой тональности заключительное построение первого колена подчас повторяется в завершении второго колена, будучи транспонированным в основную тональность. Однако это еще не является веским основанием для того, чтобы переименовывать барочную двухколенную структуру в сонатную, тем более что размеры ее внутренних разделов в данном случае оказываются предельно лаконичными. Впрочем, подобного рода «эмбриональная» структура, возможно, и заслуживала бы отдельного статуса, если бы речь шла о некоей исторической стадии на пути от двухколенной барочной формы к старинной сонатной предклассического типа. Но проблема в том, что последняя, хорошо известная нам, в частности, по клавирным сочинениям Д. Скарлатти, сформировалась примерно в то же время, что и пресловутая барочная сонатная форма.

² О происхождении формы французской увертюры от двухколенной косвенно свидетельствуют неоднократные случаи применения во многих французских партитурах в начале ее второго раздела уже упоминавшейся ремарки *reprise*, характерной для двухколенной формы. Как, впрочем, и те случаи, когда в некоторых аллемандах французских композиторов эпохи Людовика XIV вторые колена начинаются по типу фугато (показательный пример — *Allemande par fugue* из Первой книги органного сочинения Н. Жиго, 1682). Прямое же свидетельство находим в наиболее раннем (как принято считать) образце французской увертюры — оркестровой *Overture*, открывающей поставленный в 1658 году балет Ж. Б. Люлли «Альсидиана», чья форма определена двухколенной, с явным интонационным родством обеих колен, из которых второе поначалу изложено в имитационной манере.

³ Подробнее о различных вариантах формы французской увертюры см. статью автора этих строк «О форме французской увертюры» [3].

⁴ Обязательное начальное фугато перерастало либо в развернутую фугу, либо в структуру концертного типа.

⁵ Возникающий при этом эффект репризности очевиден, к примеру, во французских увертюрах, которые открывают оркестровые сюиты И. С. Баха (BWV 1066–1069).

⁶ Разумеется, бывали и исключения, но они лишь подчеркивали правило повтора основных частей общей композиции французской увертюры.

Характеристика второй группы форм повторного строения, вероятно, не требует столь детальных комментариев, учитывая, что в эту группу мы отнесли структуры, достаточно хорошо описанные в музыковедении. Это *куплетное рондо*, которое обычно ассоциируется с пьесами французских клавесинистов (хотя встречается далеко не только в музыке этого рода), и *ритурнельная форма*, характерная прежде всего для первых Allegri инструментальных концертов. Но если в случае с рондо начальная тема (рефрен) при возвращении обычно сохраняет свою структуру и тональность¹, то в ритурнельной форме исходная тема (ритурнель), как правило, неоднократно возвращается в существенно измененном виде (в иной тональности и, как правило, в усеченном виде), за исключением последнего ее проведения, где возможна даже точная реприза *da capo*. При этом характер сопоставляемого с начальной темой музыкального материала в двух вышеназванных формах различен. В рондо он обычно не сильно контрастен рефрену и при этом складывается в относительно устойчивую структуру, которая именовалась куплетом. В ритурнельной же форме степень контраста обычно большая, но, что наиболее важно, сопоставляемые с ритурнелем разделы-эпизоды², оказываются структурно неустойчивыми.

Третью группу моноструктур образуют несколько разных форм вариационного характера.

Прежде всего — *форма вариационной партиты*, под которой имеется в виду структура вариационного цикла на тему, специально сочиненную композитором, либо мелодию какой-нибудь известной в то время светской или духовной песни, представленной в виде гармонизации³. Типичные примеры — 6 вариационных циклов И. Пахельбеля из цикла «Гексахорд Аполлона» или его же вариации на хоральную мелодию *Christus, der ist mein Leben* (из сборника «Музыкальные размышления о смерти», 1683). При этом собственно тема вариаций (если это хорошо известная песня) в образцах XVII — начала XVIII века могла оставаться «за кадром», и тогда сочинение фактически начиналось уже с первой вариации, обычно достаточно строгой по своему облику.

Форма вариационной партиты складывается из многократного последовательного воспроизведения



Титульный лист первого издания сборника И. Пахельбеля «Гексахорд Аполлона» (Нюрнберг, 1699), состоящего из вариационных партит

структуры исходной темы (иногда — с незначительными изменениями). Тот факт, что отдельные вариации (подобно самой теме) оказываются при этом вполне композиционно завершенными, выделяет структуру целого из прочих моноструктур, внутренние разделы которых, как уже отмечалось, обычно не достигают степени завершенности, свойственной самостоятельным музыкальным пьесам. Но при этом вариационная партита все равно остается моноаффектным целым, поскольку вариации фактически лишь расцвечивают исходный музыкальный образ, не меняя его сути.

Другая форма из данной группы обычно называется вариациями на *basso ostinato*. Тем не менее под этим наименованием фактически существуют хотя и родственные, но все-таки разные композиционные структуры:

— *граунд*, или *строгие вариации на basso ostinato*, при которых линия басового голоса неизменно повторяется в исходном виде⁴;

— *свободные вариации на basso ostinato*, при которых исходная басовая тема может менять облик, предста-

¹ Заметим, что в барочном рондо (в отличие от классического) такое возвращение может быть и однократным (с формированием в итоге трехчастной репризной конструкции *ABA*, которая по-французски также именовалась *rondeau*).

² В отечественной литературе их традиционно называют интермедиями — вероятно, по традиции, установившейся после публикации в 1974 году статьи Ю. Н. Холопова о концертной форме у И. С. Баха [11].

³ По аналогии с музыкой классической эпохи такие циклы в отечественном музыковедении обычно именуются песенными или орнаментальными вариациями. Однако для того чтобы исключить это излишнее отождествление (тем более что барочные вариации предполагали гораздо большую степень свободы), следует, вероятно, вспомнить об аутентичном термине «партита», который в эпоху барокко нередко использовался для обозначения вариаций. А поскольку этот же термин часто выступал в роли жанрового наименования инструментальной сюиты, предлагается, во избежание путаницы, говорить именно о вариационной партите.

⁴ Типичные примеры — Граунд (*A Division upon a Ground*) F-dur Дж. Банистера для скрипки и баса (из сборника Дж. Плейфорда *The division violin*, 1685), а также Чакона для скрипки и *basso continuo* D-dur Г. И. Ф. Бибера.

вать в фигурированном виде (А. Скарлатти. Партита на basso obligato d-moll для клавира¹), перемещаться в верхний голос (И. С. Бах. Пассакалья для органа c-moll, BWV 582) и даже излагаться в разных тональностях (Д. Букстехуде. Пассакалья для органа d-moll, ВухWV 261);

– *вариантно-остинатная форма*, встречающаяся, в частности, во многих барочных чаконах и пассакальях, где остинато басового голоса зачастую не является сплошным, а целое при этом строится из последования однотипных по синтаксической структуре секций, каждая из которых по сути есть вариант исходной².

Что же касается того вида моноструктур, который в нашем варианте систематизации форм барочной инструментальной музыки предлагается именовать *формами сквозного развертывания*, то о них можно говорить применительно ко многим жанрам, ориентированным на разные типы фактуры: от имитационной полифонии до вполне гармонического многоголосия. И действительно, принцип сквозного развертывания музыкального целого свойственен как фугам, так и различного рода неимитационным пьесам (в том числе прелюдиям, токкатам, а также образцам «темброво-регистровых» жанров французской органной музыки). Размеры таких сочинений могут сильно варьироваться: от миниатюрных органых версетов-реплик, которые подчас сложно признать самостоятельными музыкальными пьесами (тем более что они обычно интегрированы в более крупное музыкально-литургическое целое)³ до весьма развернутых композиций (от 100 и более тактов).

Определяющая роль сквозного, непрерывного развертывания музыкального материала не исключает, однако, возможность внутреннего членения таких форм на те или иные стадии (этапы или разделы), которое основывается прежде всего на логике гармонического плана, подчеркнутой рельефными гармоническими каденциями, а в ряде случаев связано с введением нового тематического материала. Более того, непрерывности процесса развертывания в таких формах не противоречит и фактор повторности, который довольно часто (особенно в условиях имитационной фактуры) проявляет себя в виде неоднократных проведений в разных голосах относительно небольших мелодических построений, а в каких-то случаях позволяет говорить о проявлениях репризности, связанных с возвращением и утверждением ближе к завершению композиции не только исходной тональности, но и тематического материала.

Естественно, что логика построения форм сквозного развертывания весьма разнообразна. Тем не менее в крупном плане допустимо выделить несколько их видовых разновидностей. Одна из них, которую условно можно назвать *моностадиальной*, охватывает сравнительно небольшие однотемные композиции, чье внутреннее единство подчеркнуто наличием единственного, заключительного каданса. Подобного рода композиции характерны для органых интонаций и кратких версетов (в том числе имитационно-полифонической природы)⁴. Но их можно обнаружить и в неимитационных прелюдиях типа развертывания (в том числе в Маленьких прелюдиях для клавира И. С. Баха, BWV 924–928), в медленных начальных частях камерных сонат (например, №№ 1, 3, 10, 11 из ор. 2 А. Корелли), а иногда и сюит (например, в «Больших» клавирных сюитах Г.Ф. Генделя F-dur, HWV 427, и fis-moll, HWV 431). К моностадиальным, пожалуй, можно причислить и композиции небольших по размерам фуг XVII века, не выходящих за пределы одного церковного тона (весьма показательные образцы – фуги 1-го и 2-го тона из Первой органной книги Г.-Г. Нивера, 1665).

Тем не менее среди форм сквозного развертывания все-таки преобладают структуры более сложные, состоящие из двух и более функционально различных разделов. Такого рода *полистадиальные* формы характерны как для имитационно-полифонических композиций XVII века (прежде всего, ричекаров и близких им фантазий), так и фуг баховской эпохи. Хотя довольно часто встречаются и в музыке вовсе неимитационного характера (например, во многих прелюдиях из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха). Обычно стадии развертывания подчеркнуты рельефными внутренними кадансами, очередными проведениями тем и другими способами (в том числе путем обновления тематического материала). Но в каждом конкретном случае признаки и параметры таких стадий будут индивидуальны. Фактор типизации здесь проявляется явно незначительно. А потому нет никакой необходимости разделять относительно крупные формы типа развертывания по формально количественному признаку на двухстадиальные, трехстадиальные или четырехстадиальные. Гораздо более информативным для полистадиальных конструкций будет просто указание на определяющую форму-принцип. Соответственно, основными их разновидностями в инструментальной музыке эпохи барокко должны быть признаны:

¹ См.: [7, с. 211–216].

² Яркие примеры – Пассакалья g-moll из «Армиды» Ж. Б. Люлли, его же Чакон G-dur из «Мещанина во дворянстве» или же Пассакалья g-moll для органа из *Apparatus musico-organisticus* Георга Муффата.

³ См., например, версетовы из собраний *Frutti musicali* А. Крочи (1642) или же *Modulatio organica* И. К. Керля (1686).

⁴ Типичные образцы – в собраниях *Intonationes breves per octo tonos*, ор. 2 С. А. Шерепа (1664) и *72 Verseil sammt 12 Toccaten* Готлиба Муффата (1726).

а) *формы имитационного типа* (прежде всего *ричеркар* и *фуга*), которые, в свою очередь, поддаются дальнейшей дифференциации: те же ричеркары – на однотемные и многотемные, а фуги – не только на однотемные и многотемные, но и на выдержанные в едином тоне (как большинство образцов XVII века) и модуляционные, отражающие достаточно развитую логику тонального мышления (как в баховскую эпоху);

б) *неимитационные формы типа развертывания*.

Если барочные фуга и ричеркар достаточно полно и всесторонне описаны в существующей музыковедческой литературе, то неимитационные структуры типа развертывания, не имеющие в музыкознании устоявшихся наименований, нуждаются хотя бы в кратком описании. Тем более что, как выясняется, их как минимум две разновидности. Одна напрямую восходит к специфике исполнительской практики – прежде всего к вступительному прелюдированию и импровизации. Размеры такой формы могут достигать нескольких десятков тактов, и хотя она в целом тематически однородна, сам музыкальный материал далеко не всегда выдержан в едином движении, фрагменты преимущественно аккордово-гармонического характера чередуются с различного рода пассажами, при этом активно используются одиночные имитации и переклички, техника диминуирования и т. д. Наглядные образцы демонстрируют две импровизационного типа органнне токкаты Я. Фробергера на Возношение Святых Даров (FbWV 105 и 106). В этом же ряду – пьесы в специфических для французской органной музыки «темброво-регистровых» жанрах. Например, в жанре *tierce en taille*, со свойственным ему длительным соло импровизационного характера¹.

С другой стороны, в эпоху барокко существовала также принципиально иная разновидность формы типа развертывания – результат преобразования широко распространенной в то время двухколенной формы. Суть такого преобразования заключалась в снятии обязательного повтора каждого из колен, в результате чего целое приобретало совершенно иное качество.

Подобная разновидность неимитационной формы сквозного развертывания, в частности, нередко встречается в наследии И. С. Баха. Типичный пример – Прелюдия *es-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира», где первый раздел, представляющий собой типичный период типа развертывания,

завершается в 16 такте каденцией в *b-moll*, и с того же такта (с наложением) начинается второй раздел, в котором осуществляется постепенное возвращение в основную тональность. При этом соотношение разделов целого (учитывая общую продолжительность в 40 тактов), как мы видим, весьма характерно для двухколенной структуры. Если же обратиться к Прелюдии *cis-moll* из II тома «ХТК», то первый ее раздел (подобный первому колену) завершается в 17 такте кадансом в *gis-moll*, а второй (как нередко бывает с двухколенными структурами) значительно превосходит его по размерам (продолжаясь с 18 по 62 такт) и содержит несколько этапов развертывания. Первый из них приводит к кадансу в *E-dur* на сильной доле 27 такта, второй – к кадансу в *fis-moll* на сильной доле 33 такта, третий продолжается до 39 такта, когда начинается заключительный четвертый раздел, имеющий очевидные признаки репризности. Сложившись в итоге полистадиальную неимитационную форму типа развертывания, в которой этих стадий насчитывается как минимум пять, можно, конечно же, в соответствии с правилами из уже упоминавшегося учебного пособия «Формы в музыке XVII–XX веков», назвать многочастной барочной формой. Но, как выясняется, в том же пособии многочастной барочной предлагается считать, к примеру, Сарабанду из Английской сюиты *A-dur* (BWV 806) [5, с. 132]. А ведь это – типично двухколенная, а значит, качественно иная структура. Так что от пользования столь неоднозначным понятием, как «многочастная барочная форма», стоило бы, наверное, воздержаться. Не говоря уже о том, что прилагательное «многочастный» более уместно при характеристике крупных композиций, состоящих из нескольких завершенных частей.

Впрочем, таким композициям будет посвящена наша следующая статья из цикла о систематизации форм барочного инструментализма. Здесь же хотелось бы обратить внимание на то, что в инструментальной музыке XVII – первой половины XVIII века существует довольно значительная и весьма специфическая группа сочинений, формы которых далеко не всегда возможно объяснить, руководствуясь теми принципами, которые были охарактеризованы применительно к моноструктурам. Речь прежде всего идет о так называемых хоральных обработках – преимущественно органнне сочинениях, которые в эпоху барокко активно создавались композиторами из протестантских земель Германии на основе лютеранских церковных песен². Звучали такие сочи-

¹ См., например, образцы этого жанра, принадлежащие Л. Маршану и Ж. Буавену, которые были опубликованы в начале XX века в подготовленной французскими органистами А. Гильманом и А. Пирро серии *Archives des Maitres de l'orgue* (соответственно в 3 и 6 томах).

² Заметим, что распространенный в музыкознании термин «хоральная обработка» (нем. Choralbearbeitung) не является аутентичным. В XVII – первой половине XVIII века подобные сочинения могли называться просто хоралами (Choral), хотя в подавляющем большинстве случаев они именовались по принципу текстовых инципитов.

нения преимущественно в ходе богослужений, хотя существовали, разумеется, и другие, внецерковные способы их использования¹.

Хоральные обработки были достаточно многообразны – и по размерам, и по технике сочинения. Согласно предложенной нами общей типологии музыкальных форм они, безусловно, относятся к моноструктурам. Более того, те из них, в которых логика сугубо инструментального письма оказывается преобладающей, вполне успешно укладываются в одну из двух ранее выявленных нами групп. Например, многочисленные *хоральные вариации* (т. е. вариации на тему лютеранской церковной песни) можно отнести к моноструктурам повторного строения (точнее – к вариационным партитам)². А обработки имитационно-полифонического типа, как в виде небольшого фугато на начальный мотив церковной песни с завершающим разделом на органном пункте³, так и полноценной *хоральной фуги*⁴, – к моноструктурам сквозного развертывания. Как, кстати, и *хоральную фантазию* – крупное сочинение, в той или иной мере связанное с материалом лютеранской церковной песни, но развивающееся в относительно свободной и разнообразной манере. При том что универсальной модели этой разновидности хоральной обработки не существовало, и ее форма, таким образом, оказывается принципиально нетипизированной⁵.

И тем не менее многие хоральные обработки в композиционном отношении несводимы к двум ранее выдвинутым группам разновидностей моноструктур. И потому к ним, очевидно, следует добавить еще одну, в которую войдут те формы, которые сложились под значительным влиянием «вокального» компонента (прежде всего в виде обрабатываемых мелодий церковной песен). Условно их предлагается именовать **формами строфического типа**.

Наиболее распространена среди них *однострофная форма*, в которых структура всей обработки в целом определяется строением музыкальной строфы хорала, в свою очередь, во многом зависящим от наличия внутренних повторов. В соответствии с этим стоит различать:



Один из немецких барочных органов – инструмент работы Арна Шнитгера в церкви св. Якоба в Гамбурге

а) тип строфы многострофной формы бар, чья музыкальная составляющая складывается из двух одинаковых мелодических построений, которые соответствуют двум текстовым столбам⁶ (по несколько строк в каждой), образующих запев (нем. *Aufgesang*) с последующим припевом (нем. *Abgesang*)⁷.

б) тип музыкальной строфы неповторного строения, состоящей из нескольких сегментов, соответствующих отдельным поэтическим строкам⁸.

Однострофным формам этих двух видов соответствуют композиции многих хоральных прелюдий И.С. Баха из его «Органной книжки», в которых форма целого полностью определяется хоральной мелодией, звучащей от начала и до конца без сколь-либо существенных перерывов. При этом, в таких прелюдиях, как *Der Tag, der ist so freudenreich* (BWV 605) или *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ* (BWV 639) мы сталкиваемся со строфой формы бар, а в прелюдиях *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 599) или *Da Jesu, an dem*

¹ Очевидно, что некоторые технически несложные образцы, не требующие большого органа с педалью, могли также исполняться в обстановке домашнего музицирования либо применяться в музыкально-образовательной практике.

² Типичные образцы – хоральные партиты Г. Бёма *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* или *Gelobet seist du, Jesu Christ*.

³ См. например, многие прелюдии Иоганна Кристофа Баха (*Bach J. Chr. 44 Choräle zum Präambulieren*. Kassel: Bärenreiter, 1949).

⁴ См. хоральные обработки И. Пахельбеля *Dies sind die heil'gen zehn Gebot'* и *Es woll' uns Gott genädig sein*.

⁵ В этом несложно убедиться, сравнив, например, строение хоральных фантазий *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* Д. Букстехуде, BWV 210; *Nun komm, der Heiden Heiland* Н. Брунса; *Komm, heiliger Geist* И. С. Баха, BWV 651.

⁶ Краткое, но при этом точное описание структуры строфы формы бар см.: [6].

⁷ Буквенная схема строфы формы бар – ||: a :|| b |. Впрочем, форма может быть усложнена путем повтора в припеве музыкальной строки из запева. В этом случае музыковеды обычно говорят о «репризном баре».

⁸ Особо следует отметить, что на последнем звуке таких сегментов (как, впрочем, и в строфе формы бар) обычно следуют небольшие остановки, подчеркнутые ферматами.

Kreuzestund (BWV 621) музыкальная строфа явно неповторного строения.

Однострочная форма в хоральных обработках может быть усложнена каноническим стилем изложения материала¹, а также наличием небольших дополнительных разделов с функцией вступления или связующих построений между секциями хорала². Впрочем, если обратиться к творчеству И. Пахельбеля, то несложно установить, что собственно однострочным формам во многих его обработках предшествуют довольно развернутые вступления, выдержанные в имитационно-полифонической манере, которые подчас достигают статуса полноценной хоральной фуги, что позволяет в результате говорить об особом, комбинированном характере хоральной обработки, приближающем ее в композиционном отношении к полиструктурным конструкциям³.

Наряду с однострочными формами, в хоральных обработках встречаются и *многострочные (вариационно-строфические)*, состоящие из нескольких версов. Так, например, в баховской обработке пасхального гимна *Christ ist erstanden* (BWV 627) насчитывается 3 верса (что соответствует количеству текстовых строф оригинала), в каждом из которых полностью (хотя всякий раз в несколько измененном виде) звучит хоральная мелодия, а остальные голоса ей свободно контрапунктируют. Столько же версов (и, скорее всего, по той же причине) имеет обработка *Der du bist drei in Einigkeit* И. Ф. Альберти⁴, хотя хоральная мелодия полностью здесь не звучит, поскольку обработке (в имитационно-полифоническом стиле) подвергается лишь ее начальная фраза. Вариационно-строфическая форма из трех версов также вполне очевидна в осуществленной И.С. Бахом обработке гимна *O Lamm Gottes, unschuldig* (BWV 656). Но в данном случае выбор композитором такого решения был обусловлен уже не структурой текста, а традицией троекратного исполнения данного песнопения в лютеранской богослужебной практике.

Как ни странно, вариантнo-строфический тип строения хоральных обработок может иметь место

не только в тех случаях, когда строение целого определяется формой обрабатываемой мелодии. Так, если обратиться к первому из т. н. «Шюблеровских хоралов» И.С. Баха — *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* (BWV 649)⁵, то в нем хоральная мелодия проходит на манер *cantus firmus* (отдельными сегментами, отделенными друг от друга на расстояние в несколько тактов) на фоне постоянно движущихся других голосов, что приводит в результате к явной «автономизации» пласта собственно обработки. Именно он (а не хоральная мелодия) оказывается определяющим в формировании композиционной структуре целого, которая в данном случае складывается под влиянием арии *dal segno*, но реально оказывается конструкцией вариантнo-строфического типа, поскольку обе воображаемые станцы «арии» строятся на едином тематическом материале и завершаются в основной тональности сочинения B-dur⁶. Схематически это может быть выражено следующим образом:

<i>a</i>	<i>a₁</i>	<i>a₂</i>	<i>a</i>
т. 1-15	т. 15-31	т. 31-46	т. 46-59
B-dur	B dur	→ B-dur	B-dur

Здесь *a* — вступительный ригурнель, *a₁* — его вариант, соответствующий первой станце арии, *a₂* — также тематически родственный вариант ригурнеля, соответствующий второй станце арии (в ходе развертывания он затрагивает несколько других тональностей), после чего следует повторение ригурнеля.

Структура «автономного» пласта обработки во многом оказывается определяющей и для построения хоральной фантазии И.С. Баха *Komm, heiliger Geist* (BWV 651). Правда, здесь уже не приходится говорить о строфическом типе формы целого. Тем более что в общей развернутой композиции (106 тактов) рассредоточенную однострочную форму мелодии лютеранского гимна (проходящей отдельными сегментами в педали по типу *cantus firmus*) вообще достаточно сложно уловить на слух⁷. Доминирующим в плане формообразования, безусловно, оказывает-

¹ Так, например, в «Органной книжке» Баха встречаются образцы, в которых мелодия хорала проводится в виде канона между дискантовым и басовым голосами (*Gott, durch deine Güte*, BWV 600; *Christus, der uns selig macht*, BWV 620; *Erschienen ist der herrliche Tag*, BWV 629).

² См., например, прелюдию *Von Gott will ich nicht lassen* Иоганна Михаэля Баха в сборнике *Choralvorspiele alter Meister* / hrsg. von K. Straube. Leipzig: Peters, 1907. S. 17–18.

³ См., например, органнне хоралы И. Пахельбеля во фригийском ладу *Ach Gott von Himmel, sieh darein* и *Ach Herr, mich armen Sünder*, в которых такие вступления-фуги достигают, соответственно, 37 и 29 тактов. Заметим также, что существуют варианты указанных обработок просто в виде хоральных фуг (в которых хоральные мелодии целиком не звучат).

⁴ См.: *Choralvorspiele alter Meister* / hrsg. von K. Straube. Leipzig: Peters, 1907. S. 5–9.

⁵ Данная хоральная обработка является вариантом № 3 (Choral) из ранее написанной кантаты *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* (BWV 6), где хоральная мелодия поручена солирующему сопрано.

⁶ При этом между двумя упомянутыми станцами равномерно распределены две части звучащей в верхнем голосе хоральной мелодии.

⁷ Сама по себе структура строфы данного песнопения представляет собой вариант формы бар, где вместо припева следует двукратное возгласие «Аллилуйя!». При этом И.С. Бах в некоторых местах отходит от точного воспроизведения канонической мелодии, несколько вуалируя при этом явную повторность.

ся верхний пласт (собственно обработка)¹, который в данном случае построен на основе сочетания принципов ригурнельной формы и фуги, что вообще-то нередко встречается в музыке И. С. Баха. Начальный ригурнель, изложенный в имитационно-полифонической манере, представляет собой фугато (которое звучит на фоне выдержанного в басу органного пункта, завершаясь на сильной доле 6 такта). И именно тема данного фугато в последующих сокращенных проведениях ригурнеля неизменно выходит на первый план. При этом тонально-гармоническое решение формы целого в данном случае не вполне типично, поскольку в большинстве случаев ригурнель проводится в главной (F-dur) либо доминантовой тональности. Но это вполне объяснимо воздействием периодически появляющейся в басовом голосе хоральной мелодии, которая явно ограничивает возможности модуляционного процесса.

Таким образом, в структуре баховской хоральной фантазии *Komm, heiliger Geist* мы фактически получаем явно нетипизированный вариант общей композиции, ставший результатом объединения свойств разных видов моноструктур, описанию которых была посвящена настоящая статья, а именно – повторного строения (ригурнельная форма), сквозного развертывания (фуга) и строфического типа (однострофная форма хоральной мелодии). Что в очередной раз свидетельствует о том, что в реальной практике мастера эпохи барокко, даже создавая моноаффектные по своей сути инструментальные сочинения, в необходимых случаях прибегали к объединению разных формообразующих принципов, включая и те, которые в настоящей статье были использованы в качестве важнейших критериев систематизации композиционных структур.

(Продолжение следует)

Литература

1. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. 232 с.
2. Бочаров Ю. С. К вопросу о систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко // Старинная музыка. 2017. № 4. С. 1–7.
3. Бочаров Ю. С. О форме французской увертюры // От барокко к романтизму. Вып. 2. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2010. С. 11–27.
4. Крупина Л. Л. Доклассические музыкальные формы. Часть II: Музыкальное формообразование в эпоху барокко: Уч. пособие. Воронеж: Воронежский гос. пед. ун-т, 2017. 292 с.
5. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII – XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2003. 310 с.
6. Лебедев С. Н. Бар // Большая российская энциклопедия: электронная версия (<https://bigenc.ru/music/text/861605>). Дата обращения – 01.06.2018).
7. Протопопов Вл. Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков: Хрестоматия. М.: Музыка, 1980. 240 с.
8. Сапонов М. А. Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органная рукопись). М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. 200 с.
9. Способин И. В. Музыкальная форма. 7-е изд. М.: Музыка, 1984. 400 с.
10. Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М.: Советский композитор, 1974. С. 119–149.
11. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Уч. пособие. СПб.: Лань, 1999. 490 с.

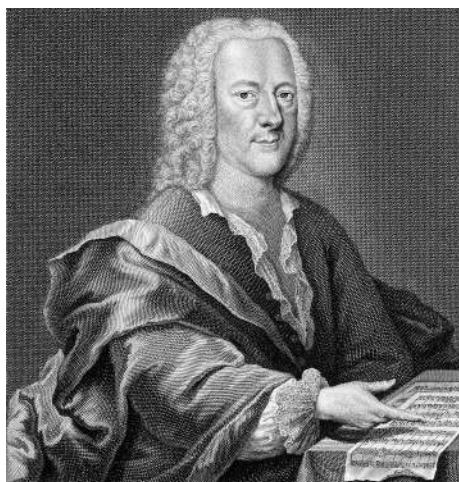
Статья Ю. С. Бочарова «На пути к систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко» подготовлена в рамках исследования, выполняемого при финансовой поддержке РФФИ (научный проект 16-04-50016-ОГН «Инструментальная музыка Западной Европы XVII – первой половины XVIII века: социокультурный контекст, жанрово-стилевая специфика, этапы исторического развития»).

¹ По мнению М. А. Сапонова – это своего рода «мануальная инвенция-токката» [8, с. 48].



«Автобиографическая» поэма памяти Луизы Телеман

(Перевод и комментарии С. Н. Никифорова*)



Георг Филипп Телеман (гравюра
Г. Лихтенштегера)

От переводчика

Г. Ф. Телеман (1681–1767) был известен не только как успешный композитор, музыкальный руководитель и талантливый организатор, но и как писатель, пробовавший силы в разных литературных жанрах. Он автор четырех автобиографий, две из которых были напечатаны при его жизни. Причем самая ранняя автобиография, созданная в 1718 году, украшена в том числе его поэтическими строфами. Также Телеман сочинил либретто для пяти опер, двух духовных ораторий, одной страстной оратории, оперного пролога, двух серенад, десяти церковных и четырех светских кантат [3, с. 498–499]. Композитором было опубликовано одиннадцать поэтических опусов, в том числе сочинения на смерть И. С. Баха (1685–1750), Р. Кайзера (1674–1739), И. Г. Пизенделя (1687–1755), стихи в честь И. Маттезона (1681–1764), Б. Г. Брокеса (1680–1747) и др.

Особняком стоит поэма на кончину в 1711 году его первой супруги – Амалии Луизы Юлианы Телеман (урожденной Эберлин), которая была напечатана в 1743 году в издании «Свидетельства истинной любви к почившим женам, составленные на немецком языке их мужьями» [2, с. 86–

97]. Не исключено, что это весьма объемное сочинение (в собрании XVIII века оно опубликовано на неполных одиннадцати страницах) является самым ранним поэтическим произведением Телемана¹. Поэма по праву может именоваться автобиографической, поскольку в ней композитор рассказал о событиях, имевших место в годы его молодости, и о собственных переживаниях, вызванных преждевременной кончиной жены. Таким образом – это не просто литературный опус, но и весьма ценный документ, знакомство с которым представляется необходимым для изучения биографии композитора и осознания его личности.

Содержание стихов и структуру целого можно отобразить следующим образом: Вступление – отчаяние супруга, сменяемое покорностью Божией воле. Рассказ о прошлом – первая встреча с Луизой, сложности завоевания руки и сердца, вынужденное расставание, воссоединение и женитьба, радости семейной жизни и рождение ребенка. Драматическая кульминация – предсмертные муки, последние слова Луизы и молитвы Богу. Трагическая кульминация – смерть, уныние и душевная подавленность Телемана, на смену которым приходит надежда на милость Господа. Заключение – прощание с женой.

Редакция журнала «Старинная музыка» предлагает первую полную публикацию на русском языке мемориальной поэмы Телемана², которая до сего времени была известна российскому читателю лишь в кратком пересказе (с цитированием отдельных строк), содержащемся в известном очерке Романа Роллана [1, с. 318–320].

В поэме Телемана стихи рифмованные. Однако исполнитель настоящего перевода, предприняв не одну попытку сохранения рифмовки, тем не менее решил отказаться от нее, поскольку подбор подходящих слов и выражений во многих случаях уводил далеко от точного воспроизведения авторского текста. Вместе с тем, по возможности сохранен объем стихотворных строк оригинального текста³.

Необходимые пояснения к переводу приведены в сносках. Там же содержатся и переведенные комментарии к прижизненному изданию поэмы Телемана, выполненные священником и писателем Антоном Паулем Людвигом Карстенсом (1703–1768), которые выделены отдельным шрифтом и снабжены указанием: *прим. А. П. Л. Карстенса*.

* Никифоров Сергей Николаевич – аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

¹ Автор этих строк выражает искреннюю благодарность исследовательнице творчества Телемана г-же У. Пёч-Зебан (Ute Poetzsch-Seban, Германия) за предоставленную информацию о том, что точная дата написания этой поэмы, подтвержденная какими-либо документальными источниками, на сегодня не установлена: известно только, что она относится к временному периоду с 1711 по 1743 год.

² Перевод выполнен по изданиям: [2, с. 86–97] и [5, с. 57–64].

³ В оригинале каждый стих представляет комбинацию двух шестисложников, либо шести- и семисложника.

**Поэтические размышления,
коиими прах
своей возлюбленной Луизы
желает почтить
ею оставленный супруг
Георг Филипп Телеман¹.
1711.**

Тебя, сокровище, узреть на смертном одре²!
Так горестно, что я едва могу вздохнуть!
Ах! Жаль, что к праотцам с тобою не отбыть!
Ведь с радостью бы смерть я смог свою принять.
Увы, мне по миру влачиться суждено,
И жизнь претит, теперь она — мученье!
Ничто не принесет мне утешенье впредь,
Моей отрады свет погас во смертной мгле.

Непредсказуемы Всевышнего пути!
И не понять Его нам мудрости решений!
И не постичь, зачем меня Он наказал,
Я все стерплю, таков удел всех христиан.
Отец Небесный, дух мой радости лишен:
Но воля то Твоя; я кару заслужил:
Ведь больше, чем Тебя почившую любил,
И ревностно в невесты для себя просил.
Смерть дорогой Руфи³ переживу смиренно;
Плодами милости Господней буду сыт.
Подвергнусь каре я — на то Его воленье.
Тому ведь, кто страдал, на небо путь открыт.

Тем временем хочу поведать о былом,
О нем мне радостно и горько вспоминать,

Я расскажу о том, как промыслом Господним
Туда я прибыл, где Луизу повстречал.

Нам выпало в краю увидеться далеко⁴.
Я думал о своем. Она меня не знала.
Господь нас узами любви соединил,
Желанием быть с ней мой дух воспламенил.
Не помню, где ее впервые я узрел;
Но помню, что она мне милой показалась.
Лик в памяти своей я вмиг запечатлел,
К ее красе меня тянуло будто силой.
Подумал про себя: вот мне избранница;
Добьюсь ее руки и сердцем овладею.
Но Бог к ней проложил отнюдь не легкий путь,
Иакову велел мне стать подобным,
Что значит, лишь трудом ее завоевать⁵.
На деле вышло так, что год, да не один⁶
Вздыхал о ней что зря, да по пятам бродил,
Пока не смог ее к себе расположить.
Душою чистая, все лестные слова,
Что ей нашептывал, не слушала она.
Дарами удивить ее не удавалось,
Хотя сердца девиц таким обычно рады.
И верила она, Господь подаст ей знак,

¹ Этот известный музыкант родился в 1681 году в Магдебурге, где его блаженной памяти отец был священником (см. «Музыкальный словарь» Иоганна Готфрида Вальтера, с. 596). К среде ученых он также имеет прямое отношение, поскольку в Лейпциге в течение 4 лет обучался разным наукам. Затем он посвятил себя исключительно музыке, к которой был склонен от рождения. У поэтов он также в чести. Многие из сочиненного им можно прочесть в «Поэзии из Нижней Саксонии». С 1704 года он служил капельмейстером в Зорау у графа фон Промница, и там же познакомился с Луизой. Стихи говорят о том, что ему пришлось преодолеть немало препятствий, прежде чем он смог добиться ее руки. Затем, с 1708 года, господин Телеман был концертмейстером, а впоследствии капельмейстером и секретарем в Эйзенахе. Здесь же состоялась свадьба. Однако же их брак продлился не более одного года. Потом он переехал во Франкфурт-на-Майне, где занял должность капельмейстера. С 1721 года он служит музыкальным руководителем в Гамбурге. Он снова женился, но кажется, что его второй брак не столь счастливый, как первый. — прим. А.П.Л. Карстенса.

² Как написал Телеман в первой автобиографии, его жена Луиза, похороненная в Эйзенахе 21 января 1711 года, спустя неделю после рождения ребенка, скончалась im Kind-Bette, то есть, скорее всего, ввиду ухудшения состояния здоровья в послеродовой период [5, с. 89]. В 28 томе серии «Памятники немецкого музыкального искусства» музыковед М. Шнайдер привел следующую выписку из церковной книги: «Похоронена в [эйзенахской] церкви Св. Креста вечером, в 8 часов, супруга капельмейстера Георга Филиппа Телемана. Было отпевание, а затем зачиталась проповедь» [4, с. XXI–XXII]. Ее отец Даниэль Эберлин (1647–1713/1715) был музыкантом. В словаре И. Вальтера о нем написано следующее: «Эберлин [Даниэль] — видный скрипач, родился в Нюрнберге. В 1680 году был капельмейстером в Эйзенахе, оттуда поехал в Кассель, однако в 1685 году вновь вернулся в Эйзенах и стал здесь, наконец, городским полицейским. В этой должности он и умер. Его [opus под заголовком] trium variantium fidium Concordia, h[oc]. e[st]. Moduli musici, quos Sonatas vocant, ternis partibus conflati вышел из печати в 1675 году в Нюрнберге [в формате] in folio» [6].

³ По-видимому, супруга Телемана была весьма ему предана и отличалась кротостью нрава, иначе он не стал бы сравнивать ее с описанной в Ветхом Завете моавитянкой Руфью — символом благочестия, почтительности и привязанности.

⁴ То есть в Зорау (ныне польский город Жары), куда Телеман прибыл после нескольких лет пребывания в Лейпциге.

⁵ Священное Писание гласит, что Иаков, купивший у Исава, своего брата, за чечевичную похлебку право на преимущество в благословении от отца, был вынужден отправиться в Месопотамию, где в итоге проработал четырнадцать лет у Лавана за позволение жениться на его дочери Рахиль. Композитор также был вынужден ждать такого позволения, пусть и не столь долго. Поэтому он здесь прибегает к подобному сравнению.

⁶ В Зорау композитор начал работать в 1705 году, а свадьба с Луизой состоялась 13 октября 1709 года. Однако точная дата их знакомства неизвестна.

Коль выберет ее избранницей моей.
С почтением ко мне Луиза относилась,
Но все же о любви не думала всерьез.
Как часто совладать с собою я стремился,
Когда она была особо неприступной!
Все силы прилагал, чтоб страсть в груди унять,
Однако ж иногда та вспыхивала вновь.

Но верность ей хранить я продолжал усердно,
Мы благо и тоску делили пополам.
Веселою была — я был безмерно счастлив.
Впадала в грусть — тогда печалился и я.

Я помню все: когда болезнь ее сковала,
Когда в конвульсиях все тело содрогалось,
И ощущаю вновь, как в венах кровь бурлит,
О том печальном дне все помыслы мои.
Я помню, вздумалось врагу ее отнять,
Он вознамерился с ней счастье попытать,
Лишь слово, я его бы тотчас придушил,
Но молвила она, что Бог ему судья.
Ах, Плессе¹, ведь помнишь ты, как я тогда рыдал,
Причиной слез моих ее поступки были.
Ничем в своей любви Луизу не уверил,
Лишь поблагодарить она меня могла.

И вот такой сюжет никак мне не забыть,
Приятель пару ей составить возжелал.
Я испугался, чувств чуть было не лишился,
Однако же ему не повезло, как мне.

Затем Господь на нас направил войско шведов,
В Саксонию они, как дикари, вошли²,
От страха вряд ли кто мог трезво рассуждать,
Лишь гибель скорую предречь способен был.
Мне гнева недругов хотелось избежать,
(Такая кара нам ниспослана Творцом).
Но до отбытия увидеться желал,
За добрым словом к ней пришел в вечерний час.
О чем поведало прощальное свиданье?
Увидел, что лицо все мокрое от слез.

Был рад, поскольку мне она тогда сказала:
Прощай, мой Телеман! Не забывай меня!
Весьма я счастлив был, в дорогу снаряжаясь,
Хотя наш общий враг уж в спину мне дышал.
Пусть в любой момент мог быть отрезан путь,
Но об опасности я думать не желал.
Я выстоял. Писал ей, получал ответы,
Их содержанием доволен был весьма.
Недель осьмнадцать мне еще пришлось скитаться,
И лишь затем я смог ее увидеть вновь.

Едва добрался — и помчался сразу к ней,
О том, что навещу я не предупреждал.
Отважился я сердце ей свое открыть,
Отныне же она была равнодушной.
Сказала да, вручив и сердце мне, и руку.
Не знаю сам, как мне все это удалось.
Но верю, что ни боль, ни разочарованье
Те вымолвить слова заставить не могли.
С тех пор в любви ко мне была она верна,
Того же, что и я желала непременно.
Ни разу огорчить не жаждала меня,
И истинным ее был каждый поцелуй.

Когда обручены священником мы были³,
То беспредельным нам казалось наше счастье.
Земное бытие могли сравнить с небесным,
И в розах счастья мы, довольные, купались.
Достойным короля наш стол всегда казался,
Хотя накрыт он был не более чем скромно.
Казался медом мне ее чудесный взгляд,
Мой слог шутливый стал заменой марципану.
Свою постель могли мы уподобить раю,
Сама любовь ее украсила цветами.
С Луизой жили мы в согласии и мире,
И ревность не могла никак нас разлучить.
День новый приносил то радость, то заботы.
Вопрос вставал — над ним был властен поцелуй.
Когда же вечером ложились почивать,
Беспечным сном в моих объятьях засыпала.
Господь нам ниспослал Свое благословенье,

¹ Владение в Верхней Силезии, принадлежащее семейству Промницев. — прим. А.П.Л. Карстенса. Ныне польский город Пщина.

² В 1706 году. — прим. А.П.Л. Карстенса. Как отмечает З. Рампе, «Возможно, осенью 1706 года Телеман и прочие придворные покинули Зорау ввиду наступления войск короля Карла XII и развернувшейся Северной войны. <...> Скорее всего, после ухода шведов Промниц и Телеман вернулись в Зорау» [З, с. 134–135]. Судя по всему, в монографии немецкого исследователя допущена опечатка, поскольку в то время на шведском престоле находился Карл XII (1682–1718).

³ Поскольку было решено сыграть свадьбу в Зорау, композитор получил отпуск у своего нового работодателя. Во введении к 28 тому «Памятников немецкого музыкального искусства» М. Шнайдер приводит выдержку из архивного документа, имеющего отношение к описываемым событиям: «Посему Его Светлость князь и правитель, господин Иоганн Вильгельм, саксонский герцог и т. д., мой Милостивый Государь разрешает мне заключить брачный союз, а священнику [поручает] обручить меня в Зорау с Ее Светлости Княжны камеристкой Луизой Эберлин. Ввиду того, что впредь мне нужно будет самому себя содержать, то он проявляет щедрость и [обещает] обеспечить меня провизией. Сию милость я принимаю с глубокой благодарностью, а также письменно обязуюсь по истечению срока, данного мне Его Высокомилостивым Светлейшим князем Саксен-Эйзенахским для проведения свадьбы, в назначенное время без задержек вернуться сюда, быть прилежным в работе и ни в коем случае не уезжать ни в Зорау, ни куда-либо еще. А если под каким-либо предлогом <...> меня захотят пригласить на службу, то я не пожелаю оставить свое место в Эйзенахе. При свидетельстве многих написано мной, я ничего не утаил и обладаю твердым желанием [совершить задуманное], а также подписано <...> 26 июня 1709 года» [4, с. XXI].

Его дар — чрева плод и радость на душе.
По милости Его в сердцах мы ликовали,
Когда, страх претерпев, обнять дитя смогла¹.

Сии стихи пишу и содрогаюсь телом.
В них то, о чем теперь мне горько вспоминать.
(О, боль!) Тогда навек прощай сказать был должен,
Когда на день шестой последний пробил час.
Ах, смог бы я писать кровавыми слезами,
Желаю, чтобы боль читалась между строк!
Прониклись бы ко мне вокруг все состраданьем,
Промолвив, что судьба была жестока с ним.
Писать продолжу я, душа моя страдает;
От блеклых чувств, увы, не будет верным слог.
И коли суждено с любимую расстаться,
То вряд ли удержать из-под пера поток.
В кончины день она от боли не страдала;
И тело, и лицо здоровьем отличались.
По нраву своему веселою была,
Невинно пошутить в минуты те могла.
Возрадоваться я едва ли был способен,
Но чувствовал: мой дух тревогою объят.
Мне поцелуй ее — как маслом след по сердцу,
Но слез в моих очах ему не осушить.
Они мне предрекли грядущую печаль:
(Однако лишь сейчас я смог все осознать)
Возлюбленной моей до утренней зари
Не станет, навсегда покинут буду я.
Лишь вечер наступил — возобновились муки,
Ее страдания мне были нестерпимы.
Сказала: «Подойди! Ты должен знать, что я
Сегодня обниму тебя в последний раз.
Пусть (молвила она), священник пусть придет,
Молитвы Господу мы вместе сотворим.
Моя душа теперь в Иисусовых руках,
Оставлю с радостью я этот алчный мир».

Я грезил наяву. Не мог поверить в то,
Что цель ее пути достигнута почти.
Я посему не звал священника сперва,
Но все же ее мольбам не внять я не посмел.
Продолжила она (как больно говорить!):
«Сердечный мой супруг, бесценный Телеман!
От всей души тебя хочу я попросить
Меня простить, коль ты обижен мною был.
Как и другие, я порою ошибалась,
Пусть задевала я тебя — то ненароком.
И посему могу счастливой умереть,
Ведь против совести ни разу не пошла.

Иисус сладчайший мой, с которым встречаюсь я,
Свидетель — поцелуй был верности зарок,
И сердце лишь тебе мое принадлежало,
Лишь ты один мне был на этом свете мил».

Застыла в жилах кровь, рассудок помутился,
Я телом ощущал подавленность свою.
Ответить ей не мог, лишь всхлипывал тихонько,
И дара речи я лишился в тот момент.
Блюстителю душ пришел. Слова лились потоком,
Мне истинной молитвы подан был пример.
Ее уста вратам сподобились небесным,
Ведь ими говорил Господь Сам Дух Святой².
Надеждой был Иисус и жизнью для нее.
Был светом Иисус, Он был ей благодатью.
Чертополохом ей к Нему прильнуть хотелось,
Стремилась стать она частицей Иисуса.
Молебен длился их порядка двух часов,
Не жаждала она оставить сих трудов.
Священник песни спеть духовные желал³,
Лишь я, ее, супруг, был речью утомлен.

Вот вам, безбожники, живой пример того,
Что краше говорит болящий, не здоровый.
Как будто бы Господь возвел себе здесь храм,
Изнеможенный дух ее наполнил силой.
Без устали она молиться продолжала,
И слово «Иисус!» твердила беспрестанно,
И не сходило с уст то имя до тех пор,
Пока она могла губами шевелить.
Затем же, наконец, меня подозвала,
Мне руку подала и нежно молвила:
«За верность и любовь тебя благодарю,
Господь затем воздаст, под силу все Ему.
Моя любовь к тебе останется со мной,
Ее узрит Иисус, да будет милостив.
Из этой толчеи тебя я заберу,
Поэтому в душе мой образ береги.
Мне дорогую мать увидеть вновь смогу,
На небе отыскать ее поможет Бог.
Будь милостив, Господь, и к моему отцу,
Прощенье дабы он в день смерти получил.
О братьях, сестрах я печалиться не стану,
Ведь верно, что Господь призрит всех сирых чад.
Он по-отечески даст кров и пропитанье,
Ах! (то был крик души), молитесь за меня!»

Затем Луизу сном хотели успокоить,
Промолвили, что он весьма необходим.

¹ Здесь подразумевается их дочь Мария Вильгельмина Элеонора (1711–1743), родившаяся 14 января. Как сообщает З. Рампе, ее крестными родителями стали граф Эрдман II фон Промниц (1683–1745) с супругой, герцог Иоганн Вильгельм Саксен-Эйзенахский (1666–1729) с супругой, а также Эрдман Ноймайстер (1671–1756) [3, с. 150].

² В христианском богословии единый Господь представлен тремя ипостасями: Бог Отец, Бог Сын, Бог Святой Дух. Поэтому Телеман, сообщая здесь, как можно представить, о якобы имевшем место явлении третьего лица Троицы, пишет: Господь Сам Дух Святой.

³ Эта строка отсутствует в публикации стихов в собрании документов о жизни и творчестве Телемана [5, с. 61].

Едва сказали то, петь начала она,
И к небу воспарил ее чудесный глас:
«Иисус навеки мой! Помилует меня.
Люблю его, а Он меня. Иисус навеки мой!»
Так пела радостно, раскрыв свои объятия,
С улыбкой на лице и взгляд направив в высь.

Нет слов, чтоб описать ее очарование,
Певцов изящных блеск погаснул рядом с ней.
Поскольку шевелил ее устами ангел,
Нам показалась речь Луизы неземной.

Но слабость верх взяла. Она в дремоту впала,
И в забытии была не меньше двух часов.
А мне тем временем заметно полегчало,
Об излеченьи мыслью тешил я себя.
Однако сладкий сон не бесконечно длился,
Нежданно прорекла, был голос ее слаб:
«Со мною Иисус во сне вел разговоры,
Такую благодать не просто описать».
Ей стало вдруг темно, о чем она сказала,
Что свет померк совсем — как раньше не сияет.
Что было далее, о том скажу я кратко:
Она склонилась и заснула вечным сном.

Я рассказать готов о муках и печали,
Однако как начать и где мне прекратить?
Не просто удержать в границах словеса,
То движется перо, то замедляет ход.
Скажу: весь небосвод на плечи мне упал,
И тяжесть всей земли сковала грудь мою,
Настолько воздух сперт, что не могу вздохнуть,
Кровь вязкая едва течет ли по сосудам,
В ушах ужасный шум, как будто ветра вой,
Померк в густом тумане свет моих очей,
Дрожат, под стать листве, и руки, и душа,
И ноги не хотят опорой телу быть.
Пусть долог мой рассказ, который я веду,

Едва ли всю печаль ему в себя вместить¹.
Тому лишь боль нутром прочувствовать дано,
Кому судьба велит страдание пережить.
Тем, что в моих стихах весьма я откровенен,
Я Бога не хую, но лишь людей сержу.
Мне каждый вынести готов вердикт суровый,
Ведь не пристало все ж мужам так поступать².

В смирении себя я Господу вручаю,
Я точно знаю, зла ко мне не держит Он.
Меня, дитя Свое, не станет ненавидеть,
Дарует милости и тем, кто не достоин.
За холодом зимы зной летний поспешит,
Гроза ценна земле живительной водою.
Под прессом виноград даст виноградный сок,
И засверкает сталь под молотом тяжелым.
Не бесполезны нам Христовы наказания,
Он жаждет нам привить потребность дел благих.
Он и карает нас, но и благословляет,
Да будут милости Его по вере нам.

Тебя, почившую, что пред престолом Божиим
В великой радости воскликнет трижды Свят,
За жертву Жениху, явленную однажды,
Возопиет и честь, и славу, и хвалу,
Тебя я сохраню и в памяти, и в сердце,
Благоговейно буду думать о тебе.
Я не смогу тебя увидеть в этом мире,
В другом же Иисус нас вновь соединит.
Увы, всего лишь год супругами мы были,
Но в вечности нас впредь никто не разлучит.
Однако должен я земле тебя предать,
Себя же и дитя я Господу вверяю.
Прощай, мой ангелок! До тех пор крепко спи,
Покуда не придет вновь Иисус Христос!
Тем временем позволь еще раз я скажу
(Хоть больно мне, но все ж): Прощай, мой ангелок!

Литература

1. *Роллан П.* Автобиография одной забытой знаменитости. Телеман — счастливый соперник И. С. Баха // Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. Вып. 3. М.: Музыка, 1988. С. 311–341.
2. *Carstens A. P. L.* (Hrsg.) Zeugnisse treuer Liebe / nach dem Tode / tugendhafter Frauen / in / gebundener deutscher Rede / abgestattet / von / Ihren Ehemännern. / <...> Hannover, / in Verlag Nicolai Försters und Sohns sel. Erben. / 1743 [Электронный ресурс]. URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11090046_00005.html (дата обращения: 15.04.2018).
3. *Rampe S.* Georg Philipp Telemann und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2017. 569 S.
4. *Schneider M.* Einleitung // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 28. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. S. V–LXIV.
5. *Telemann G. Ph.* Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung / hrsg. von Werner Rackwitz mit 17 Abbildungen und 77 Notenbeispielen. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1981. 375 S.
6. *Walther J. G.* Eberlinus [Daniel] // Walther J. G. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. S. 221.

¹ В уже упомянутом собрании документов данная строка приведена в неполном виде: Hätt ich nur von meiner Pein berührt [5, с. 63]. В прижизненном издании: Hätt ich nur einen Punct von meiner Pein berührt [2, с. 96].

² Т. е., по-видимому, столь долго рассказывать о своих чувствах.



Галина ПЕТРОВА*
(Санкт-Петербург)

Музыкальное путешествие петербургского капельмейстера Виктора-Иосифа Кажинского

Биографии музыкантов-капельмейстеров, работавших в российской столице в первой половине XIX столетия (К. Кавос, Л.-В. Маурер, К. И. Альбрехт, Г. М. Ромберг), во многом стандартны: в молодом возрасте приехали в Петербург по ангажементу Дирекции императорских театров, дирижировали при Высочайшем Дворе и на императорских сценах, в большей или меньшей мере сочиняли музыку, преподавали в инструментальных классах Певческой капеллы, в Театральном училище. Помимо сочинительства, авторитет капельмейстеров (как и концертмейстеров) держался на профессиональных исполнительских качествах. Ведущие капельмейстеры в первой половине XIX века, кроме итальянцев, были известны петербургской публике в качестве солистов-инструменталистов и участников камерных ансамблей (Д. Месс, Л.-В. Маурер, Г. Ромберг, К. Ф. Альбрехт).

Биография Виктора-Иосифа Кажинского (Każyński, 1812–1867) не вполне укладывается в перечисленные стандарты. Начнем хотя бы с национальности: среди капельмейстеров Петербурга (за исключением К. Кавоса и К. Соливы) преобладали немцы, Кажинский же по происхождению был поляк¹. И если зарубежные музыканты обычно приезжали в Петербург по приглашению Дирекции императорских театров, то Кажинский, который не считался иностранцем, перебрался в российскую столицу почти за четыре года до того, как в феврале 1846 года получил ангажемент Дирекции². Наконец, это был капельмейстер из пианистов.

Вероятно, уже с первых месяцев своего пребывания в Петербурге Кажинский быстро сошелся со многими музыкантами, стал участником музыкальных салонов и домашних вечеров, проявив себя в том числе как перwokлассный аккомпаниатор. А. Н. Серов вспоминает: «В течение зимы 1842–1843 года я несколько раз опять



Виктор-Иосиф Кажинский (нач. 1840-х гг.)

проводил целые вечера с Глинкою, в доме Л. и Т.³ Там бывали часто очень протезируемые Глинкою певцы, тенор Михайлов и баритон Артемовский, тогда только что приехавшие из Италии, где изучали вокальное искусство, а потом с успехом дебютировали на русской сцене (в «Лючии» Доницетти). В числе гостей бывал приехавший тогда из Варшавы отличный музыкант В. М. Кажинский⁴. Он играл наизусть множество

* Петрова Галина Владимировна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств.

¹ Он родился в 1812 году в Вильне. Там же в 1830-м окончил юридический факультет университета. Затем занимался композицией под руководством известного польского теоретика и музыканта Иосифа Эльснера. С 1836 года управлял оркестром немецкой оперы, основанной актером Шмидекампом. К этому времени относятся его первые театральные сочинения: музыка к польским мелодрамам «Подземный воспитанник» (1838) и «Вечный жид» (1842).

² «По предстоящей надобности» Кажинский «был принят в службу Дирекции Дирижером оркестра по русской драматической труппе» (см.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 10698). Однако, судя по материалам периодики того времени, он дирижировал антрактами в Александринском театре еще с 1845 года.

³ Речь идет о вечерах у секретаря духовной консистории Н. А. Лисенко и О. А. Тамборовского. – Г. П.

⁴ В данном случае Виктор-Иосиф Кажинский упомянут на русский манер как Виктор Матвеевич (его отца, от которого он унаследовал потомственное дворянство, звали Матвеем Антоновичем).



*Александринский театр в Петербурге
(литография 1-й пол. XIX в.)*

мазурок Шопена. Глинка их слушал всегда с особым удовольствием и много беседовал с Кажинским о композиторах разных школ, о своем «Руслане» и о проектах еще одной оперы совсем в «инаковом» вкусе» [16, с. 156]. К 1843 году относятся первые публичные выступления польского музыканта в качестве пианиста-аккомпаниатора вместе с упомянутыми певцами Михайловым и Артемовским. Заметим, что Кажинский (в отличие, например, от Б. Дамке и других пианистов) не пробовал себя в камерных ансамблях, получив известность именно в качестве аккомпаниатора. В 1845 году он сопровождал выступления таких выдающихся певцов, как Дж. Б. Рубини и А. Тамбурины. И не только в публичных концертах в Петербурге, но и при Высочайшем дворе. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» опубликовала письмо Рубини «к господину Кажинскому», «где неподражаемый певец изъявляет молодому капельмейстеру свою чувствительную благодарность за отличный способ, каким тот аккомпанировал ему во всех пьесах при Высочайшем дворе и в других местах, и объявляет себя искренним [его] ammiratore¹» [цит. по: 2, с. 122]. Периодика также отметила «самый занимательный концерт» с участием примадонны «Ла Скала» Финк-Лор², состоявшийся «по утрам в зале Петропавловского училища»; участвовали Рубини, Тамбурины, Гаузер и Кажинский, аккомпанировавший всем певцам «очаровательно» [там же, с. 121–122].

¹ Поклонником (ит.).

² Гастролировала в Петербурге в 1844–1845 годах.

³ Премьера эта состоялась 13 октября 1844 года в Дрезденской королевской опере. Правда, согласно запискам Кажинского, «первое представление» оперы Львова прошло 1/13 ноября [8, с. 375]

⁴ Возможно, с А. Ф. Львовым Кажинский познакомился через М. И. Глинку, хотя точные сведения об этом отсутствуют.

⁵ Осенью 1843 года А. Ф. Львов был произведен в генерал-майоры.

⁶ «Вместо утра, как мы рассчитывали, мы приехали в Берлин только вечером, измученные от дороги. Мы остановились в Hôtel de l'Europe и, подкрепившись добрым обедом, отправились на давно желанный покой». И только «музыкальное трио» (в котором А. Ф. Львов участия не принимал), «дав себе еще в Петербурге слово, во время путешествия не упускать ни одного случая, все видеть и слышать, хотя бы ценою покоя, поспешили в театр, который был в нескольких шагах от нас» [7, с. 97].

⁷ Выходил в 1846–1847 годах. Подробнее о Гийу см.: [17, с. 122–140].

Возглавив оркестр Александринского театра в Петербурге, Кажинский довольно быстро вывел его на качественно новый уровень. Его заслуги зафиксировал Н. А. Некрасов, не говоря уже о музыкальных критиках, отметивших, что с его приходом зазвучали увертюры и симфонии Моцарта и Бетховена, сочинения Глинки, Шуберта и самого Кажинского. Весьма показательна оценка В. В. Стасова: «Он [Кажинский – Г.П.] не очень давно заведывает оркестром Александринского театра и произвел там значительный переворот: люди остались те же, но слышишь, что они играют совсем иначе, нежели играли прежде; не узнаешь в этой слитной массе прежней неладности и разрозненности...» [18, с. 25]. В. В. Стасов также высоко ценил мастерство Кажинского как аранжировщика: «Арабская полька, подавшая повременному изданию повод к приговору, примечательна по своей инструментовке особенно, наравне с «Alexandra-polka» того же г-на Кажинского; в обеих есть эффекты тембров, в полном смысле делающие честь сочинителю. Аранжировка «Лесного царя» также очень стоит того, чтоб на нее обратили внимание, – она почти безукоризненна» [там же, с. 24].

Но все это было уже после того, как Кажинский осуществил то самое музыкальное путешествие, которому, собственно, и посвящена настоящая статья.

Началось оно весной 1844 года, когда директор Придворной певческой капеллы, скрипач и композитор Алексей Федорович Львов отправился в свою вторую артистическую музыкальную поездку по Европе, приуроченную к предстоящей премьере его оперы «Бьянка и Гуальтьеро» [см.: 6, с. 81–128]³. Именно Кажинский сопровождал его в этой поездке в качестве музыкального секретаря⁴. Правда, сам Львов в своих «Записках», опубликованных впоследствии в «Русском архиве», ничего об этом не сообщает. Кажинский же, напротив, упоминает «о нашем трио»: «генеральша⁵ Львова, сестра генерала Мария Федоровна и я» в связи с посещением «Волшебной флейты» в Берлине⁶.

Почему Алексей Федорович остановил свой выбор именно на Кажинском, а не, скажем, Ж. Гийу (флейтисте, авторе либретто «Бьянки и Гуальтьеро», а впоследствии редакторе журнала «L'artiste Russe»⁷)? Думается, Львов нуждался не просто в европейски

образованном музыканте, а в музыканте, блестяще владевшем навыками репетитора. Напомним, что именно Кажинский сделал клавир «Бьянки». В Дрездене он принимал деятельное участие в подготовке постановки этой оперы: «Репетиции «Бьянки и Гвальтьеро» идут своим чередом – я принужден был некоторые нумера для г-жи Шрёдер [исполнительницы партии Бьянки. — Г.П.] переложить ниже, иногда даже изменить целые фразы» [8, с. 368]¹.

Львов в своих «Записках» не отразил каких-либо ярких впечатлений от окружающей действительности, будучи целиком сконцентрирован на себе. Отметив, что сразу по прибытию в Берлин «... преобразовался в артиста» [4, с. 74], он подробно описывал собственные концертные выступления, упивался одобрительным приемом «Бьянки», шумным успехом гимна. А вот Кажинский, являя собой модель музыканта-Артиста [10, с. 50] живо и непосредственно воспринимал все происходящее, не пропуская ни одного оперного или духовного представления. По возвращении он изложил свои впечатления в одном из польских изданий. Русскоязычные газеты и журналы также не оставили без внимания эту публикацию. Несколько изданий предупредили их появление в печати на русском языке.

Вероятно, первым, кто привлек внимание к фигуре Кажинского в рекламных целях, был известный поэт и драматург Нестор Кукольник. Еще сравнительно молодой музыкант, известный лишь своими польками для фортепиано², оказался помещен в почетный ряд русских композиторов во главе с Глинкой. А прежде чем преподнести Кажинского как литератора, Кукольник, что вполне естественно, философствует на тему польки: «Что такое эта полька, встречаемая теперь на всех афишах, во всех оркестрах, на всех балах? Полька есть мода по значению, Богемский танец по существу... Полька и мазурка [сравнение с Шопеном. — Г.П.] — только музыкальные формы условного темпа <...> это написано совсем не для ног, а для ушей» [9, с. 58] Переходя к сообщению о путевых очерках Кажинского, Кукольник сообщает: «Он уже приготовил к изданию свои Путевые Записки, которые весьма интересны для любителей музыки. Отрывки, помещенные в здешней Польской газете *Tygodnik*, обнаруживают начитанность, знание истории музыки, и заключают в себе весьма верные взгляды, которым бы не мешало появиться и на русском языке. Впрочем, мы слышали, что Путевые Записки Кажинского уже



Алексей Федорович Львов

переводятся. Желаем Запискам такого же успеха, какой встретили польки...» [там же, с. 58].

Редактор ежемесячного журнала «Библиотека для чтения» О. И. Сенковский пропагандируя «Записки» Кажинского, аттестовал их автора как «композитора», «литератора», а также «известного капельмейстера», не преминув заметить, что сочинение это «читается еще с большим интересом, чем известное того же роду “Путешествие” Гектора Берлиоза». Он же перевел заглавие «Записок» Кажинского (*Notatky z podrozy muzycznej po Niemzech, odbytey w roku 1844 przez Wiktora Każyńskiego*), как «Дневниковые записки музыкального путешествия по Германии, совершенного в 1844 году» [3, с. 17].

Переводы «Записок» Виктора Кажинского, составленных во время музыкального путешествия по Германии, были также опубликованы «Северной пчелой» в 1845 году в виде писем к М. И. Глинке, А. Е. Варламову и Н. Кукольнику³. А год спустя их фрагменты (с подробной разбивкой относительно дат музыкальных событий) напечатал журнал «Репертуар и Пантеон» (в разделе «Философия и история музыки»)⁴.

Протекция Львова и заботы Кароля Липинского позволили Кажинскому погрузиться в европейский

¹ Подробнее о постановке оперы А. Ф. Львова см.: [8, с. 375–377].

² Уже были опубликованы: Petersburgers, Amata, Leonoren и Marien-польки, посвященные Шопену и Липинскому, а также Elisabeth-Polka.

³ Их выполнил Василий Любич-Романович, соученик Н. В. Гоголя по Нежинскому лицей.

⁴ В отличие от публикаций в «Северной пчеле», письма даны в хронологическом порядке, причем адресаты не указаны. Первое и последнее написаны из Берлина, соответственно, 11/23 мая и 15/27 ноября 1844 года. Это позволяет предположить, что в Петербург Кажинский возвратился не ранее конца 1844 года. В итоге его зарубежный маршрут, своего рода «кольцо», составили города: Берлин – Дрезден – Вена – Прага – Дрезден – Берлин.

музыкальный контекст. В частности, свести близкое знакомство с выдающимися композиторами — Мейербером¹ и Спонтини². Не раз ему приходилось демонстрировать в салонах свой талант аккомпаниатора «... Сегодня приглашены мы на вечер к Графине Росси; я буду там аккомпанировать Г-ну Ганцу, знаменитому виолончелисту здешнего оркестра, с которым я познакомился вчера. Вечер этот будет блестящий; на нем должны находиться все Берлинские музыкальные знаменитости» [15, с. 207]. Графиня Росси (она же — знаменитая певица Генриетта Зонтаг) также пела под аккомпанемент Кажинского: арию «Casta diva» из «Нормы» В. Беллини и («по общей просьбе») три песни Ф. Шуберта — *Ständchen, die Forele* и *Mädchensklage* [там же, с. 208].

Много времени провел Кажинский в беседах о музыке, либреттистах и итальянской опере с Мейербером, Спонтини и Липинским. Особенно близко он сошелся со Спонтини, оказавшем на него большее влияние³.

Липинский и Спонтини содействовали работе Кажинского в музыкальных библиотеках Праги⁴ и Берлина: «В Берлинской Королевской Библиотеке нашел я множество *вечерен* старинных Итальянских композиторов, и не мог вдоволь налюбоваться их чудною и редкою красою» [11, с. 147]. Речь в данном случае идет о сочинениях Палестрины, Йоммелли, Перголези, Дуранте. Оценка Кажинским «прекраснейших памятников церковной музыки» достаточно оригинальна. По его словам, «Псалмы Марчелли» [Марчелло — *Г.П.*], *Stabat Mater* Перголези, «Плач Иеремии Дюранта» [Ф. Дуранте. — *Г.П.*] есть искусство, «почти уже непостижимое в наше время простотою стиля» [там же]⁵. Идеализируя музыкальное прошлое, музыкант сетует на размывание духовных жанров, обращаясь за примерами такого рода к Россини (*Stabat Mater*), Доницетти (*Miserere*), рассуждая о подчинении «церковного стиля» драматическим формам, включении в духовные сочинения арий из опер. Мелодическую простоту итальянских мастеров он явно

предпочитает немецкой музыке того же периода: «Конечно, обедни и оратории Немецких композиторов не имели никогда той важности и чистой, небесной возвышенности, какими запечатлены почти все произведения Итальянских мастеров XVII и XVIII веков» [там же]⁶.

Впрочем, все это не помешало Кажинскому воздать должное немецкой органной школе: «Германия произвела Фробергера, Керля, Букстехуде, Пахельбиля, Ринка, и также величайшего в мире органиста, Иоганна Себастьяна Баха!» [11, с. 148]. А также оказаться под сильным впечатлением от услышанной им в Вене оратории Гайдна «Сотворение мира», которое, в свою очередь, послужило поводом к рассуждению об ораториальном жанре, его истории, трансформации, органном искусстве, употреблении формы фуги в жанрах инструментальной музыки.

В записях от 20 сентября / 2 октября 1844 года из Дрездена Кажинский сообщает о том, что присутствовал в местном театре на исполнении «Армиды» Глюка с участием в заглавных ролях В. Шредер-Девриент (Армида) и Й. А. Тихачека (Ринальдо) [8, с. 357].

Отклик на это событие проникнут преклонением перед личностью и творчеством Глюка: «Заметьте еще и то, что если умственная часть музыкальной композиции есть плод высокого творчества (*d' une haute conception*), такая композиция никогда не пропадет, в какое бы время ни была написана, и какой бы не придерживалась школы» [12, с.168.]. И в заключении довольно подробного музыкального анализа постановки «Армиды» читаем: «Но истина *драматической экспрессии*, ведущая за собой *чистоту стиля* и независимость свободы формы, эта *истина*, говорю, всегда будет новой, потому что она независима от моды и вкуса черни. Прекрасные патриции Глюка навсегда останутся прекрасными, потому что вылились прямо из сердца, не знающего морщин, потому что талант не стареет!» [там же]. Сравним с письмом Гектора Берлиоза Габенеку из Берлина по поводу берлинской постановки все той же «Армиды» под управлением Мейербера:

¹ «Его общество, — писал Кажинский о Мейербере, — приятно и занимательно. Он просил меня почаще навещать его, и я обещал сам писать ему в Дрезден, когда в Берлине будут давать его Гугенотов. Из Дрездена в Берлин можно приехать в один день по железной дороге» [7, с. 100].

² Спонтини в то время приехал в Берлин из Парижа.

³ Биографии Спонтини Кажинский посвятил несколько отдельных страниц [8, с. 362–367]. Спонтини же в знак своей расположенности к Кажинскому, прислал ему «полный *Clavier-Auszug* Олимпии, и свой портрет на память, с собственной надписью» [15, с. 207].

⁴ «Сегодня я посетил с Ганкою [директором пражской библиотеки. — *Г.П.*] университетскую библиотеку. В отделении музыкальных сочинений нашел я партитуру «Дон-Жуана», писанную собственною рукою Моцарта. Видно, что он писал ее скоро, одним духом создал это дивное произведение; в ней очень мало поправок и помарок. Партии увертюры написаны на нескольких небольших листках, очень неразборчиво. Рассказывают, будто он написал ее в день представления, за несколько часов за спектакля» [8, с. 347].

⁵ Интересно, что Г. Берлиоз (в своих «Путешествиях по Италии») не проявил столь избирательного вкуса по отношению к итальянской музыке XVIII века.

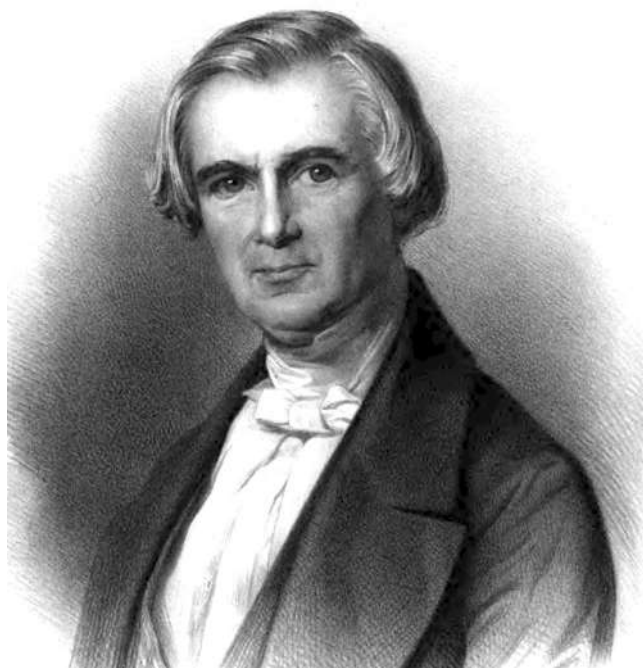
⁶ Отметим, что Кажинский писал о музыке, которую в то время в Петербурге практически нигде было услышать! Более того, в петербургской периодической печати первой половины XIX века даже имена ее создателей почти не встречались.

«Из всех композиторов прошлого, Глюк мне кажется тем, кому меньше всего грозят непрерывные революции в искусстве <...> Но правдивость выражения чувств, которая влечет за собой чистоту стиля и величие форм, не знает границ времени. Прекрасные страницы Глюка останутся всегда прекрасными. Виктор Гюго прав: “Сердце не имеет морщин”»¹ [курсив мой. — Г.П.] [цит. по: 1, с. 427]. Поразительное совпадение во взглядах с прославленным французским маэстро может объясняться знакомством Кажинского с упомянутым письмом Берлиоза, опубликованным 21 октября 1843 года парижской газетой *Journal des débats*.

В «Записках» Кажинского можно найти еще немало параллелей с «Мемуарами» Берлиоза, в которых композитор воссоздавал атмосферу городов и ландшафты стран, уделял колоссальное внимание звучанию и составу оркестров, солистам, особенно инструменталистам, и делал это неподражаемо! Кажинский идет примерно таким же путем, но при этом он вполне оригинален.

Говоря об операх, Кажинский выделяет несколько основных ракурсов: постановка, декорации, певческие голоса (их тесситура, «ровность», «обработанность», «сила» или «легкость» звука, соответствие роли), оркестр и его солисты. «Оркестр здешней оперы, — замечает он по поводу исполнения «Волшебной флейты» в Берлине, — отличный, многочисленный и превосходно подобранный. Он состоит из 16-ти прим (первых скрипок), 14-ти секунд (вторых скрипок), 10-ти альтов, 12-ти виолончелей и 8-ми контрабасов, число духовых деревянных инструментов следовало бы, по мне, удвоить; я нашел, что они слишком слабы относительно силы медных инструментов [14, с.192]. Неоднократно возвращается в своих «письмах» Кажинский и к дрезденскому оркестру Королевской капеллы во главе с Липинским. Он, в частности, сообщает о том, что с давних пор «введен обычай, чтобы каждый артист, поступая в Дрезденский оркестр, по выдержании строгого экзамена, публично давал присягу в церкви в том, что всю жизнь будет всеми силами стараться поддерживать превосходство и давнишнюю славу Саксонской Королевской Капеллы. Все они считают за честь принадлежать к этому заведению, составленному из лучших артистов Германии» [7, с. 109].

А вот что пишет Кажинский в связи с исполнением литургии Наумана. «Все, что Липинский говорил мне о превосходстве церковной музыки в Дрездене, оказалось совершенно справедливым. Нельзя слышать лучшего и более согласного оркестра. Струнные и в особенности контрабасы — верх совершенства! Духовые инструменты могут поспорить со всею Европою. Котте (кларнет), Куммер (отличный гобоист; брат его — первостепенный виолончелист), Фюрстенау (флейтист), и Леви (первый валторнист), не мно-



Кароль Липинский

го найдут себе соперников» [7, с.109]. Его звуковой идеал, однако, остается в рамках «классицизма» и близок Спонтини, критиковавшему «адский и беспрерывный шум медных инструментов», с его точки зрения, только покрывающих «слабость квартета! Но, чтобы тут не делали, — говорил Спонтини о современных ему композиторах, — поверьте мне, только в струнных инструментах — там истинная сила!» [13, с. 172]. Обратим внимание на запись от 13/25 августа, сделанную Кажинским после прослушивания в Дрездене оперы Вагнера «Риенци»: «Дождавшись, новой давно обещанной оперы, пошел я в театр <...> Опера Вагнера имеет много неоспоримых достоинств <...> Пятого действия я не дослушал, потому что, несмотря на множество прекрасных мотивов, не было мне возможности высидеть до конца, за ужасным шумом труб и разного рода медных инструментов, введенных на этот раз в оркестр. Я воротился домой со страшной головной болью, размышлял о жалком и неистовом злоупотреблении медных инструментов, которыми нынешние композиторы пользуются без всякой меры и без всякого сострадания к нервам слушателей! Все ищут *эффектов* в шуме, и забывают, что эффекты должны лежать в самих мыслях <...> Посмотрели бы они, какие эффекты умели производить Моцарт, Керубини, Мегюль и Бетховен даже с небольшими оркестрами!..» [8, с. 349–351]. С иронией был воспринят Кажинским вердиевский шедевр «Набукко» (запись от 15/17 ноября 1844, Берлин): «Я принужден был идти сегодня с дамами нашими в итальянскую оперу.

¹ Высказывание ошибочно приписано В. Гюго.

Что за жалость! <...> То же, что все новые итальянские оперы: собрание нескольких дуэтов, терцетов, арий, довольно неладно сплоченных между собой...» [там же, с. 376–377]. Вероятно, сказалась общая установка – неприятие современной итальянской оперы, сформированное Спонтини и отчасти Липинским. Оркестровые нововведения Верди Кажинский назвал «промахами», недоразумением: «Кстати, в этой опере (как и во всех почти нынешних итальянских операх), есть второй оркестр на сцене (banda); автор написал марши и молитвы, которые Вавилоняне и Евреи играют на сцене на кларнетах, фаготах и т. д. Знаю, что здесь никто не обращает внимания на такие промахи...» [там же, с. 377].

Неоднозначную оценку вызвали сочинения Мендельсона: признавая их мастерство, жанровой охват, Кажинский попробовал включить Мендельсона в число гениев немецкой школы. За рассуждениями последовали такие с трудом давшиеся выводы: «Однако ж я не осмелюсь решить, гений ли Мендельсон, в настоящем смысле этого слова, или нет? [8, с. 348]. Хотя Мендельсон был исключительно авторитетной фигурой в романтических (и аристократических) кругах, особенно после написания оратории «Павел»,

Кажинский поостерегся выделить ему почетное место в ряду таких выдающихся имен музыкального мира, как И.С. Бах, Глюк или Бетховен. Прибегнув за авторитетом к перечисленным именам, он справедливо заметил: «... Под гением разумею только таких людей, которые основывают новые направления, которые в каждом веке являются предводителями будущих поколений, творцами новых мыслей» [там же, с. 349].

В своих «Записках» по следам артистического путешествия Кажинский проявил живой ум, восприимчивость, обнаружил хороший вкус и наблюдательность, продемонстрировал незаурядную музыкальную память, богатый слушательский опыт, феноменальные навыки по чтению партитур. Публикация «Записок» в Петербурге оказалась событием в музыкальном и общекультурном отношении очень значимым, что на какое-то время поставило музыканта в разряд фигур модных и «ученых». В связи с публикацией и переводом «Дневниковых записок музыкального путешествия по Германии, совершенного в 1844 году» пресса наградила Кажинского титулом «ученого капельмейстера». И, надо сказать, что данный титул Кажинский вполне подтвердил, опубликовав в 1851 году свою «Историю итальянской оперы» [5].

Литература

1. Берлиоз Г. Мемуары / Пер. с франц. О. К. Слезкиной; вступ. ст. А. А. Хохловкиной; ред., пер. и прим. В. Н. Александровой и Е.Ф. Бронфин. М.: Музыка, 1967. 628 с.
2. Библиотека для чтения. 1845. Т. 69. № 4.
3. Библиотека для чтения. 1845. Т. 73. V отд.
4. Записки А. Ф. Львова // Русский архив. 1884. № 5. С.65–115.
5. История итальянской оперы. Сочинение Кажинского / Перевод Ф. Томашинского. СПб., 1851. 52 с.
6. Лащенко С. К. Опера А. Ф. Львова «Бьянка и Гуальтьеро» // ИМТИ. 2017. № 17. С. 81–128.
7. Музыкальные заметки, во время путешествия по Германии, Виктора Кажинского // Репертуар и Пантеон. 1846. Т. 13. Кн. 1. С.97–115.
8. Музыкальные заметки, во время путешествия по Германии, Виктора Кажинского. Окончание // Репертуар и Пантеон. 1846. Т. 13. Кн. 2. С. 340–378.
9. Н-р К-кѣ [Кукольник]. Польки г. Кажинского // Северная пчела. 1845. № 15. 19 января. С.58.
10. Петрова Г. В. В. Кажинский и М. Глинка: к изучению феномена Артиста // Эпоха М.И. Глинки. Музыка. Поэзия. Театр. Новоспасский сборник. Вып. 4. Смоленск, 2007. С.48–54.
11. Путевые заметки из Музыкального путешествия по Германии, Виктора Кажинского (Письма к Н. В. Кукольнику). Вена. 1844 // Северная пчела. 1845. № 37. 15 февраля С.147–148.
12. Путевые заметки из Музыкального путешествия по Германии, Виктора Кажинского (Письма к М. И. Глинке). Дрезден. 26-го сентября (8-го окт.) 1844 // Северная пчела. 1845. № 42. 21 февраля. С.167–168.
13. Путевые заметки из Музыкального путешествия по Германии, Виктора Кажинского. II. Окончание // Северная пчела. 1845. № 43. 22 февраля. С. 171–172.
14. Путевые заметки из Музыкального путешествия по Германии, Виктора Кажинского (Два письма к А. Е. Варламову) III. Берлин 11/23 мая. 1844 // Северная пчела 1845. № 48. 2 марта. С.191–192.
15. Путевые заметки из Музыкального путешествия по Германии, Виктора Кажинского. Два письма к А. Е. Варламову. IV. Берлин, 20-го мая (3 июня) // Северная пчела. 1845. № 52. 7 марта. С. 207– 208.
16. Серов А. Н. Избранные статьи /под общ. ред., со вступ. статьей и прим. Г. Н. Хубова. Т. I. М.; Л.: Музгиз, 1950. С. 129–179.
17. Сомов В. А. Французский флейтист в России в середине XIX в. Жозеф Гийу — «красильный фабрикант и музыкант» // Французы в научной и интеллектуальной жизни России XIX века / Под ред. А. О. Чубарьяна, Ф.-Д. Лиштенау, В. С. Ржеуцкого, О. В. Окуневой. М.: Ин-т всеобщей истории РАН, 2013. С. 122–140.
18. Стасов В.В. Музыкальное обозрение 1847 г. // Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 1. 1847–1859. М.: Музыка, 1974. С. 23–46.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

В. Берзин (Москва). Уставы и правила французских музыкальных корпораций XIV–XVIII веков

Настоящая публикация содержит текст шести уставов французских музыкальных корпораций. Это статуты профессиональных сообществ, на основании которых строилась повседневная жизнь музыкантов королевской Франции в течение нескольких столетий. Тексты уставов, переведенные на русский язык, сопровождаются необходимыми комментариями и вступительная статья, где разъясняются смысл и особенности деятельности корпораций.

Ключевые слова: профессиональная корпорация, статуты, французская музыкальная культура XIV–XVIII вв.

Ю. Бочаров (Москва). На пути к систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко

Статья посвящена проблеме систематизации форм европейской инструментальной музыки XVII – первой половины XVIII века. Предложив собственный вариант такой систематизации, согласно которому все формы можно разделить на три качественно различных уровня – моноструктуры, полиструктуры и макроструктуры, автор подробно характеризует различные варианты моноструктур (повторного строения, сквозного развертывания, а также строфического типа).

Ключевые слова: музыкальные формы; музыкальные жанры; инструментальная музыка; эпоха барокко.

Г. Ф. Телеман. «Автобиографическая» поэма памяти Луизы Телеман (Перевод и комментарии С. Н. Никифорова)

В настоящей публикации впервые вниманию читателей предлагается перевод на русский язык поэтического опуса Г. Ф. Телемана, созданного им в память первой жены, преждевременно ушедшей из жизни в 1711 году. Перевод сопровождается вступительной статьей и необходимыми комментариями.

Ключевые слова: Георг Филипп Телеман; Амалия Луиза Юлиана Телеман (Эберлин); поэма; перевод и комментарии.

Г. Петрова (Санкт-Петербург). Музыкальное путешествие петербургского капельмейстера Виктора-Иосифа Кажинского

Статья посвящена описанию музыкального путешествия по Германии в 1844 году молодого польского музыканта Виктора-Иосифа Кажинского в качестве музыкального секретаря известного скрипача и композитора, директора Придворной певческой капеллы А. Ф. Львова. В своих Путевых записках, опубликованных по возвращении в Петербург, где он вскоре стал капельмейстером Александринского театра, Кажинский делится собственными впечатлениями от этой поездки, обращая особое внимание на события музыкальной жизни и рассуждая как о современной ему музыке, так и о творчестве композиторов прошлого.

Ключевые слова: В.-И. Кажинский; А. Ф. Львов; Г. Спонтини; К. Липинский; Александринский театр; русская периодика середины XIX века.



ABSTRACTS

Valery Berezin (Moscow). Ustavy i pravila frantsuzskikh musical'nykh korporatsij XIV–XVIII vekov / Statutes and rules of the French music corporations from the 14th to the 18th century

The paper includes six statutes of music corporations, which regulated everyday life of French musicians in Paris, Orléans and Bordeaux during the Ancien régime. These texts are accompanied by the necessary comments and an introductory article explaining the meaning and characteristics of corporate activities.

Keywords: professional corporation; statutes; French musical culture.

Yuri Bocharov (Moscow). Na puti k sistematizatsii form instrumental'noj muzyki epokhi barokko / To the systematization of musical forms in Baroque instrumental music

The paper is devoted to a new systematization of instrumental music forms in the Baroque era. According to the typology offered by the author all Baroque musical forms can be divided into three differing groups: monostuctural, polystructural and macrostructural compositions. The author also describes in detail the main types of monostructural compositions.

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

Georg Philipp Telemann. “Avtobiografitscheskaya” poema pamyati Luizy Telemann / Autobiographical poem in memory of Louise Telemann. Translated and commented by S. Nikiforov

The paper presents translation in Russian of Telemann's poem in memory of his wife written after her untimely death in 1711. The translation is accompanied by introductory article and necessary comments.

Keywords: Georg Philipp Telemann; Louise Telemann (née Eberlin); memorial poem; translation; comments.

Galina Petrova (St. Petersburg). Muzykal'noe puteshestvie peterburgskogo kapel'meitera Viktora-Iosifa Kazhinskogo // Musical travel of the St. Petersburg Kapellmeister W.-J. Każyński

The paper is devoted to the description of a musical travel across Germany in 1844 of the young Polish musician Wiktor-Josef Każyński as the musical secretary of the Russian violinist and composer Alexei F. Lvov. In the Travelling notes published upon return to St. Petersburg, Każyński reports about the impressions of this trip, paying particular attention to events of musical life and discussing both modern music, and works of composers of the past.

Keywords: Wiktor Każyński; Alexei F. Lvov; Gaspare Spontini; Karol Lipiński; European opera; Russian literary magazines.

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»)