СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 3 (85) 2019

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 25.09.2019.
Формат 60×84 1/8. Печ. л. – 5,0.
Уч.-изд. л. – 5,5. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

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

© «Старинная музыка», 2019

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

☎ (495) 469-12-05,
(499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Из истории исполнительского искусства
А. Меркулов (Москва). Каденция Карла Черни к Первому фортепианному концерту Бетховена из «Систематического руководства по импровизации» ор. 200 (1829) 1

Барочные мотивы
И. Герасимова. «Молитва Манассии» в партесных сочинениях эпохи барокко: тексты, редакции, интерпретации 11

Н. Дилецкий. «Плачи душе». Публикация партитуры и комментарии И. Герасимовой 18

Исторические экскурсы
М. Гирфанова (Казань). Сквозные музыкально-смысловые линии в «Романе о Фовеле» с музыкальными вставками 25

Книги
А. Булычева. Шедевр о шедеврах. Рецензия на книгу Л. В. Кириллиной «Театральное призвание Георга Фридриха Генделя» 38

Аннотации и ключевые слова научных статей 40

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.

На 1-й странице обложки –
Святые Цецилия и Екатерина
(с картины Бернардино Кампи, 1560-е)

Александр МЕРКУЛОВ*
(Москва)

Каденция Карла Черни к Первому фортепианному концерту Бетховена из «Систематического руководства по импровизации» ор. 200 (1829)[1]

Конец XVIII – начало XIX века – период сосуществования в европейской инструментальной музыке каденций солиста самых разных типов и видов – коротких и длинных, пассажных и тематических, строгих и, напротив, свободных в отношении метрической организации либо тонального плана и т. д. и т. п.[2].

Весьма велика в развитии данного жанра была роль Карла Черни, одного из самых известных и влиятельных музыкантов Вены той поры. Свои взгляды на эту тему он проповедовал, выступая как пианист (Черни, в частности, исполнял концерты В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена), занимаясь со своими многочисленными учениками, публикуя в период с 1824 по 1854 годы отдельные образцы собственных каденций (к Первому, Второму, Третьему концертам Бетховена, а также к его Рондо для фортепиано с оркестром B-dur, WoO 6) и высказывая в печати свои мысли об искусстве их сочинения.

Но, если с рассуждениями Черни на сей счет отечественный читатель в какой-то мере мог ознакомиться по опубликованному в переводе А. Д. Алексеева фрагменту «Систематического руководства по импровизации» [2, с. 85–86; 2-е изд.: с. 88–90][3], то образцы самих черниевских каденций в России не издавались и, соответственно, не становились предметом исполнительских прочтений и музыковедческого анализа[4]. Это тем более досадно, что довольно яркий пример собственной каденции Черни поместил в соответствующем разделе своего инструктивного сочинения *сразу после* словесного текста, а не в качестве приложения в самом конце. И если применительно к ряду нотных иллюстраций из «Систематического руководства» можно согласиться с Алексеевым, утверждавшим, что «приводимые образцы этих импровизаций, сочиненные самим Черни, самостоятельной художественной ценности не имеют и поэтому не включены в “Хрестоматию”» [2, с. 85], то относительно каденции любимого ученика

Портрет Карла Черни
(с литографии Й. Крихубера, 1833)

Бетховена это суждение, на наш взгляд, не выдерживает критики[5].

Особая ценность каденций Черни обусловлена многими факторами. Их автор был великолепно осведомлен о всем многообразии подходов к данному жанру, поскольку концертная жизнь Вены – в то время одной из музыкальных столиц мира – была необыкновенно оживленной. Более того, ему, как очень немногим музыкантам, был известен взгляд Бетховена на проблему каденции солиста (напомним, что бетховенские концерты издавались в то время без каденционных вставок, а сборник каденций композитора впервые был опубликован только в 1864 году). К тому же Черни,

* **Меркулов Александр Михайлович** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

[1] *Czerny, Carl.* Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte [12].

[2] Подробнее об этом см. в монографии автора настоящей статьи [5].

[3] В дальнейшем ссылки на этот источник даются по второму изданию.

[4] В двух сравнительно небольших книгах о Черни на русском языке [1; 10] его каденции даже не упоминаются.

[5] Скорее всего, так не думал и сам автор «Хрестоматии», просто публикация развернутых нотных примеров не вписывалась в формат данного издания.

несомненно, обладал немалым композиторским талантом, великолепно владея исполнительскими приемами виртуозного фигурационного письма, столь органичного для жанра каденции и столь востребованного пианистами.

Нелишне, думается, упомянуть, что сам Черни ценил тот образец каденции, который поместил в свое Руководство ор. 200. Об этом говорит его ремарка из более поздней работы – «Полной теоретической и практической фортепианной школы» ор. 500 (1846), в которой, обращаясь к проблеме исполнения бетховенских произведений, в том числе Концерта № 1, он отсылает читателя все к той же своей каденции из ор. 200, сочиненной 17-ю годами ранее [см.: 11, с. 99].

Все отмеченное делает вполне актуальной публикацию Каденции Черни к первой части Фортепианного концерта № 1 ор. 15 Бетховена, помещенную в качестве иллюстрации в его «Систематическом руководстве по импровизации» ор. 200 [12, с. 30–35]. Особенно интересной эта каденция будет для тех музыкантов, которые интересуются проблемой исторически достоверной манеры интерпретации произведений прошлых эпох.

Но прежде чем обратиться непосредственно к самому нотному тексту, необходимо вкратце охарактеризовать особенности этого образца творчества Карла Черни.

Уже сам факт его фиксации и издания свидетельствует о том, что Черни считал необходимым готовить каденции предварительно. Это важно подчеркнуть, поскольку до сих пор существует наивная убежденность, что во времена барокко и классицизма каденции солиста всегда (или почти всегда) импровизировались. Такое мнение – не более чем миф, о чем говорит множество исторических свидетельств. В реальности же так называемые «импровизированные» каденции большей частью не импровизировались в процессе игры на сцене, а сочинялись до выступлений и заучивались наизусть [см.: 5, с. 109–119]. Л. ван Бетховен в 1804 году работал вместе с Ф. Рисом над сочиненной своим учеником – загодя! – каденцией к Третьему фортепианному концерту и не видел в этом ничего особенного или тем более предосудительного [см: 3, с. 114–115]. Такой же в целом точки зрения придерживался и Черни, писавший в своей Школе ор. 500 как раз в связи с Первым бетховенским концертом, что «большинство пианистов подготавливает каденцию заранее (если не сильны в настоящей импровизации)» [11, с. 99].

В отличие от широко распространенных в то время чисто пассажных каденций, подходивших к любому концерту любого автора без учета характера музыки, а также в противоположность практике использования новых мотивов и фигур, предлагаемых, в частности, К. Ф. Э. Бахом [7, с. 119], Й. Гайдном [8, с. 112], М. Клементи [там же, с. 117], каденция Черни к Первому концерту Л. ван Бетховена определенно тематическая, то есть основанная преимущественно на тематических элементах конкретного сочинения. И это не случайно, ибо автор «Систематического руководства по импровизации» был строго привержен идее того, что «каденция должна полностью соответствовать содержанию и смыслу произведения» [цит. по: 2, с. 89]. То же самое Черни провозглашает и позднее в Школе ор. 500: «Каденция должна быть построена на мотивах и пассажах из самого концерта и разработана в манере, соответствующей характеру пьесы» [11, с. 99]. В этом музыкант продолжает линию Моцарта, применявшего с конца 1770-х годов тематические или пассажно-тематические каденции, и, конечно, традицию Бетховена.

Титульный лист «Систематического руководства по импровизации» ор. 200 Карла Черни (Вена, 1829)

Черни использует мотивы и главной, и связующей, и побочной, и заключительной партий I части бетховенского концерта, разрабатывая так или иначе не менее 10 различных интонационных элементов из этих тем[1] и действуя тем самым в полном соответствии с собственными рекомендациями по поводу «заключительных», «больших» фермат концертов: «В них должны встречаться все интересные мотивы и наиболее блестящие пассажи концерта, которые при желании могут быть больше оттенены и усилены» [цит. по: 2, с. 89–90].

[1] М. С. Друскин справедливо писал о «щедром изобилии тематизма» в бетховенских концертах [см.: 4, с. 57].

Есть в каденции Черни и сугубо пассажные фрагменты, но общий объем, охватываемый так называемыми общими формами движения, оказывается сравнительно небольшим, занимая примерно 12 нотных систем из 32[1]. К тому же нельзя забывать, что составляющая суть каденции импровизация в то время часто ассоциировалась именно с набором фигураций, с пассажной «водой», вызывавшей, кстати, сильное неодобрение у некоторых знатоков, которые считали ненужным и необязательным развитие такого рода навыков у исполнителей, «чтобы виртуозы не "разводняли" искусство»[2]. Впрочем, подобные опасения к музыке Черни отношения не имеют, а его «бетховенская» каденция вполне может быть противопоставлена многочисленным пустым, нетематическим, «водянистым» образцам каденционных вставок. Музыкант верен на практике своим методическим установкам на этот счет: «В каденции можно интереснейшим образом использовать многочисленные мотивы и пассажи из концерта» [11, с. 107].

В отношении искусства импровизации Черни придерживался точки зрения своего знаменитого учителя, недвусмысленно разъяснявшего свою позицию. «Давно известно, – отмечал Бетховен, – что величайшие пианисты были также величайшими композиторами, но как они играли? Не так, как сегодняшние пианисты, которые только скачут с заученными пассажами вверх и вниз по клавиатуре, пуф-пуф-пуф – как это называется? Ничтожество! Когда импровизируют настоящие пианисты, то получается нечто связное, нечто целое; можно тут же записать это как хорошо проработанное произведение. Вот это пианистическое искусство, остальное же – ничто!» [цит. по: 9, с. 25]. Именно так – как тщательно продуманное сочинение – выглядит рассматриваемая каденция Черни.

Нельзя не отметить, что каденции самого Бетховена к I части своего Первого концерта (как известно, их три: две сравнительно небольшие и как будто ранние, а третья, считающаяся поздней, – огромная) имеют гораздо больше пассажных эпизодов и выглядят значительно более рапсодичными и фантазийными. При этом в них нет такого обилия тематических элементов и такой их концентрации, как у Черни.

Тональный план в каденции Черни весьма свободный. Во-первых, он очень подвижный: смены тональностей в ряде фрагментов происходят очень часто – иногда каждый такт, каждые полтакта, каждую четверть такта (чередования эллипсисов). Во-вторых, в каденции встречаются отклонения в тональности далеко не только первой степени родства (как предписывали авторы ряда руководств), а, например, в A-dur, E-dur, Es-dur, es-moll. Черни в этом точно следует собственным наставлениям: «В силу необходимости заключительные ферматы по своему строению образуют особый вид фантазии. Они могут быть достаточно длинными, чтобы исполнитель позволил себе всевозможные модуляции» [цит. по: 2, с. 89][3].

В целом, однако, нельзя считать Черни в данном отношении очень уж смелым. Тем более что в тексте самого концерта имеются быстрые тональные модуляции, так же как и уходы в далекие тональности. Так, Бетховен в I части своего концерта C-dur использовал в том числе и такие тональности, как As-dur, f-moll, g-moll, Des-dur, b-moll. А побочная партия в оркестровой экспозиции звучит в «нетрадиционной» для такого случая тональности Es-dur. Черни в данном отношении близок позиции авторов тех трактатов, где предписывалось в каденции отклоняться только в те тональности, которые затронуты в самом концерте. Но иногда он все-таки выходит за эти рамки (вспомним уже упоминавшийся A-dur для побочной партии[4]). Здесь Черни балансирует между позицией Моцарта, стремившегося в каденции упрочить главную тональность, и подходом Бетховена, тяготевшего к далеким отходам от нее.

Интересно, что Черни, как и большинство авторов каденций, использует в своей каденционной вставке исключительно гомофонный стиль. Ведь к этому времени встречались случаи, хотя и редкие, использования полифонии в каденции. Вспоминается прежде всего фугированное начало каденции Бетховена к его Второму фортепианному концерту. Можно вспомнить и выписанную прямо в нотном тексте каденцию Моцарта в его Квинтете Es-dur для клавира, гобоя, кларнета, валторны и фагота KV 452 (1784), сразу начинающуюся как фугато.

Следует отметить постоянные темповые колебания внутри каденции Черни: Allegro – accelerando – Vivace – poco ritenento – stringendo – sempre piu Allegro – Presto – poco a poco rallentando – ritardando – Moderato – stringendo – Molto Allegro – poco ritenuto – molto ritardando – Allegro – Presto – Tempo primo – rallentando – Adagio[5]. Такая темповая изменчивость призвана

---

[1] В данном случае нельзя использовать для сравнения количество тактов, поскольку ряд фрагментов каденции нетактирован.

[2] Из рецензии на руководство Черни, опубликованной в конце сентября 1829 года в «Allgemeine musikalische Zeitung» [цит. по: 2, с. 86].

[3] Говоря о маленькой каденции-фермате, Черни, наоборот, предостерегает от излишеств в этой сфере: «Не следует отклоняться в другие тональности и чуждые аккорды; в основе гармонии должен всегда оставаться аккорд, на котором сделана остановка (обычно это доминантсептаккорд)».

[4] Для сравнения укажем, что Бетховен в своей третьей каденции проводит тему побочной партии сначала в Des-dur, а затем в cis-moll.

[5] Последнее темповое обозначение относится к трем выписанным звукам в заключении трели (и обусловлено, по-видимому, тем, чтобы оркестр не пропустил окончания каденции и вовремя вступил). Примечателен в данном контексте следующий совет автора руководства: «В последующий [после окончания каденции] мотив [в оркестре] нужно влиться правильно и приятно с точки зрения голосоведения, для этого обычно необходимо сделать *diminuendo* или *rallentando* до Tempo di Adagio» [цит по: 2, с. 89].

дополнительно сообщить каденции черты импровизационности.

Бесспорно импровизационный характер придают ей и фрагменты, в которых нет деления на такты; они охватывают 8 нотных систем из 32 – примерно полторы страницы из пяти с половиной. Темы, которые использованы в каденции, представлены в виде коротких отрывков, к тому же слегка видоизмененных, что также призвано подчеркнуть импровизационную природу целого.

Размеры каденции Черни усредненные. В его время бытовали каденции как значительно более короткие, так и гораздо более масштабные. У Бетховена можно видеть разные решения: если вторая его каденция к этому же концерту ограничивается 32 тактами, то третья включает в себя уже 127 тактов (примерно пять страниц нотного текста) плюс еще две страницы текста без деления на такты, что при исполнении составляет приблизительно пять минут (при том, что продолжительность звучания музыки всей первой части до каденции – от 12 до 13 минут).

Каденция бетховенского ученика занимает всего 88 тактов, а ее ориентировочная продолжительность во времени – три с половиной минуты. Иначе говоря, она довольно развернутая («достаточно длинная», как писал Черни), но все же отнюдь не гигантская.

Вполне естественно, что каденция Черни достаточно виртуозна, но о нарочитой виртуозности в виде перегруженности технически крайне сложными и вместе с тем внешне эффектными приемами речь в данном случае не идет. Преобладает гаммо- и арпеджиообразное движение шестнадцатыми (иногда в обеих руках) в быстрых темпах (Allegro, Molto Allegro, Vivace, Presto), встречается даже движение тридцатьвторыми. В случаях, когда мелодические обороты несколько навязчиво «крутятся» на одном месте, нельзя не вспомнить известную привязанность Черни к жанру этюда, а также то, что исторически этот жанр пересекался с каденцией солиста, о чем музыкант не мог не знать[1].

Броскость и концертность каденции подчеркивается Черни с помощью обильного использования яркого верхнего регистра фортепиано, который звучал в те времена особенно резко, жестко и отрывисто. Быстро вращающиеся «трещащие» фигурации в правой руке при поддержке аккордов в левой в звучности *fortissimo*, несомненно, должны были оказать впечатляющее по мощи и активности воздействие на слушателя.

Диапазон фортепиано в каденции Черни доходит вверху до «фа» четвертой октавы, в то время как на бетховенских инструментах до 1825 года (рояли Эрара и Бродвуда) верхним пределом было «до» четвертой октавы. Причем количество фрагментов, в которых Черни использует звуки четвертой октавы, достигает двенадцати! Даже вершину лирической темы связующей партии (в начале второй страницы каденции) Черни «загоняет» в четвертую октаву, стремясь, по-видимому, придать ей пронзительный характер. Повышенную экспрессию выражения создают и восходящие по секундам на протяжении трех октав аккорды *martellato* (Presto, *fortissimo*), и проведение в среднем регистре октавами (*fortissimo*, *con fuoco*) преображенной по настроению темы побочной партии, и многое другое. Драматургическую напряженность в развертывание целого вносят резкие контрасты динамики: переходы от *forte* или *fortissimo* к *piano* или *pianissimo* происходят 8 раз.

Все это вкупе с множеством разнообразных акцентов (только знаков *sforzando* – 27!), развернутым трелевым окончанием (с тройной трелью в самом конце) создает в общем впечатление большой виртуозной и динамической насыщенности каденции. Здесь Черни широко применяет выразительные средства «блестящего исполнения», которые подробно описаны им в его Школе ор. 500: «игра в быстром темпе, сильная, пикантная, с подчеркнутыми ударениями и тем движением, которым играют staccato» [цит. по: 2, с. 118][2]. Несомненно, пианистические трудности концерта в каденции Черни усилены, что отвечает следующему наблюдению автора руководства: «Исполнитель может показать в каденциях свое искусство едва ли не в большей степени, чем в самом концерте» [там же, с. 90].

В итоге, следует констатировать, что предлагаемая вниманию исполнителей каденция Черни к I части Первого фортепианного концерта Бетховена ор. 15 C-dur (из «Систематического руководства по импровизации на фортепиано» ор. 200[3]) отличается редкой гармоничностью и сбалансированностью. Она содержит множество изобретательно переплетенных и измененных (иногда даже переосмысленных по характеру) тематических элементов, в меру (без преувеличений) оттененных тематически нейтральными пассажными фрагментами. Она достаточна свободна в отношении тонального плана, но при этом основывается на тех многочисленных (и иногда весьма далеких) тональностях, которые есть в бетховенском сочинении. Она и не чересчур коротка, и не слишком длинна. Отлично выстроенная, она вместе с тем выглядит достаточно импровизационно из-за контра-

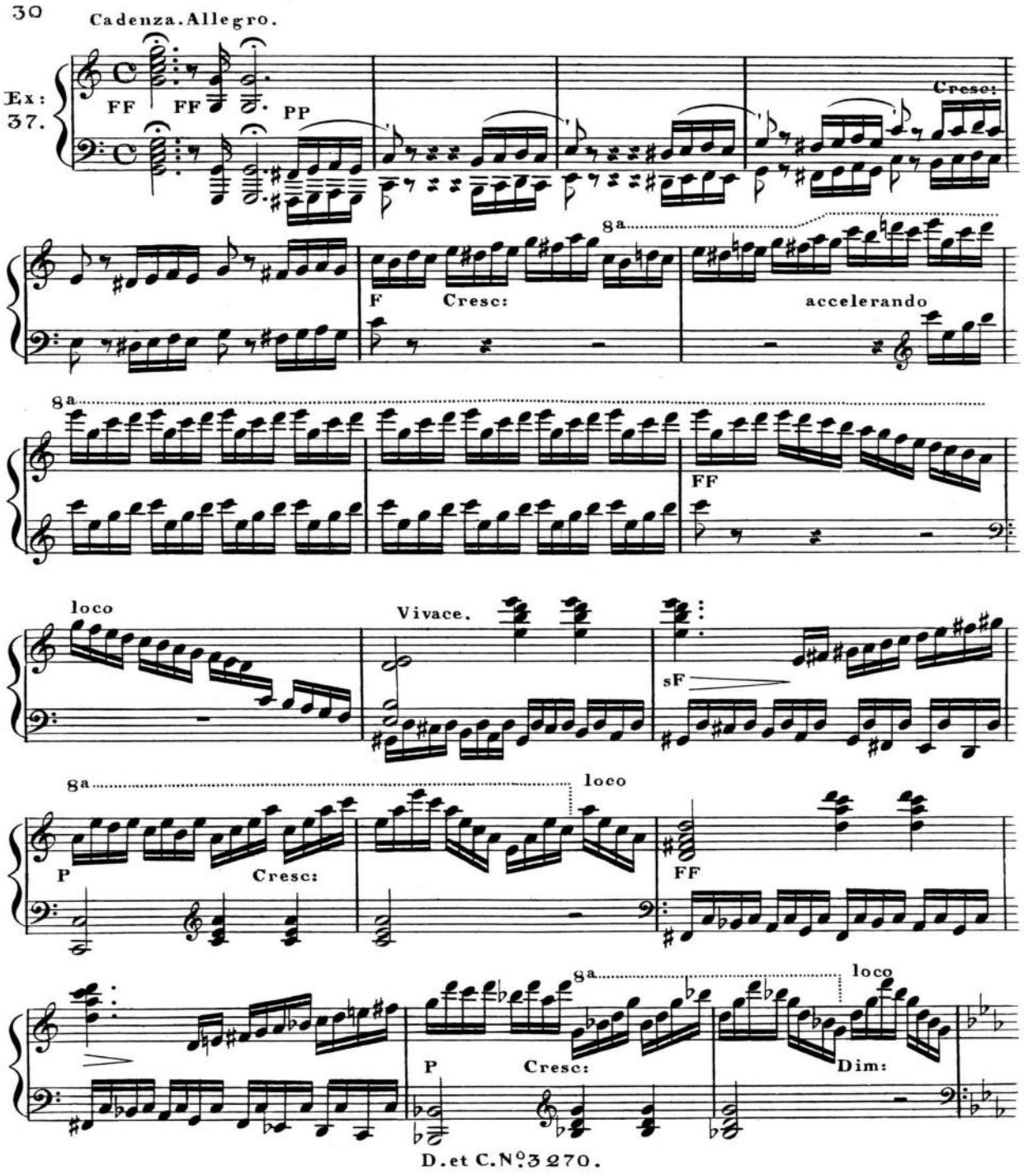
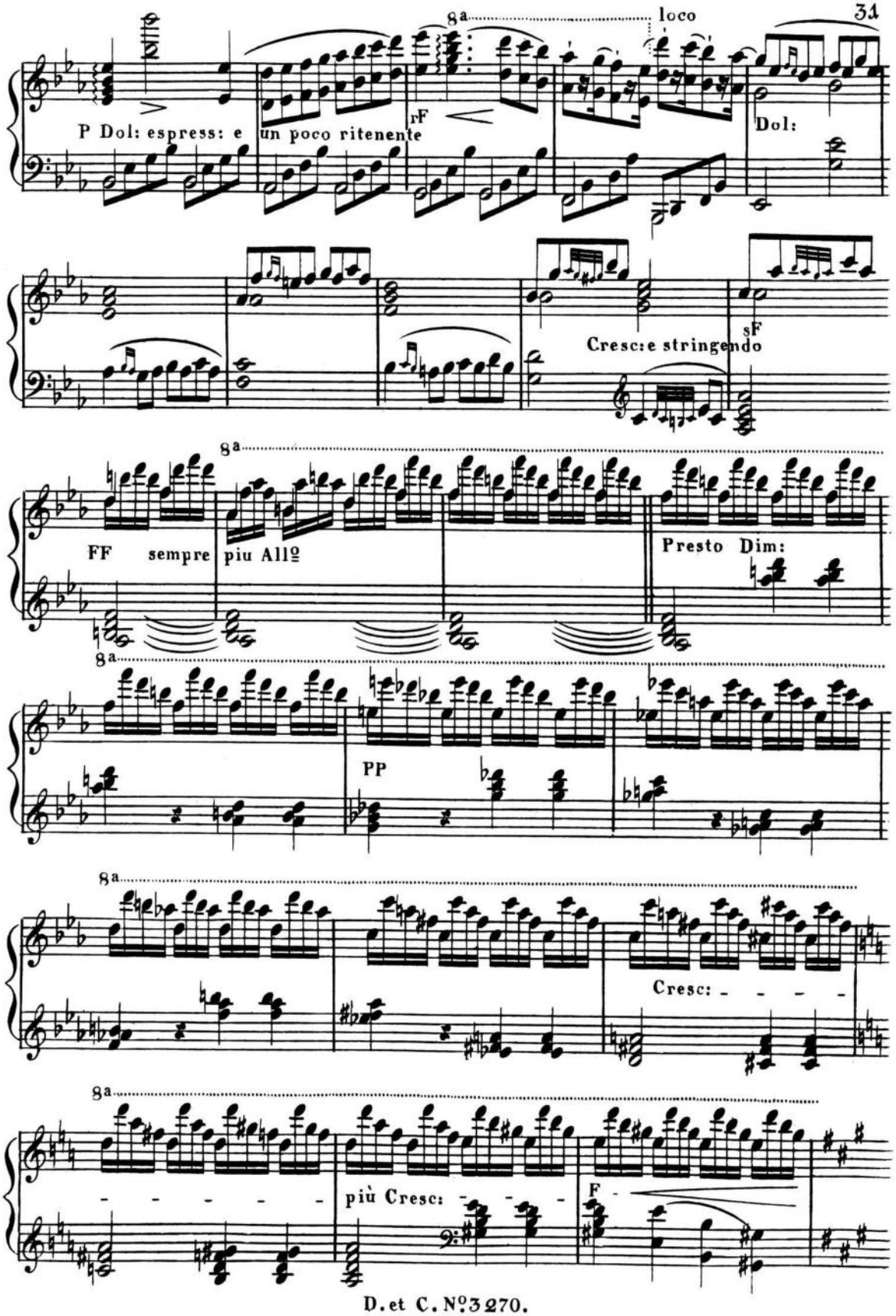
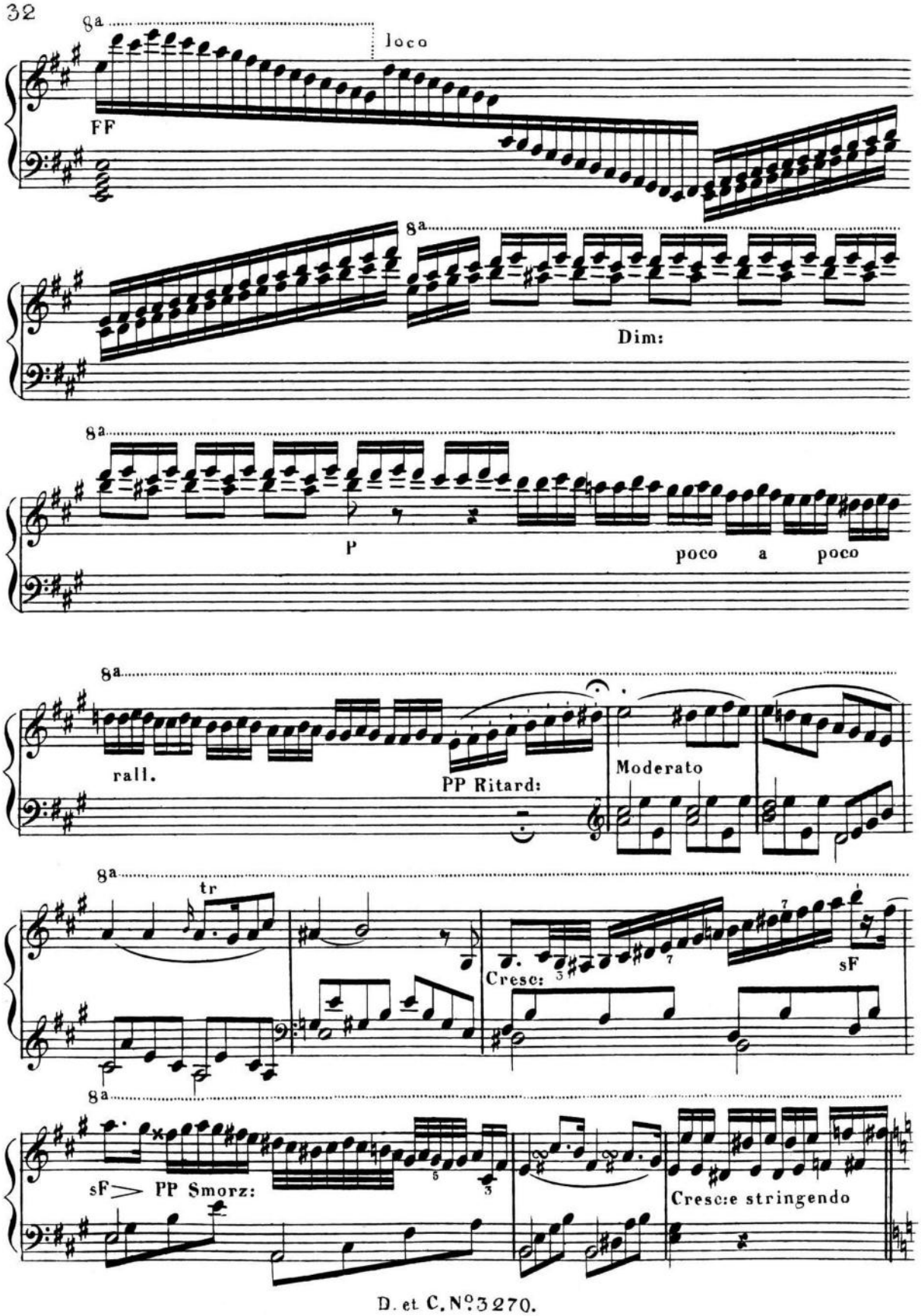
[1] Примечателен заголовок одного из опусов Черни: «48 этюдов в форме прелюдий и каденций во всех тональностях» (*Czerny, Carl.* 48 Etudes en forme des Preludes et Cadances dans tous les tons, op. 161. Leipzig: Kistner, 1829).

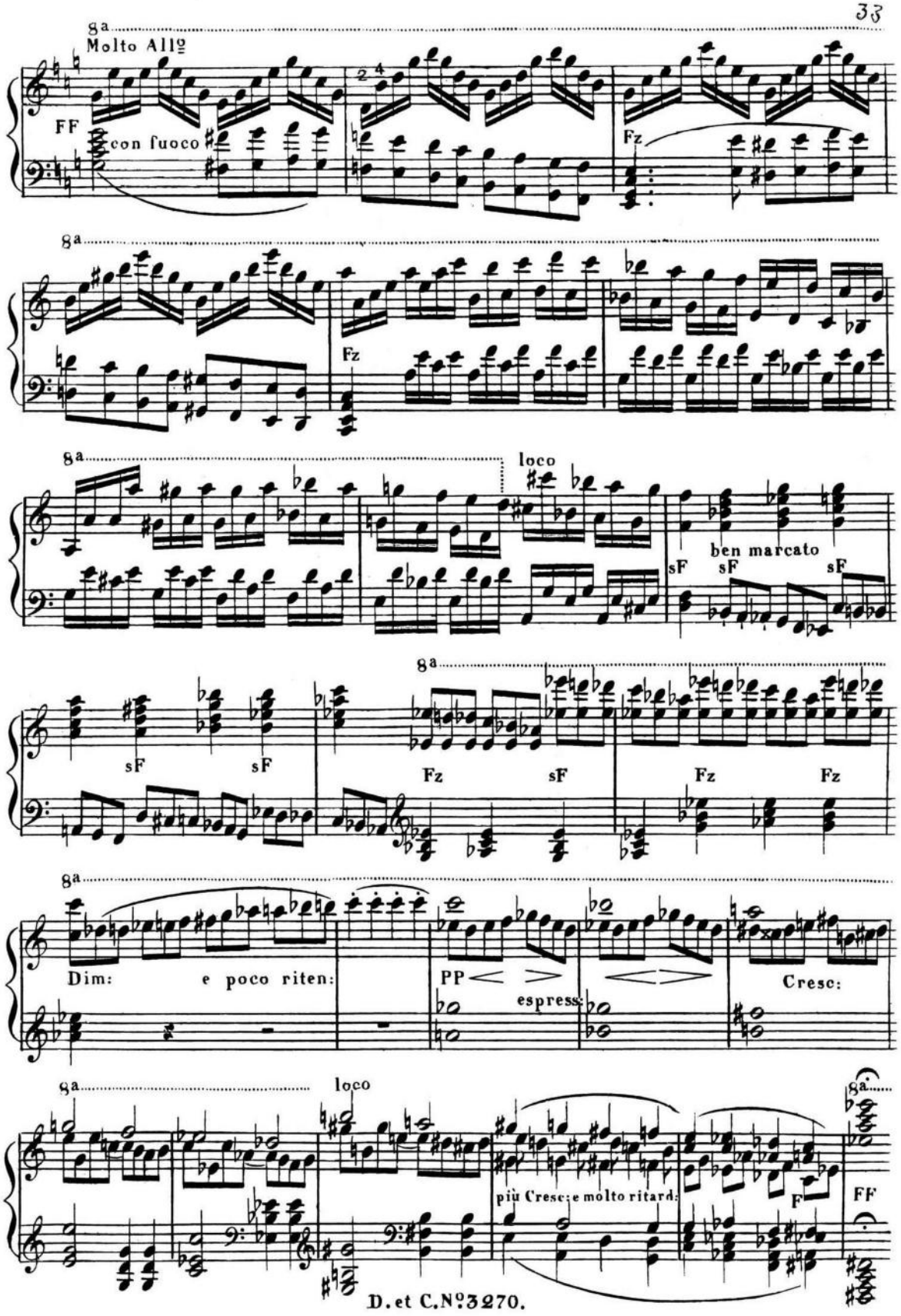
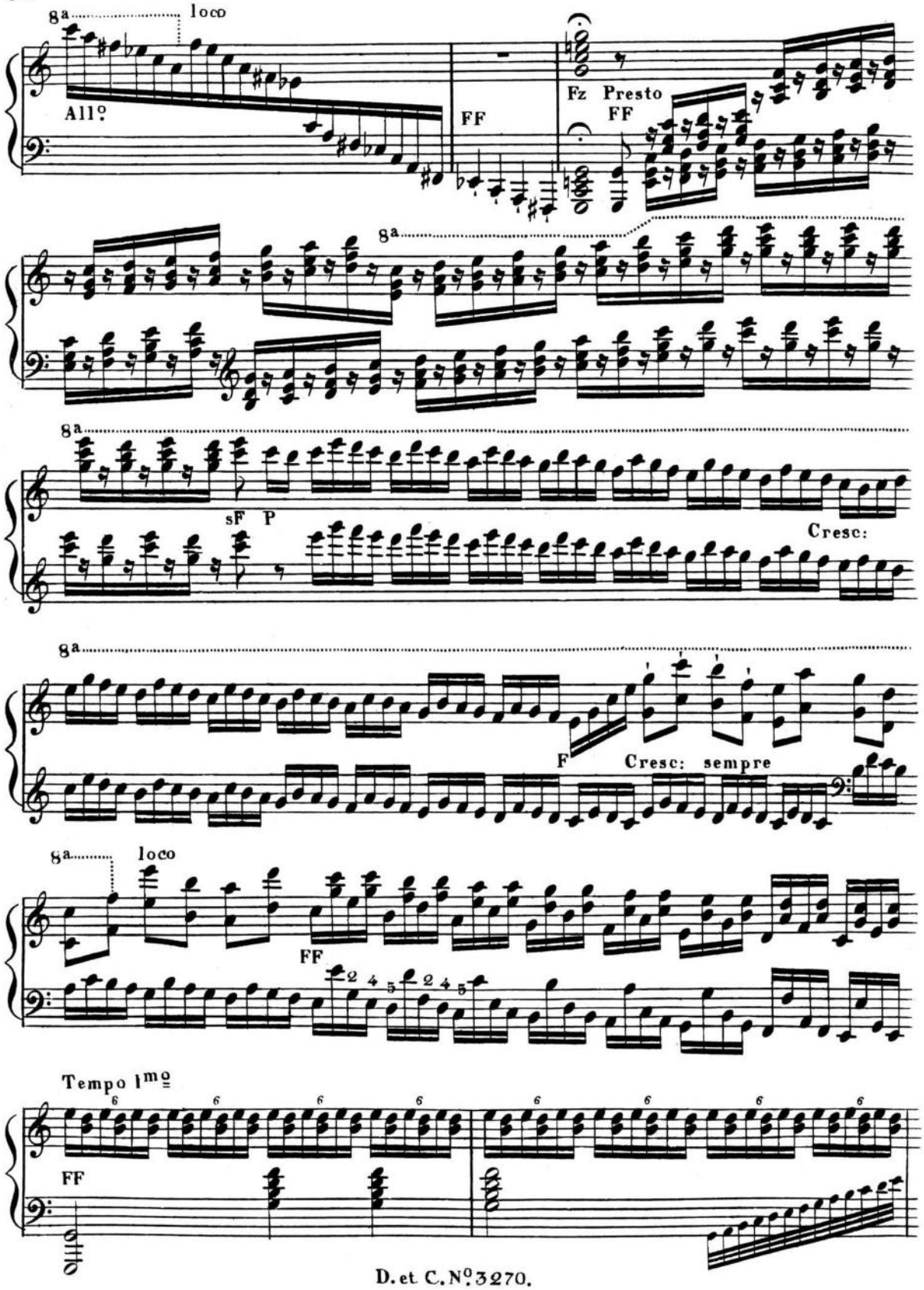
[2] Черни допускает даже, что при таком стиле игры «можно выказать известную бравурность и возбудить желание слушать себя дальше» [цит. по: 2, с. 119].

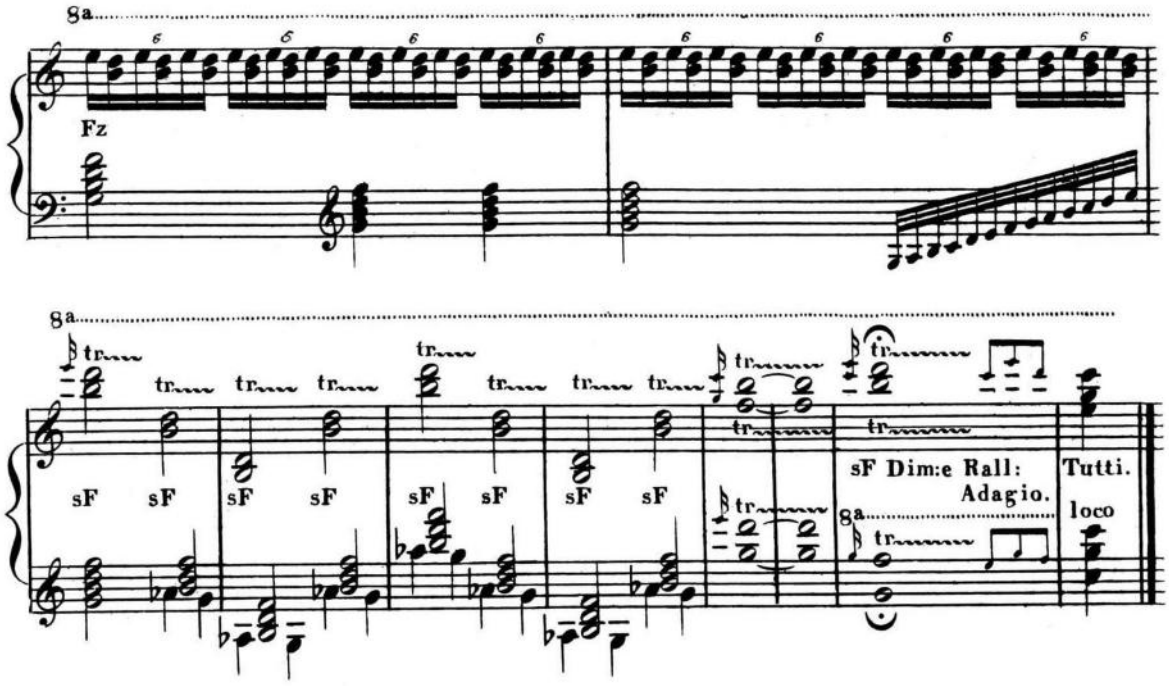
[3] Существует еще одна каденция Черни к этой же части. См.: *Czerny, Carl.* Cadenzen zu L. van Beethovens Concert № 1. Op. 315. Wien: Haslinger; Leipzig: Breitkopf & Härtel und Peters.

стов тем, темпов, динамики. И при всей своей виртуозности не превращается в собрание самоцельных технических кунштюков...

Вдобавок ко всему, черниевская каденция, стилистически чуткая по отношению к оригиналу, звучит весьма свежо, превосходя в этом порядком набившие оскомину авторские каденции. А ведь одно из самых главных требований к каденции солиста – поразить слушателя неожиданностью... Вот почему мы всячески рекомендуем пианистам использовать данную – практически неизвестную – каденцию Черни при исполнении данного концерта.

Каденция Карла Черни к I части концерта Л. ван Бетховена для фортепиано с оркестром № 1 (ор. 15)*

* Нотный текст воспроизведен по изданию: *Czerny C.* Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte. 200-tes Werk. Wien: A. Diabelli, 1829. S. 30–35.

31
8a
loco
P Dol: espress: e
un poco ritenente
rF
Dol:
Cresc: e stringendo
sF
FF sempre piu Allo
Presto Dim:
PP
Cresc: - - - - -
- - - - - -
più Cresc: - - - -
F

8a
loco
FF
8a
Dim:
8a
P
poco a poco
8a
rall.
PP Ritard:
Moderato
8a
tr
Cresc:
sF
8a
sF
PP Smorz:
Cresc:e stringendo

D. et C. N°3270.

8a
Molto Allg
FF
con fuoco
Fz
8a
Fz
8a
loco
ben marcato
sF sF sF
8a
sF sF
Fz sF Fz Fz
8a
Dim: e poco riten:
PP
espress:
Cresc:
8a
loco
più Cresc: e molto ritard:
F
8a
FF

8a
loco
All°
FF
Fz Presto
FF
8a
8a
sF P
Cresc:
8a
F
Cresc: sempre
8a
loco
FF
Tempo 1mo
FF

D. et C. N°. 3270.

Литература

1. *Айзенштадт С. А.* Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. М.: Композитор, 2016. 216 с.

2. *Алексеев А. Д.* Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. Киев: Музична Україна, 1974. 164 с.; 2-е изд. М.: Классика–XXI, 2013. 176 с.

3. Вспоминая Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса [1838] / пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Л. В. Кириллиной. М.: Классика-XXI, 2001. 224 с.

4. *Друскин М.* Фортепианные концерты Бетховена. М.: Советский композитор, 1973. 88 с.

5. *Меркулов А.* Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. М.: ДЕКА-ВС, 2014. 160 с.

6. *Меркулов А.* Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: мифы и реальность // И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко: сб. статей / ред.-сост. О. В. Геро, Р. А. Насонов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. С. 302–318.

7. *Меркулов А.* Каденция солиста в наследии К. Ф. Э. Баха: между барокко и классицизмом // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения: сб. статей / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2017. С. 115–130.

8. *Меркулов А.* Создавать собственные каденции! Каденции В. А. Моцарта в искусстве XVIII века и задачи современного исполнителя // Как исполнять Моцарта / сост. А. М. Меркулов. М.: Классика-XXI, 2017. С. 108–127.

9. *Сохор А.* Этические основы бетховенской эстетики // Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство: сб. статей к 200-летию со дня рождения. Л.: Музыка, 1970. С. 5–37.

10. *Терентьева Н.* Карл Черни и его этюды. СПб.: Композитор, 2013. 66 с.

11. *Черни К.* О верном исполнении фортепианных сочинений Бетховена / пер. с нем. Д. Е. Зубова. СПб.: Лань, 2011. 117 с.

12. *Czerny C.* Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte. 200-tes Werk. Wien: A. Diabelli, 1829. 111 S.

Ирина ГЕРАСИМОВА*
(Псков)

«Молитва Манассии» в партесных сочинениях эпохи барокко: тексты, редакции, интерпретации[1]

Манассия, царь Иудеи
(гравюра из иконографического собрания Гийома Руйе Promptuarii Iconum Insigniorum, 1553)

Возвышенные и проникновенные слова молитвы иудейского царя Манассии (2 Пар. 36:23), включенной во вторую книгу Паралипоменон Ветхого завета, описывают его состояние в вавилонском плену, раскаяние в содеянных грехах и просьбу к Богу о помиловании. В новозаветную эпоху это вдохновенное воззвание не было забыто. В православном богослужении молитва Манассии читается в чине 12-ти псалмов на великом повечерии, совершаемом в Сырную седмицу и на 1-й неделе Великого поста, а также входящем в состав Всенощного бдения на праздники Рождества и Богоявления Христова. Кроме того, отдельные цитаты из этой ветхозаветной молитвы, а также реминисценции, отсылающие нас к данному тексту, пронизывают многие молитвы и песнопения покаянной тематики, в том числе Великий покаянный канон Андрея Критского и Акафист Иисусу Сладчайшему.

Сведений о том, что в XVII – первой четверти XVIII столетия молитва Манассии пелась в православной церкви Киевской митрополии и Московского патриархата, в литургических источниках не сохранилось. Однако в русских партесных рукописях того времени этот текст обнаружился в трех случаях, а именно в четырехголосных концертах Николая Дилецкого «Согреших паче» и «Плачи душе», а также трехголосном концерте «Согреших паче», предположительно, написанном Фомой Шеверовским. Эти характерные образцы так называемых «малых форм» партесного многоголосия могли исполняться в церкви (например, в период Великого поста в паузе перед причастием) или вне богослужений в домах благочестивой знати.

Рассмотрим, как был осмыслен композиторами ветхозаветный текст, какие образы они создавали на его основе, как духовный опыт иудейского царя был раскрыт с помощью музыкальных средств художественной выразительности эпохи барокко.

Н. Дилецкий, обратившись к тексту молитвы Манассии, взял центральную ее часть, описывающую покаянный настрой души ветхозаветного царя. Первая фраза концерта «Согреших паче» – одна из наиболее известных цитат-формул в православной культуре, передающих состояние глубокой греховности, и часто использовалась преподобными отцами-пустынниками в своих молитвенных воззваниях и изречениях: «Согрѣших паче числа песка морскаго и умножишася беззакония моя и нѣсмь достоин воззрѣти и видѣти высоту небесную от множества неправд моих. Связан есмь многими узами железными и нѣсть ми восклонения: зане прогневах ярость Твою и лукавое пред Тобою сотворих. Согрѣших, и лукавое пред Тобою сотворих» [7, с. 185–192].

Приведенный отрывок текста, использованного в концерте, отличается от современной редакции молитвы Манассии, восходящей к Елизаветинской Библии 1751 года[2], где вместо слов «связан» и «восклонения» присутствуют лексемы «слячен» и «ослабления». В поисках источника оригинального текста концерта нами были просмотрены тексты молитвы Манассии в старопечатных книгах Библии и Часослова XVI–XVII веков, изданных в как в Речи Посполитой, так и в Московском царстве. Анализ показал, что интере-

*** Герасимова Ирина Валерьевна** – кандидат искусствоведения, кандидат исторических наук, доцент кафедры философии и теологии Института гуманитарных наук и языковых коммуникаций Псковского государственного университета.

[1] Статья подготовлена в рамках исследования, выполняемого при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект 19-012-00174\19 «Русская духовная музыка эпохи барокко: инципитный каталог»).

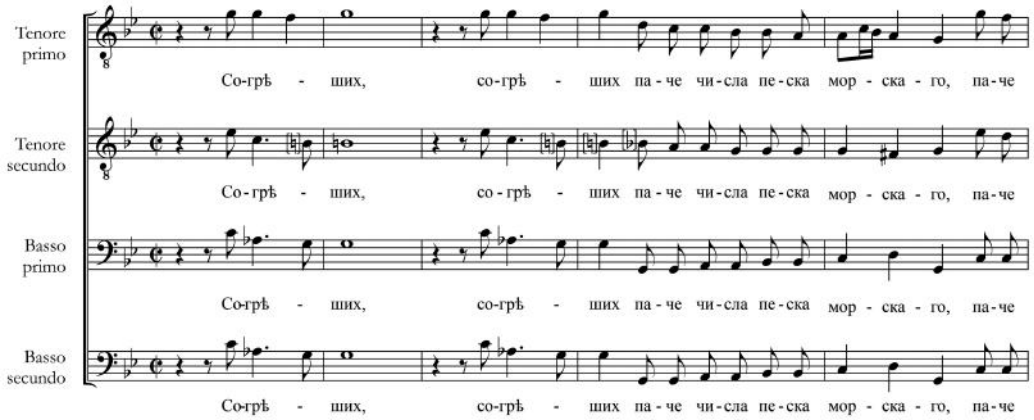
[2] «Елизаветинская Библия» – название, под которым известен опубликованный в 1751 году (в правление императрицы Елизаветы Петровны) вариант текста Библии на церковнославянском языке, использующийся (с незначительными изменениями) в богослужебной практике Русской православной церкви вплоть до настоящего времени.

сующий нас текст приведен в дореформенной редакции. А его «исправленная» версия, вошедшая впоследствии в Елизаветинскую Библию, присутствует уже в Служебнике московской печати 1668 года[1]. Из этого, в частности, следует, что концерт вполне мог быть написан Н. Дилецким еще до переезда в Россию из Речи Посполитой в 1676 году.

Списки «Молитвы Манассии», возникшие до середины XVII века (включая Библию Московского печатного двора 1663 года), восходят к Острожской Библии 1581 года[2], считавшейся в то время образцовым изданием. Однако в большинстве из них имеется значимое разночтение с Острожской Библией, присутствующее также и в концерте Н. Дилецкого: в них появляется союз «и» в лексеме «и лукавое»[3]. Кроме того, в тексте концерта присутствует еще ряд отличий от библейской цитаты: отсутствует местоимение «Ти», добавлен союз «и» перед глаголом «умножишася», вычеркнуты строки «Господи, умножишася» и «яко не възвѣсти ми главы моея». В конец концерта автором помещена резюмирующая фраза, собранная из слов молитвы: «согрѣших и лукавое пред тобою сотворих» [7, с. 185–192].

Как известно, композиторы эпохи барокко выработали множество форм музыкальной интерпретации словесного текста, выражаемых, прежде всего, риторическими фигурами. Н. Дилецкий считал риторов и композиторов близкими профессиями, поскольку они использовали одну и ту же методику работы с материалом, «компонуя» слова или музыку [3, с. 165–166]. В своем трактате «Мусикийская грамматика» он объяснял значение музыкальных риторических фигур восходящего и нисходящего движения *ascentio* и *discentio*, предлагая иллюстрировать первой фигурой текст «Возийде на небеса», а второй – «Сниде на землю» [2, с. 37–38]. Проанализируем интересующие концерты с точки зрения авторской интерпретации текста «Молитвы Манассии» при помощи методики анализа музыкальных риторических фигур, применяемой в ставшей уже классической работе Т. Ясиньского «Польская барочная музыкальная риторика» [8].

Концерт «Согреших паче» Н. Дилецкого написан в тоне/тональности c-moll, являвшемся, по описанию немецкого композитора и теоретика Иоганна Маттезона «чрезвычайно приятным, но вместе с тем печальным тоном» [цит. по: 9, с. 22]. Подобранный композитором состав голосов – два тенора и два баса – предполагал пение в низком регистре, выражавшее эмоцию печали, скорби кающегося царя Манассии. Для начального тематического ядра на слове «согреших» Н. Дилецкий использовал риторическую фигуру *noema* (означающую «мысль», «разум»), провозглашающую в подчеркнуто гомофонном изложении основную тему концерта (*пример 1*). Фигура усиливалась связанной с ней фигурой *analepsis*, предполагающей двойное повторение *noema*, отделенное паузами. Задержание на сильной доле и возникающий вследствие этого диссонанс – интервал септимы, вероятно, были призваны проиллюстрировать душевное томление, муки совести царя Манассии. Сильный эмоциональный посыл, выражаемый диссонансами, придал музыкальному тезису эмфатические черты. Дальнейшее нисходящее движение (*catabasis*) в пределах квинты с двойным повтором на разной высоте слов «паче числа песка морскаго», соответствующим фигуре *epizeuxis* (букв. – «связь»). *Noema* в форме концерта также выполнила связывающую роль, открывая каждый из четырех его разделов. Она звучит на словах «согреших» – «и несмь достоин» – «и несть ми [восклонения] – «согреших», образуя двойные арки между разделами.



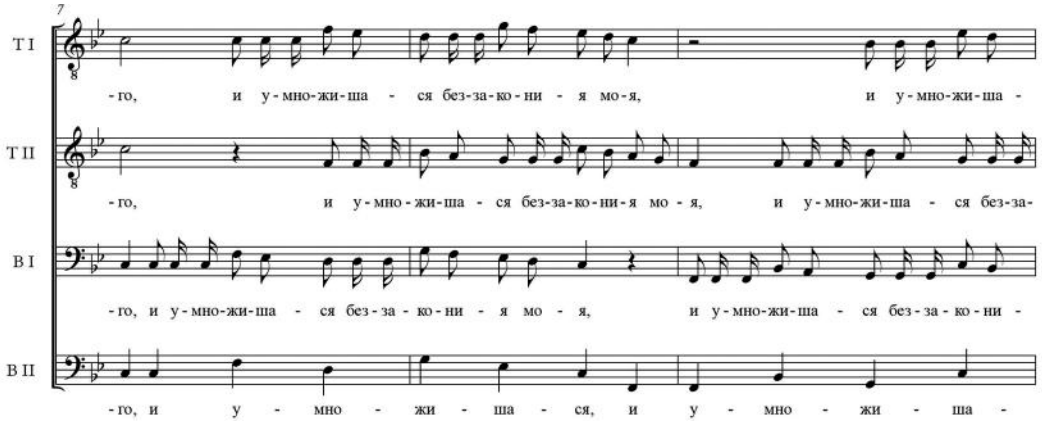
Пример 1. Фигура *noema*. Н. Дилецкий. «Согреших паче», тт. 1–4

[1] Служебник. Москва, 1668. Л. 168об.–169об.

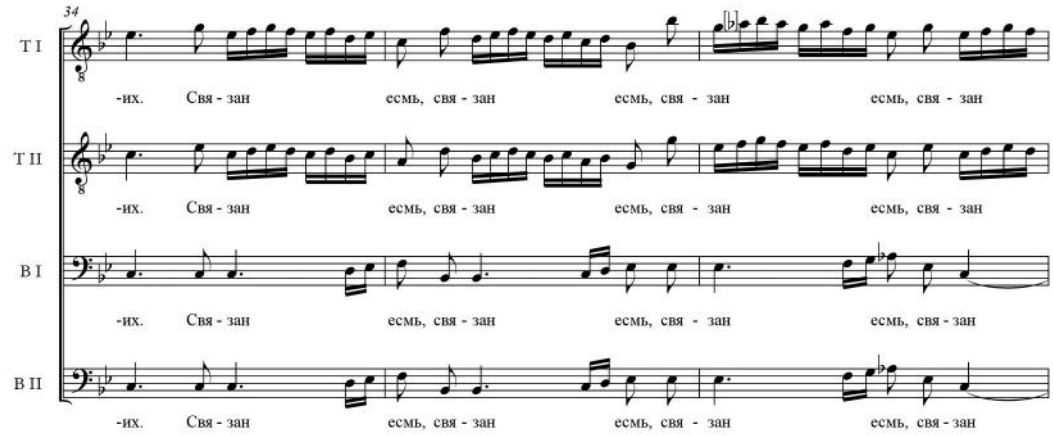
[2] «Острожская Библия» – распространенное наименование первого полного издания Библии на церковнославянском языке, отпечатанного Иваном Федоровым в 1581 году в г. Остроге (на территории Речи Посполитой).

[3] Служебник. Евье, 1612. Л. 195об.; Служебник. Москва, 1645. Л. 163–164об.; Служебник. Москва, 1651. Л. 145об.–146; Служебник. Иверский м-рь, 1658. Л. 78–78об.; Библия. Москва, 1663. Л. 177–177об.

Фрагменты, помещенные композитором после основного гомофонного тезиса-настроения (*locus definitionis*), имеют полифоническую фактуру. В первом, третьем и четвертом разделах присутствует фигура *circulatio* – кружащее движение вокруг одной ноты (*пример 2*). Она стала основой имитационной нисходящей секвенции на близких поэтических мотивах «и умножишася беззакония моя» (тт. 7–16), и «лукавое пред тобою сотворих» (тт. 62–72, 77–85), раскрывающих начальный топос. Проходящий трижды в низком регистре, эпизод погружает в пучину, круговорот греха, из которого, кажется, нет выхода.



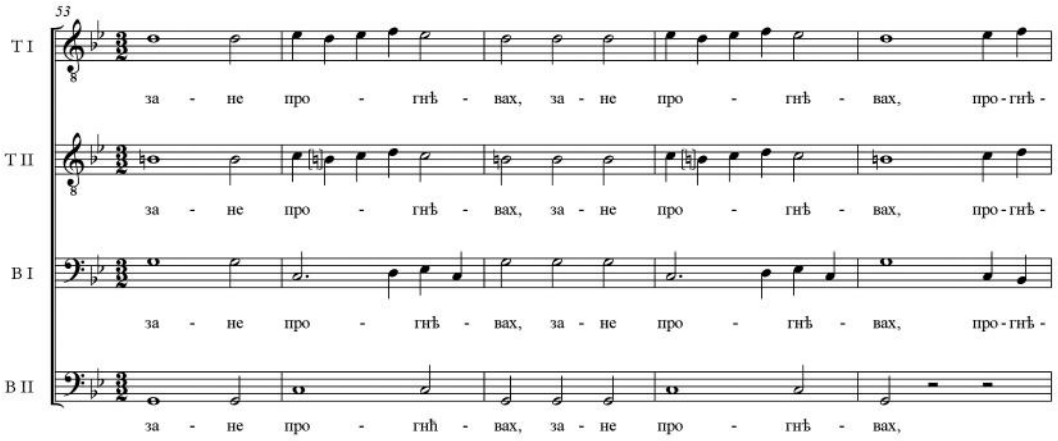
Пример 2. Фигура *circulatio*. Н. Дилецкий. «Согреших паче», тт. 7–9

Во втором разделе после фигур *noema* и *catabasis* – нисходящего имитационного движения по звукам трезвучий на словах «воззрети и видети», происходит единственный яркий подъем (*anabasis*), иллюстрирующий синтагму «высоту небесную». Далее на словах «от множества неправд моих» возникает фигура *extensio*, передающая посредством повторяющейся цепи диссонансов бесконечного канона смятение кающейся души царя Манассии. Этому фрагменту контрастирует эпизод на словах «связан есмь узами многими железными», демонстрирующий риторическую фигуру *fuga* (в виде связанных одной чертой мелких длительностей), означающую спешку, бег. Предположительно данный орнаментальный эпизод передает томление души в узах греха *(пример 3)*.

Пример 3. Фигура *fuga*. Н. Дилецкий. «Согреших паче», тт. 34–36

Именно его Н. Дилецкий поместил в трактате «Мусикийская грамматика», снабдив следующим комментарием: «Фуга – латински, славенски же есть бегание: когда гласы связанными нотами един по другим или вкупе убегают» [3, с. 102].

Начальные эпизоды третьего раздела концерта повторяют фигуры второго раздела: *noema* и *catabasis*[1]. Причем гомофонный склад возвращается только во фрагменте от слов «зане прогневах ярость Твою» (тт. 53–62).

[1] В качестве ярких образцов catabasis в «Мусикийской грамматике» приведены два примера с нисходящим имитационным движением, сходные с фрагментами второго и третьего разделов концерта «Согреших паче» на словах «воззрети и видети» и «и несть ми восклонения» [3, с. 81].

Помещенный в третьей четверти формы, он выделяется изменением метра и характера движения, что соответствует фигуре *mutatio per motus* (*пример 4*). Выросший из начального тезиса «согреших» и входящий семантически в поле основного топоса «согреших паче числа песка морскаго», данный эпизод является кульминацией концерта. Он выражает страшащий Манассию ответ Всевышнего на его прегрешения: Божий гнев.

Пример 4. Фигура *mutatio per motus*. Н. Дилецкий. «Согреших паче», тт. 53–57.

Таким образом, перед нами предстает стройная схема концерта, четыре раздела которой образуют двойную арочную конструкцию[1]. Начальный и заключительный разделы – *exordium* и *peroratio* – сходны по музыкальному материалу. Два средних раздела – *narratio* и *confirmatio*, раскрывающих тему, с одной стороны, наполнены различными музыкальными аргументами, а с другой, близки использованием одних и тех же риторических фигур. Таким образом посредством музыкальной барочной поэтики выявляются главные смысловые доминанты концерта, выделенные Н. Дилецким, – грех и гнев Божий.

Среди трехголосных партесных рукописей XVII века только в одном списке встретился концерт на текст «Согреших паче»[2]. Автор концерта обратился к тому же отрывку из «Молитвы Манассии», что и Н. Дилецкий. Редакция его текста также восходит к дореформенным библейским текстам и, таким образом, могла быть создана в Речи Посполитой. В описи концертов Львовского Ставропигиального братства 1697 года данный трехголосный концерт указан как принадлежащий перу Фомы Шеверовского – регента вокально-инструментальной капеллы униатского митрополита Киприана Жоховского [5, с. 245]. Других концертов на текст «Молитвы Манассии» в реестре нет.

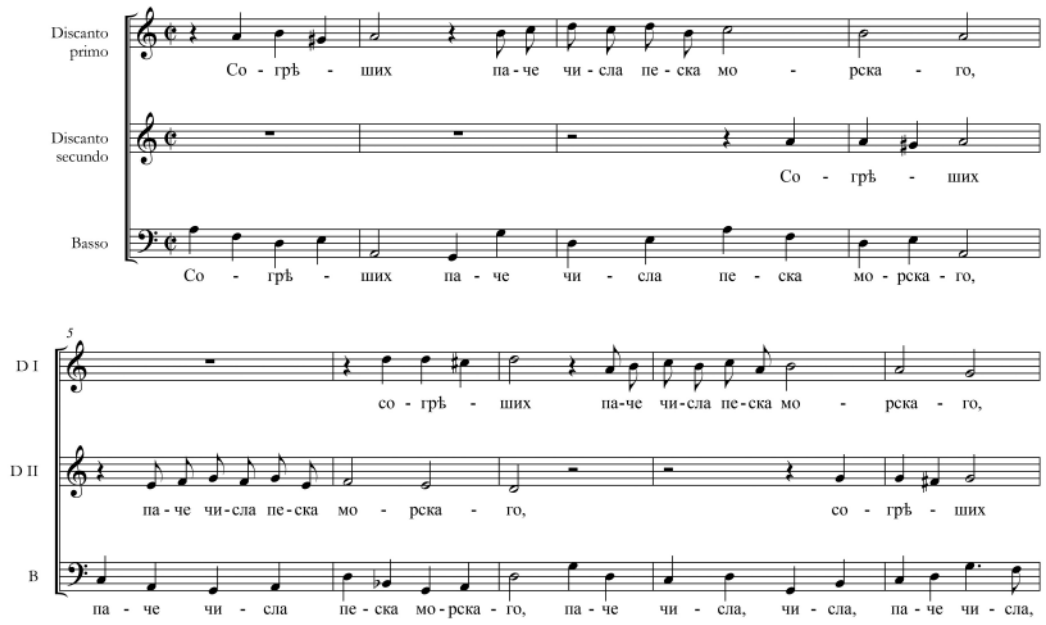
До наших дней дошло лишь два произведения Ф. Шеверовского – восьмиголосная Вечерня и шестиголосная Литания (Лоретанская) [1], стилистически близких музыке Дилецкого, что в общем-то неудивительно, учитывая, что оба эти автора принадлежали к виленской композиторской школе и пользовались одними и теми же образцами для создания своих партитур [6, с. 220–221]. Разумеется, этого материала явно недостаточно для однозначного подтверждения авторства Ф. Шеверовского в отношении вышеупомянутого трехголосного концерта. Однако, принимая во внимание специфичность данного текста и его внебогослужебный характер, редакцию, употреблявшуюся в Киевской митрополии, а также единичность его записи в русских партесных рукописях и упоминание в реестре Львовского братства, вероятность того, что концерт «Согреших паче» был создан Ф. Шеверовским, весьма велика.

В тексте этого сочинения, также как и у Н. Дилецкого, отсутствует местоимение «Ти», добавлен союз «и» перед глаголом «умножишася», вычеркнуто словосочетание «Господи, умножишася»[3]. Музыкально-поэтическая композиция целого построена на концертировании двухголосных ансамблей, состоящих из баса и первого дисканта, а также баса и второго дисканта. Начальная лексема «согреших» в виде ламентозного мотива, играет

[1] Схема музыкально-поэтической композиции концерта: 1) Согреших (noema) / паче числа песка морскаго (epizeuxis) и умножишася беззакония моя (circulatio); 2) и несмь достоин (noema) / воззрети и видети (catabasis) / высоту небесную (anabasis) / от множества неправд моих. (extensio) / Связан есмь многими узами (юзами) железными (fuga / epizeuxis); 3) и несть ми (noema) / и несть ми восклонения (catabasis) / зане прогневах ярость Твою (mutation per motus) / и лукавое пред Тобою сотворих (circulatio). 4) Согреших (noema), и лукавое пред Тобою сотворих (circulatio).

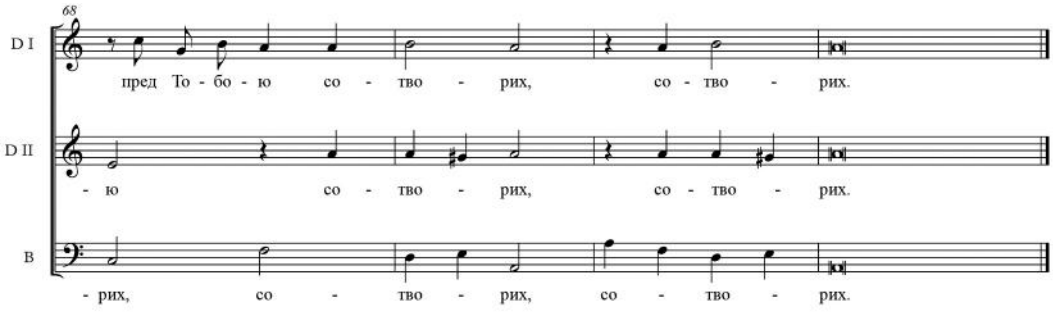
[2] Discanto primo (ОР ГИМ. Епарх. певч. 10/1, л. 93об.–94), Discanto secundo (ОР ГИМ. Епарх. певч. 10/2, л. 99–100), Basso (ОР ГИМ. Епарх. певч. 10/3, л. 87–88)

[3] Возможно, в служебниках или молитвословах Киевской митрополии существовала близкая редакция «Молитвы Манассии», из которой виленские композиторы могли заимствовать текст.

ключевую роль в концерте. На протяжении произведения мотив с текстом «согреших» постоянно распевается свободным от дуэта голосом, словно иллюстрируя болезненные муки совести, не дающие ни на секунду забыть о содеянных грехах. Такой прием вставки свободного голоса в имитацию известен как фигура *parembola* или *injectio*. Этот же мотив становится основой для кадансирующих разделов всех эпизодов. Ламентозная интонация в кадансах образует задержание, создавая диссонанс на относительно сильной доле третьей четверти такта. Наполнив концерт плачевыми интонациями и повторениями слова «согреших», автор явно сделал акцент в своей композиции на теме оплакивания грехов (*пример 5*).

Пример 5. Ф. Шеверовский (?). «Согреших паче», тт. 1–9

В произведении нет явно гомофонных эпизодов. Все развитие построено на имитационном развитии и концертировании ансамблей[1]. Музыкальные фразы в имитационных эпизодах имеют преимущественно нисходящее движение, за исключением синтагмы «высоту небесную», которая традиционно проиллюстрирована восходящей фигурой *anabasis*.

Контраст в концерте основан на противопоставлении скачкообразных мотивов действия, знаменующих мужское начало (*maniera distendente*) и женского мотива-плача на слове «согреших» (*maniera restringente*). В завершении всего сочинения происходит соединение этих двух линий в заключительной лексеме «сотворих», распетой дважды основной фигурой *noema* (*пример 6*).



Пример 6. Ф. Шеверовский (?). «Согреших паче», тт. 68–71

[1] Схема концерта: 1) Согреших паче числа песка морскаго /согреших 2) и умножишая безакония моя, / согреших; 3) и несмь достоин възрети и видети высоту небесную от множества неправд моих / согреших. 4) Связан есмь многими юзами железъными, яко не възвести ми главы моея, и несть ми въсклонения / согреших; 5) зане прогневах ярость Твою, лукавое пред Тобою сотворих, / сотворих.

Третьим сочинением, непосредственно связанным с молитвой иудейского царя Манассии, стал четырехголосный партесный концерт «Плачи душе». Он был введен в научный оборот Н. Плотниковой в статье «Творчество Николая Дилецкого: новые открытия» по неполному комплекту голосов (ОР ГИМ Син. певч. 860/1–3). Нам же удалось обнаружить в отделе рукописей Российской национальной библиотеки недостающую партию (ОР РНБ Q I 503), изначально относившуюся к данному комплекту. Это позволило воссоздать партитуру и реконструировать полный текст и музыку данного произведения[1].

Текст концерта составлен из нескольких источников. В приведенной ниже таблице эти источники указаны в правом столбце (заимствования выделены жирным шрифтом).

Текст концерта «Плачи душе»	Источники текста
1. *exordium* «Плачи душе прежде конца и возопи ко Богу: увы мне, 2. *narratio* согреших паче блуднаго, увы мне, согреших паче числа песка морскаго и умножишася беззакония моя, увы мне, Господи, даждь мне прежде конца покаяние и слезы, увы мне, да не восплачюся горько во день судный, 3. *confutatio* аще и согреших, но надеяся на милость благоутробия Твоего, 4. *peroratio* яко Давид вопию Ти, помилуй мя Боже по велицей милости Твоей».	1. *Восьмой глас октоиха, в неделю вечера стихира на Господи воззвах*: «**Плачи** окаянная **душе, прежде конца**, и Богу прилепися, зовущи Ему от сердца» 2. *Молитва Манассии*: **«согреших паче числа песка морскаго и умножишася беззакония моя»** 3. *Покаянный тропарь «Множества содеянных мною лютых» из песнопения «Покаяния отверзи ми двери»*: «…трепещу страшнаго дне суднаго, **но надеяся на милость благоутробия Твоего, яко Давид вопию Ти: помилуй мя, Боже, по велицей Твоей милости**».

Н. Дилецкий скомпоновал текст концерта, поместив известную цитату из «Молитвы Манассии» в контекст покаянных обращений к Богу. Критерием его отбора стали покаянные воззвания или поступки библейских персонажей: начиная от воздыхания Адама «Увы мне!» через признание Манассии «согреших паче числа песка морскаго и умножишася беззакония моя» и возглашения пророка Давида «Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей» (Пс 50:1) до покаянного состояния души евангельского блудника (1 Кор. 6:9), в другом списке – блудницы, помазавшей миром Господа Иисуса Христа в надежде получить прощение своих грехов (Лк 7:37–48)[2]. Повторяющееся в разных эпизодах концерта воздыхание Адама «Увы мне!» – первопричина всех бед и источник греха, связало разрозненные высказывания. Подборка покаянных душевных порывов из библейских текстов, таким образом, была осмыслена композитором в контексте новозаветного понятия Страшного суда. Н. Дилецкий провел мысль о том, что все люди – от первого человека до последнего предстанут на Страшном суде, и только покаянное обращение к Богу и ответная милость Божия могут избавить грешника от осуждения и муки.

Открывая концерт, Н. Дилецкий вновь прибегает к использованию фигуры *noema* на словах «Плачи душе». Долгие ноты придают этому тезису весомость и создают эффект погружения грешной души в состояние покаяния. Контрастом тезису служит следующий за ним музыкальный фрагмент, играющий значимую роль в концерте: «и возопи ко Богу». Проиллюстрированный фигурой *suspiratio (stenasmos)* при помощи кратких мотивов с мелкими длительностями, отделенных друг от друга паузами, он выражает покаянное стенание или всхлипывание. На протяжении концерта фигура *suspiratio* используется в различных вариантах для высвечивания библейских цитат и образов[3]. Начальный музыкальный тезис также получает дальнейшее развитие в произведении. Трижды этот тематический оборот возвращается на словах «увы мне!», иллюстрирующих плач души и указывающих на его первопричину – воздыхание Адама – посредством аллюзии. После каждого последующего молитвенного воззвания к Богу эпизод «увы мне!» становится короче. Вслед за самым кратким одинарным

[1] Партитура публикуется в качестве приложения к настоящей статье.

[2] В тексте рукописи партии баса данного концерта из ГПНТБ Сибирского отделения РАН вместо словосочетания «паче блудного» содержится словосочетание «паче блудницы» (ОРКиР ГПНТБ СО РАН, Тих. 503, л. 70об.).

[3] См.: «и возопи ко Богу» (тт. 8–11), «согреших паче блуднаго» (тт. 15–20), «согреших паче числа песка морскаго и умножишася беззакония моя» (тт. 25–37), «да не восплачюся горько» (тт. 55–58), «яко Давид вопию Ти» (тт. 71–77).

воздыханием, наступает кульминация, приходящаяся, снова, как и в концерте «Согреших паче», на третью четверть формы. Посредством фигуры *mutatio per motus*, предполагающую изменение метра и характера движения, композитор выделил главную мысль концерта: «аще и согреших, но надеяйся на милость благоутробия Твоего» (тт. 61–70). Так, после приведенных автором библейских воззваний к Богу, плач кающегося постепенно утихает, а вместо него в душе появляется надежда и твердое упование на милость Божию. Заключительный эмфазис концерта – часть *peroratio* – приходится на первую строку из 50 псалма пророка Давида «Помилуй мя, Боже», дважды скандирующуюся по очереди трехголосными ансамблями (тт.77–80). Этот имитационный фрагмент встречается и в середине формы на семантически близком поэтическом мотиве «покаяние и слезы» (тт. 48–52). Завершающийся плагальным кадансом тяжеловесный заключительный фрагмент «по велицей милости Твоей», длящийся, как и начальный тезис «Плачи душе», пять тактов, уравновешивает композицию целого. Общее слово «милость», звучащее в кульминации и в заключительных эпизодах («милость благоутробия Твоего» – «помилуй мя, Боже» – «по велицей милости Твоей»), не оставляет сомнения в основной идее концерта: надежде на милостивое прощение грехов от Бога через покаяние и слезы.

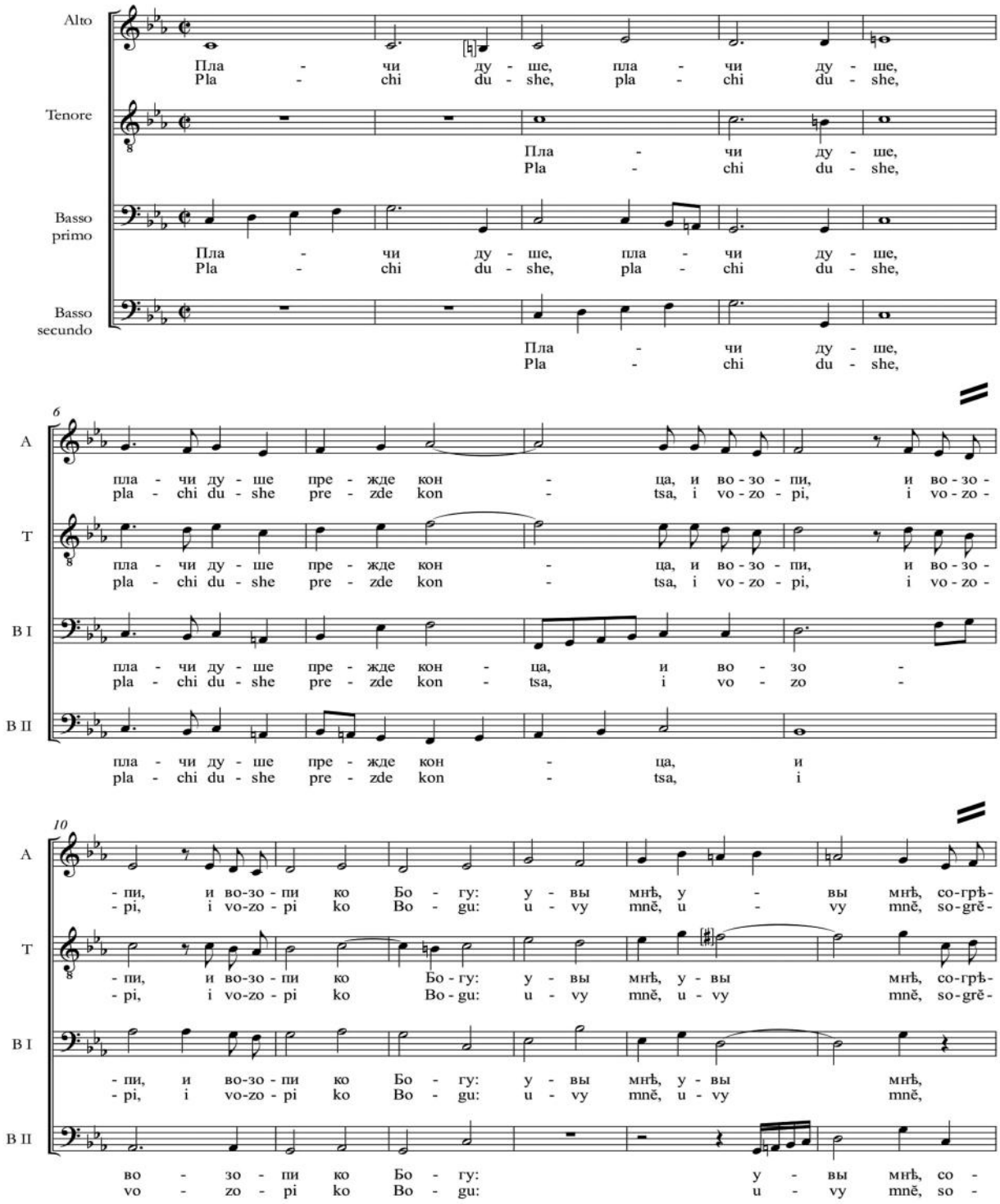
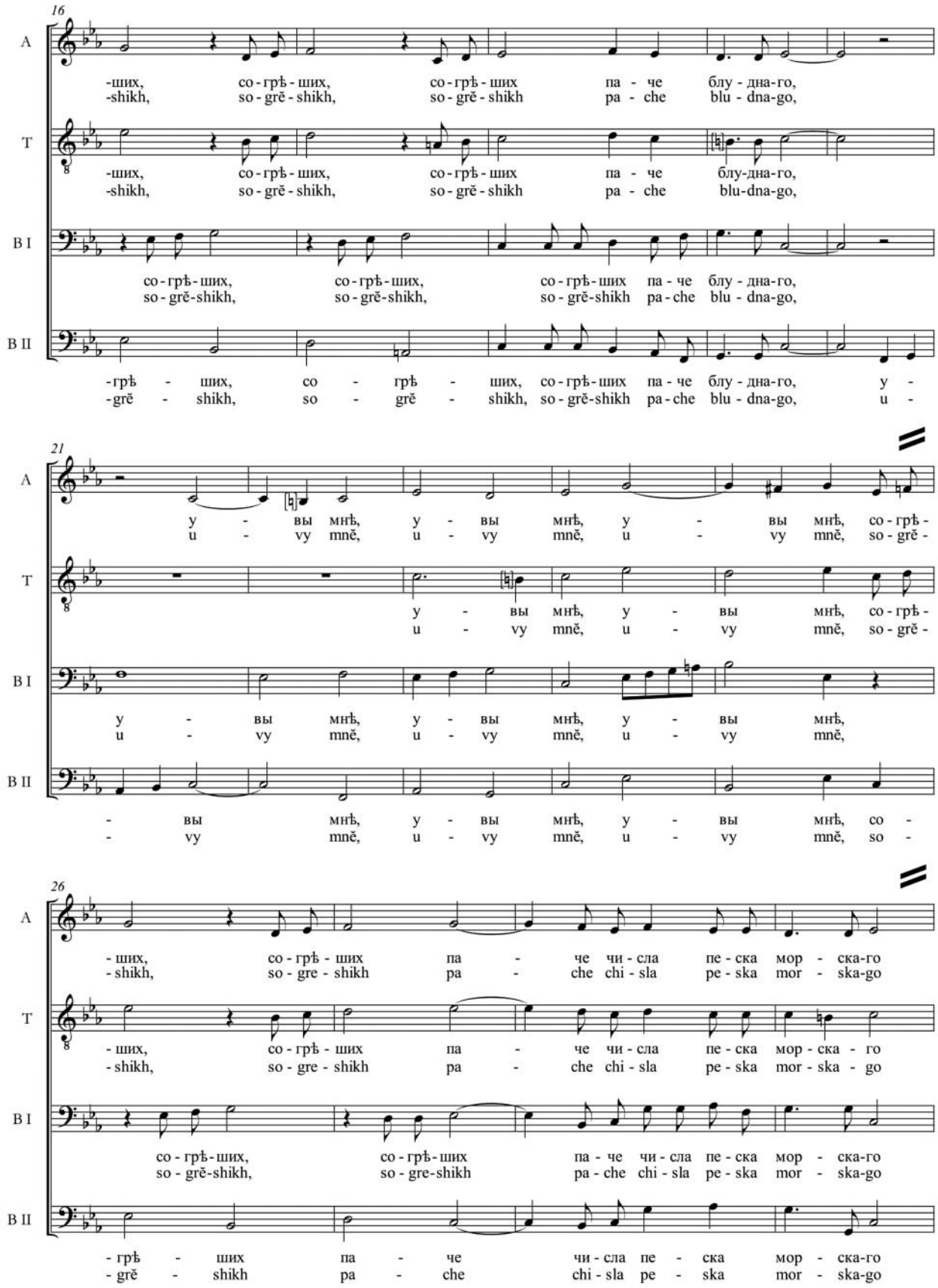
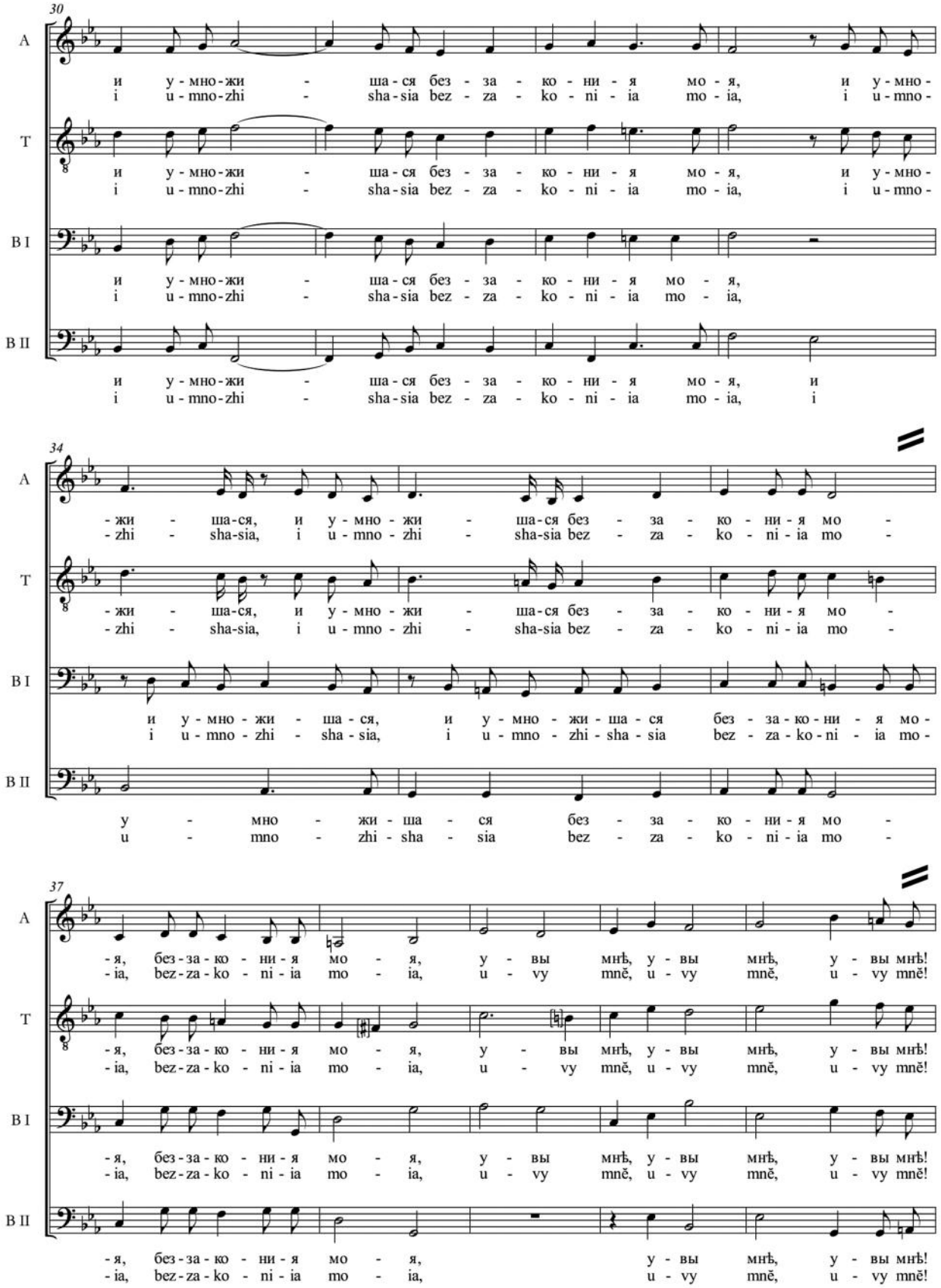
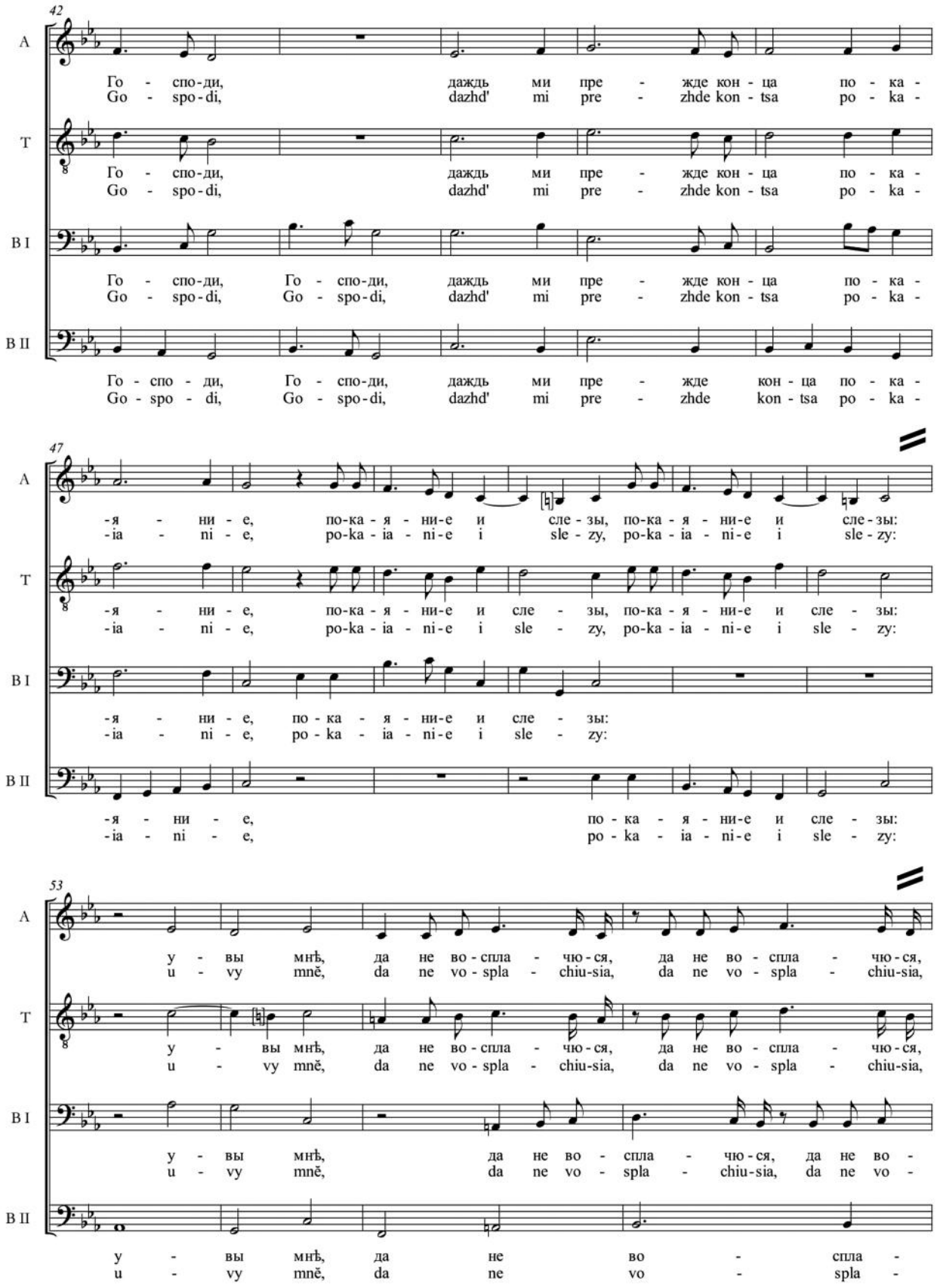
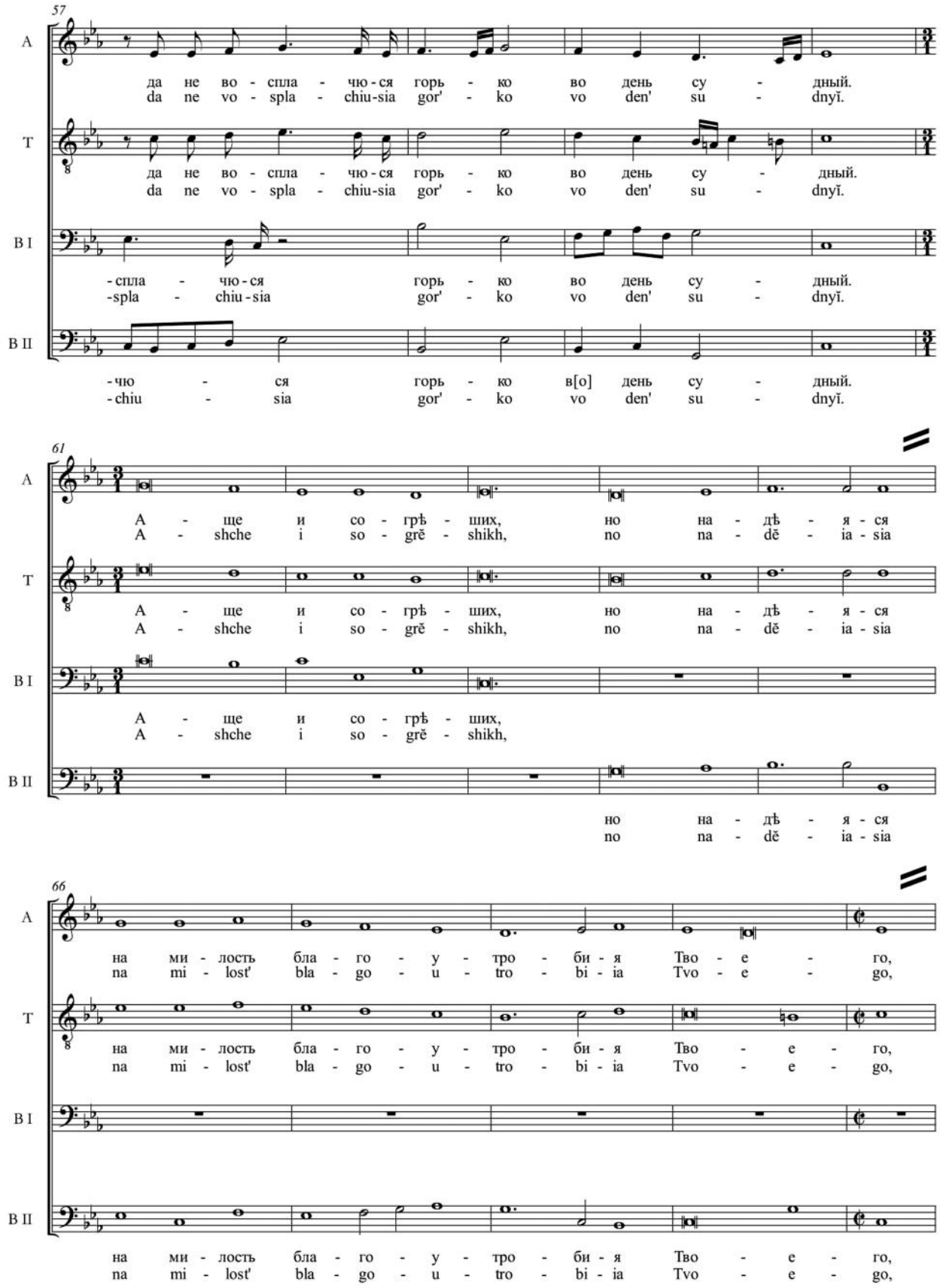
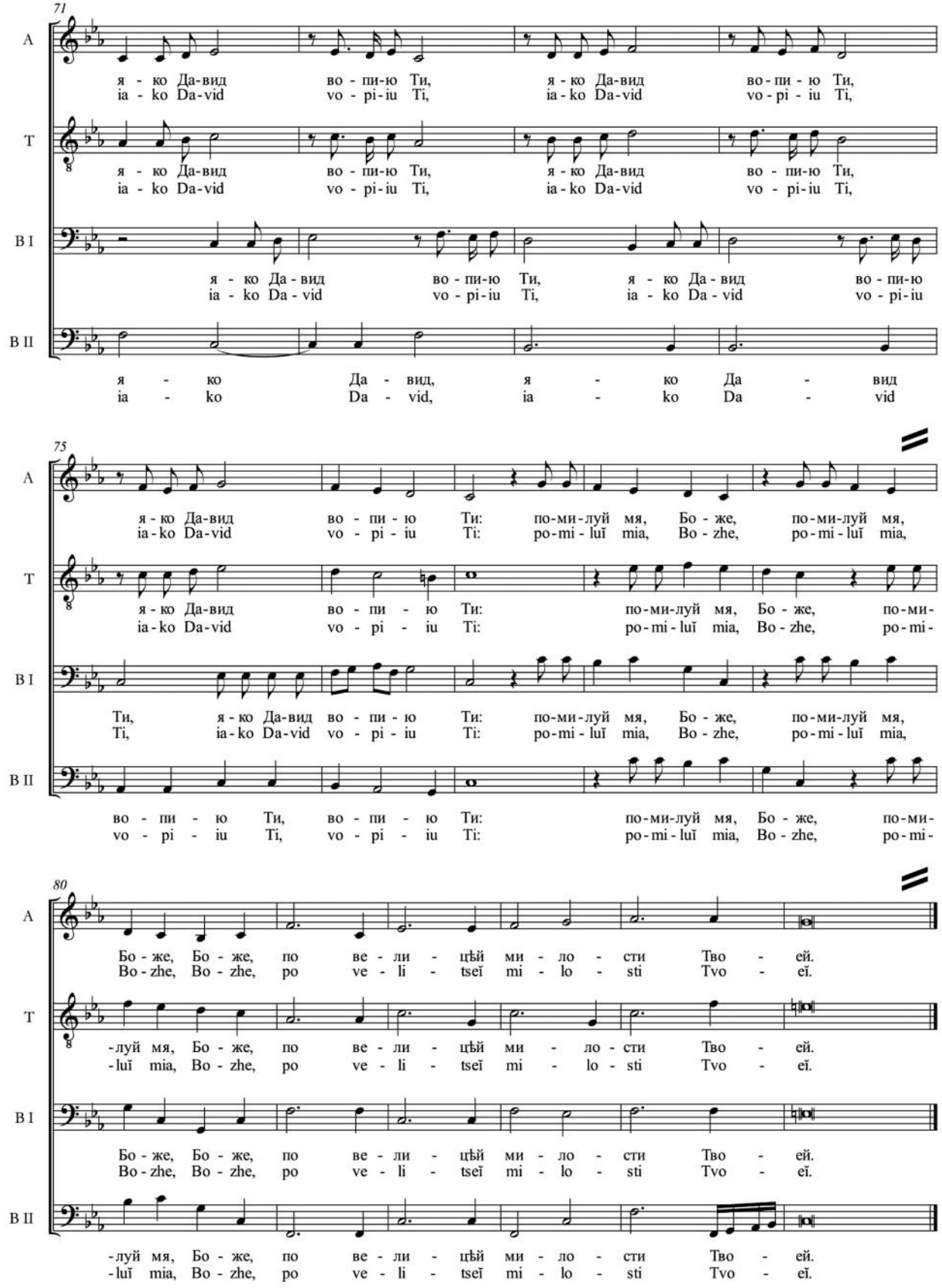
Таким образом, анализ музыкально-поэтических композиций показал, что Н. Дилецкий и, предположительно, Ф. Шеверовский, создавая свои концерты с использованием «Молитвы Манассии», мыслили категориями риторических фигур. Целью создания композиции являлась авторская интерпретация покаянных текстов средствами музыкальной барочной поэтики. При помощи фигур композиторы расставляли свои смысловые акценты, иллюстрировали текст, создавали необходимую эмоциональную атмосферу, проводили параллели между образами и делали отсылки к нужным библейским сюжетам. Проанализированные концерты показали, что Н. Дилецкий выстраивал их композиции в соответствие с барочными принципами построения речи-проповеди. О важности риторики в хоровых миниатюрах выпускников Виленской иезуитской академии свидетельствует и присутствие примеров музыкальных риторических фигур в трактате Н. Дилецкого «Мусикийская грамматика».

Литература

1. *Герасимова И. В.* Жизнь и творчество белорусского композитора Фомы Шеверовского // Калофонія. Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. Ред.: Кр. Ганнік, Н. Сиротинська, Ю. Ясіновський, А. Ясіновський. Львів: Видавництво УКУ, 2010. Вип. 5. С. 56–66.
2. *Дилецький М.* Граматика музикальна. Фотокопия рукопісу 1723 року / Подг. О. С. Цалай-Якименко. Київ: Музична Україна, 1970. 109 с.
3. *Дилецкий Н.* Идеа грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. Москва: Музыка, 1979. 639 с. (Памятники русской музыкальной культуры. Вып. 7).
4. *Плотникова Н. Ю.* Творчество Николая Дилецкого: новые открытия // Музыкальная Академия. 2013. № 2. С. 77–82.
5. Реєстр нотних зошитів, що належали Львівському Ставропігіальному братству 1697 р. // Українське музикознавство. Вип. 6. Київ: Музична Україна, 1971. С. 245–251.
6. *Gerasimova I.* Wpływ wczesnobarokowego koncertu kościelnego na styl muzyczny Mykoły Dyleckiego // *Universalia et particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia*. Warszawa: Wyd. Naukowe Sub Lupa, 2018. Seria: *Fontes Musicae in Polonia*, B/III. S. 199–222.
7. *Dylecki N.* (ca. 1630–1690). Vesperae Liturgia Concerti quatuor vocum / Ed. Irina Gierasimova. Warszawa: Wyd. Naukowe Sub Lupa, 2018. Seria: *Fontes musica in Polonia*. T. C/IX.
8. *Jasiński T.* Polska barokowa retoryka muzyczna. Wyd. 2-e, poprawione i uzupełnione. Lublin: Wyd. UMCS, 2009. 396 s.
9. *Zawistowski P.* Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku // Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej, red. S. Olędzki, Zeszyt Naukowy nr 2 Filii AMFC, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie – Filia w Białymstoku, Białystok 2002. Электронная версия: http://chopin.man.bialystok.pl/umfc/wp-content/uploads/2016/04/02-02.pdf.

Приложение

Николай Дилецкий

Плачи душе
(публикация И. Герасимовой)

16
A
-ших, со - грѣ - ших, со - грѣ - ших па - че блу - дна-го,
-shikh, so - grĕ - shikh, so - grĕ - shikh pa - che blu - dna-go,
T
-ших, со - грѣ - ших, со - грѣ - ших па - че блу-дна-го,
-shikh, so - grĕ - shikh, so - grĕ - shikh pa - che blu-dna-go,
B I
со - грѣ - ших, со - грѣ - ших, со - грѣ - ших па - че блу - дна-го,
so - grĕ-shikh, so - grĕ-shikh, so - grĕ-shikh pa-che blu - dna-go,
B II
-грѣ - ших, со - грѣ - ших, со - грѣ-ших па - че блу - дна-го, у -
-grĕ - shikh, so - grĕ - shikh, so - grĕ-shikh pa-che blu - dna-go, u -
21
A
у - вы мнѣ, у - вы мнѣ, у - вы мнѣ, со - грѣ -
u - vy mnĕ, u - vy mnĕ, u - vy mnĕ, so - grĕ -
T
у - вы мнѣ, у - вы мнѣ, со - грѣ -
u - vy mnĕ, u - vy mnĕ, so - grĕ -
B I
у - вы мнѣ, у - вы мнѣ, у - вы мнѣ,
u - vy mnĕ, u - vy mnĕ, u - vy mnĕ,
B II
- вы мнѣ, у - вы мнѣ, у - вы мнѣ, со -
- vy mnĕ, u - vy mnĕ, u - vy mnĕ, so -
26
A
- ших, со - грѣ - ших па - че чи - сла пе - ска мор - ска-го
- shikh, so - gre - shikh pa - che chi - sla pe - ska mor - ska-go
T
- ших, со - грѣ - ших па - че чи - сла пе - ска мор - ска - го
- shikh, so - gre - shikh pa - che chi - sla pe - ska mor - ska - go
B I
со - грѣ - ших, со - грѣ - ших па - че чи - сла пе - ска мор - ска-го
so - grĕ-shikh, so - gre-shikh pa - che chi - sla pe - ska mor - ska-go
B II
- грѣ - ших па - че чи - сла пе - ска мор - ска-го
- grĕ - shikh pa - che chi - sla pe - ska mor - ska-go

30
A
и у - мно - жи - ша - ся без - за - ко - ни - я мо - я, и у - мно -
i u - mno - zhi - sha - sia bez - za - ko - ni - ia mo - ia, i u - mno -
T
и у - мно - жи - ша - ся без - за - ко - ни - я мо - я, и у - мно -
i u - mno - zhi - sha - sia bez - za - ko - ni - ia mo - ia, i u - mno -
B I
и у - мно - жи - ша - ся без - за - ко - ни - я мо - я,
i u - mno - zhi - sha - sia bez - za - ko - ni - ia mo - ia,
B II
и у - мно - жи - ша - ся без - за - ко - ни - я мо - я, и
i u - mno - zhi - sha - sia bez - za - ko - ni - ia mo - ia, i
34
A
- жи - ша - ся, и у - мно - жи - ша - ся без - за - ко - ни - я мо -
- zhi - sha - sia, i u - mno - zhi - sha - sia bez - za - ko - ni - ia mo -
T
- жи - ша - ся, и у - мно - жи - ша - ся без - за - ко - ни - я мо -
- zhi - sha - sia, i u - mno - zhi - sha - sia bez - za - ko - ni - ia mo -
B I
и у - мно - жи - ша - ся, и у - мно - жи - ша - ся без - за - ко - ни - я мо -
i u - mno - zhi - sha - sia, i u - mno - zhi - sha - sia bez - za - ko - ni - ia mo -
B II
у - мно - жи - ша - ся без - за - ко - ни - я мо -
u - mno - zhi - sha - sia bez - za - ko - ni - ia mo -
37
A
- я, без - за - ко - ни - я мо - я, у - вы мнѣ, у - вы мнѣ, у - вы мнѣ!
- ia, bez - za - ko - ni - ia mo - ia, u - vy mnĕ, u - vy mnĕ, u - vy mnĕ!
T
- я, без - за - ко - ни - я мо - я, у - вы мнѣ, у - вы мнѣ, у - вы мнѣ!
- ia, bez - za - ko - ni - ia mo - ia, u - vy mnĕ, u - vy mnĕ, u - vy mnĕ!
B I
- я, без - за - ко - ни - я мо - я, у - вы мнѣ, у - вы мнѣ, у - вы мнѣ!
- ia, bez - za - ko - ni - ia mo - ia, u - vy mnĕ, u - vy mnĕ, u - vy mnĕ!
B II
- я, без - за - ко - ни - я мо - я, у - вы мнѣ, у - вы мнѣ!
- ia, bez - za - ko - ni - ia mo - ia, u - vy mnĕ, u - vy mnĕ!

42
A
Го - спо-ди, даждь ми пре - жде кон - ца по - ка -
Go - spo-di, dazhd' mi pre - zhde kon - tsa po - ka -
T
Го - спо-ди, даждь ми пре - жде кон - ца по - ка -
Go - spo-di, dazhd' mi pre - zhde kon - tsa po - ka -
B I
Го - спо-ди, Го - спо-ди, даждь ми пре - жде кон - ца по - ка -
Go - spo-di, Go - spo-di, dazhd' mi pre - zhde kon - tsa po - ka -
B II
Го - спо - ди, Го - спо-ди, даждь ми пре - жде кон - ца по - ка -
Go - spo - di, Go - spo-di, dazhd' mi pre - zhde kon - tsa po - ka -
47
A
-я - ни - е, по-ка - я - ни-е и сле - зы, по-ка - я - ни-е и сле - зы:
-ia - ni - e, po-ka - ia - ni-e i sle - zy, po-ka - ia - ni-e i sle - zy:
T
-я - ни - е, по-ка - я - ни-е и сле - зы, по-ка - я - ни-е и сле - зы:
-ia - ni - e, po-ka - ia - ni-e i sle - zy, po-ka - ia - ni-e i sle - zy:
B I
-я - ни - е, по - ка - я - ни-е и сле - зы:
-ia - ni - e, po - ka - ia - ni-e i sle - zy:
B II
-я - ни - е, по - ка - я - ни-е и сле - зы:
-ia - ni - e, po - ka - ia - ni-e i sle - zy:
53
A
у - вы мнѣ, да не во - спла - чю - ся, да не во - спла - чю - ся,
u - vy mnĕ, da ne vo - spla - chiu-sia, da ne vo - spla - chiu-sia,
T
у - вы мнѣ, да не во - спла - чю - ся, да не во - спла - чю - ся,
u - vy mnĕ, da ne vo - spla - chiu-sia, da ne vo - spla - chiu-sia,
B I
у - вы мнѣ, да не во - спла - чю - ся, да не во -
u - vy mnĕ, da ne vo - spla - chiu-sia, da ne vo -
B II
у - вы мнѣ, да не во - спла -
u - vy mnĕ, da ne vo - spla -

57
A
да не во - спла - чю - ся горь - ко во день су - дный.
da ne vo - spla - chiu-sia gor' - ko vo den' su - dnyĭ.
T
да не во - спла - чю - ся горь - ко во день су - дный.
da ne vo - spla - chiu-sia gor' - ko vo den' su - dnyĭ.
B I
-спла - чю - ся горь - ко во день су - дный.
-spla - chiu - sia gor' - ko vo den' su - dnyĭ.
B II
-чю - ся горь - ко в[о] день су - дный.
-chiu - sia gor' - ko vo den' su - dnyĭ.
61
A
А - ще и со - грѣ - ших, но на - дѣ - я - ся
A - shche i so - grĕ - shikh, no na - dĕ - ia - sia
T
А - ще и со - грѣ - ших, но на - дѣ - я - ся
A - shche i so - grĕ - shikh, no na - dĕ - ia - sia
B I
А - ще и со - грѣ - ших,
A - shche i so - grĕ - shikh,
B II
но на - дѣ - я - ся
no na - dĕ - ia - sia
66
A
на ми - лость бла - го - у - тро - би - я Тво - е - го,
na mi - lost' bla - go - u - tro - bi - ia Tvo - e - go,
T
на ми - лость бла - го - у - тро - би - я Тво - е - го,
na mi - lost' bla - go - u - tro - bi - ia Tvo - e - go,
B I
B II
на ми - лость бла - го - у - тро - би - я Тво - е - го,
na mi - lost' bla - go - u - tro - bi - ia Tvo - e - go,

71
A
я - ко Да-вид во - пи-ю Ти, я - ко Да-вид во - пи - ю Ти,
ia - ko Da-vid vo - pi-iu Ti, ia - ko Da-vid vo - pi - iu Ti,
T
я - ко Да-вид во - пи-ю Ти, я - ко Да-вид во - пи-ю Ти,
ia - ko Da-vid vo - pi-iu Ti, ia - ko Da-vid vo - pi-iu Ti,
B I
я - ко Да - вид во - пи-ю Ти, я - ко Да - вид во - пи-ю
ia - ko Da - vid vo - pi-iu Ti, ia - ko Da - vid vo - pi-iu
B II
я - ко Да - вид, я - ко Да - вид
ia - ko Da - vid, ia - ko Da - vid
75
A
я - ко Да-вид во - пи - ю Ти: по-ми-луй мя, Бо - же, по-ми-луй мя,
ia - ko Da-vid vo - pi - iu Ti: po-mi - luĭ mia, Bo - zhe, po-mi - luĭ mia,
T
я - ко Да-вид во - пи - ю Ти: по-ми-луй мя, Бо - же, по-ми-
ia - ko Da-vid vo - pi - iu Ti: po-mi - luĭ mia, Bo - zhe, po-mi-
B I
Ти, я - ко Да-вид во - пи - ю Ти: по-ми-луй мя, Бо - же, по-ми-луй мя,
Ti, ia - ko Da-vid vo - pi - iu Ti: po-mi - luĭ mia, Bo - zhe, po-mi - luĭ mia,
B II
во - пи - ю Ти, во - пи - ю Ти: по-ми-луй мя, Бо - же, по-ми-
vo - pi - iu Ti, vo - pi - iu Ti: po-mi - luĭ mia, Bo - zhe, po-mi-
80
A
Бо - же, Бо - же, по ве - ли - цѣй ми - ло - сти Тво - ей.
Bo - zhe, Bo - zhe, po ve - li - tseĭ mi - lo - sti Tvo - eĭ.
T
-луй мя, Бо - же, по ве - ли - цѣй ми - ло - сти Тво - ей.
-luĭ mia, Bo - zhe, po ve - li - tseĭ mi - lo - sti Tvo - eĭ.
B I
Бо - же, Бо - же, по ве - ли - цѣй ми - ло - сти Тво - ей.
Bo - zhe, Bo - zhe, po ve - li - tseĭ mi - lo - sti Tvo - eĭ.
B II
-луй мя, Бо - же, по ве - ли - цѣй ми - ло - сти Тво - ей.
-luĭ mia, Bo - zhe, po ve - li - tseĭ mi - lo - sti Tvo - eĭ.

КОММЕНТАРИИ

к публикации партесного концерта Николая Дилецкого

«Плачи душе»

Публикация осуществлена по датируемому 1723 годом единственному полному комплекту партий, рассредоточенному ныне по рукописным собраниям Государственного исторического музея (ОР ГИМ Син. певч. 860/1–3) и Российской национальной библиотеки (ОР РНБ, Q I 503). При публикации все партии сведены в партитуру и транснотированы с киевской нотации на современную. Проставлены отсутствующие в рукописях тактовые черты, альтовый и теноровый ключи заменены скрипичным. Наименования всех четырех голосов сведенной партитуры (альт, тенор и два баса) указаны по-итальянски (в оригинале наименования голосов отсутствуют).

Alto – ОР ГИМ Син. певч. 860/1, л. 79–80.

Tenore – ОР ГИМ Син. певч. 860/3, л. 81–82.

Basso primo – ОР ГИМ Син. певч. 860/2, л. 82об.–83.

Basso secundo – ОР РНБ, ОСРК Q I 503, л. 82–83.

В соответствии с оригиналом, какие-либо темповые и динамические обозначения отсутствуют. Учитывая, что сочинение написано в тоне «до» и минорном наклонении, при ключе выставлены три бемоля (в оригинале при ключе – один бемоль, при том что знаки альтерации, проставленные перед нотами, распространялись на весь последующий такт). Предположительные знаки альтерации, отсутствующие в рукописи, помещены в настоящем издании в квадратные скобки. Частично выписанные знаки альтерации, стоящие только в одной из партий, в других партиях также даются в квадратных скобках.

Для удобства пользования партитурой зарубежными исследователями и исполнителями дополнительно к оригинальному тексту приведена также его транслитерация латиницей.

При публикации были внесены отдельные исправления в оригинальные ноты и текст.

Слова «даждь», «горько», день», судный», «милость» приведены без употребления титла и выносных букв. В партии первого баса в т. 18 начало текста «согреших паче» соответствует второй ноте, в то время как в оригинале он охватывал все ноты, начиная с первой.

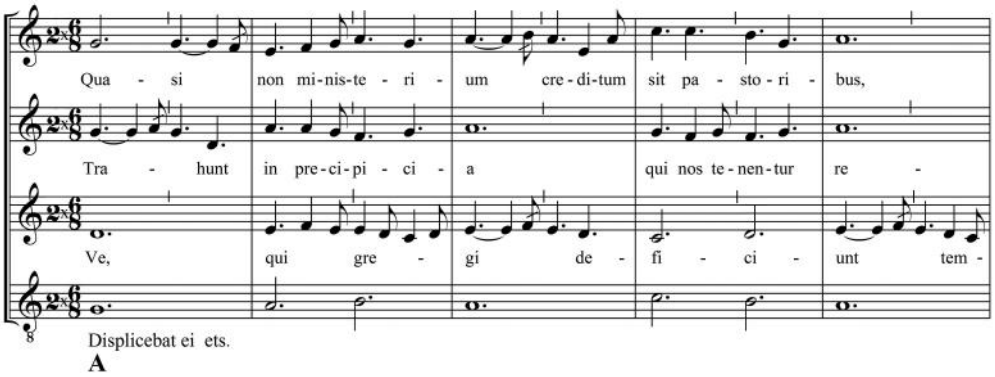
Краткие указания на исправленные в публикации ноты приведены далее в следующей очередности: порядковый номер такта, обозначение партии, порядковый номер ноты, обозначение высоты ноты.

6 T; 3: e
7 B; 1–2: e
8 T; 3: e
8 B 1; 3: A
10 A; 2: e1
10 B1; 2: a
10 B 2; 1–2: A
14 A; 3: g1
15 A; 3: e1
16 A; 3: e1
17 B 1; 2: e
18 A; 3: e1
26 A; 3: e1
27 B 1; 3: e
28 A; 3,5–6: e1
30 B 1; 2: c

Марина ГИРФАНОВА*
(Казань)

Сквозные музыкально-смысловые линии в «Романе о Фовеле» с музыкальными вставками[1]

Одной из новаций расширенной редакции «Романа о Фовеле» (ок. 1317–1318)[2], продолжающей французскую литературную традицию нарративных жанров с включением лирики, является повтор материала в музыкальных вставках на расстоянии, который используется для создания музыкально-смысловых связей между двумя и более точками в повествовании. В романе образуются три сквозные сюжетно-музыкальные линии. Первая из них может быть определена как «два мирских соблазна». Ее первоисточник – анонимный трехголосный мотет *Trahunt in precipicia – An, Diex! Ou pora ge trover – Displicebat ei* – в своих текстах обозначает три разные темы: истинного служения Богу (партия тенора), мук земной любви (партия мотетуса) и нечестной карьеры (партия триплума), претворяясь в двух музыкальных вставках «Романа о Фовеле», четырехголосном мотете *Quasi non ministerium – Trahunt in precipicia – Ve, qui gregi deficiunt – Displicebat ei* (fol. 6v) и одноголосной композиции *Han, Diex! Ou pourrai ie trouver* (fol. 26v), в которых эти темы развиваются.

Мотет *Quasi non ministerium – Trahunt in precipicia – Ve, qui gregi deficiunt – Displicebat ei*[3] входит в группу музыкальных вставок (fols. 5v–7r), подхватывающих развернутую в романе Жерве дю Бю (Gervais du Bus) критику духовенства[4].

Транскрипция мотета “Quasi non ministerium – Trahunt in precipicia – Ve, qui gregi deficiunt – Displicebat ei” (начало)[5]

Американский музыковед Эдвард Рознер утверждает, что данное сочинение является единственным дошедшим от ars nova четырехголосным мотетом с тремя разными текстами в голосах над тенором [8, с. 24][6]. Сама же традиция подобных мотетов восходит еще к XIII веку. Впрочем, среди мотетов ars antiqua четырехголосные образцы составляли весьма малочисленную группу, будучи маргинальной ветвью в развитии жанра. В большинстве случаев четвертый

* **Гирфанова Марина Евгеньевна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова.

[1] Данная статья – вторая в предлагаемом «Старинной музыкой» цикле из двух статей автора, посвященных «Роману о Фовеле». Первая статья «Роман о Фовеле с музыкальными вставками: к проблеме музыкально-смысловых связей» вышла в предыдущем номере журнала [1].

[2] Единственный манускрипт с романом хранится в Национальной библиотеке Франции (Paris. Bibliothèque Nationale. Fonds français 146). «Роман о Фовеле» расположен на листах Br–Bv, 1r–45r.

[3] Опубликован в транскрипции Лео Шраде [11, с. 18–21].

[4] В данной группе только первый мотет *Ex corruptis arboribus – In principibus perpera – Neuma de alleluya* (fol. 5v) отделен колонкой стихов романа от следующей музыкальной вставки – прозы *Presum, prees, verbum dignum*. Все остальные музыкальные вставки идут без разбивки стихами.

[5] Здесь и ниже в предлагаемых транскрипциях лонга передается целой нотой, бревис – половинной, семибревис – четвертью, минимальный семибревис – восьмой. Только в транскрипциях рондо *Porchier mieuz estre ameroie* и мотета *Maria, virgo virginum – Celi domina – Porchier mieuz estre* ameroie лонга передается половинной длительностью, бревис – четвертью, семибревис – восьмой.

[6] Американская исследовательница французской музыки ars nova Алиса В. Кларк добавляет к нему также мотет *Apollinis eclipsatur – Zodiacum signis lustrantibus – In omnem terram,* который в некоторых манускриптах сохранился с досочиненными партиями [3, с. 162].

голос (квадруплум) добавлялся к уже существующей трехголосной композиции [10]. Так происходит и в данном случае. Кроме того, дополнительно заменен текст партии мотетуса – в контексте критики духовенства любовная лирика оказывается неуместной.

Поэтические тексты партий мотетуса и квадруплума полностью заимствованы. Создатель четырехголосной версии мотета обращается к репертуару кондуктов школы Нотр-Дам[1]. Среди музыкально-поэтических жанров XIII века именно кондукт мог в изобилии предоставить тексты, в которых осуждались бы беспринципность и стяжательство церковного клира.

Заимствованные из разных кондуктов строфы обнаруживают присутствие сюжетно-тематического инварианта: в них действуют одни и те же протагонисты – неправедные пастухи-пастыри, бесправное овечье стадо-паства и праведники, говорящие правду и следующие по стопам Христа, но изгоняемые власть имущими. Этот инвариант задается строками романа, непосредственно предшествующими подборке музыкальных композиций на листах 5v–7r:

Pastours sont, mès c'est pour els pestre	Они – пастыри, но для самих себя,
Huy est le louf dez brebis mestre	Сейчас волк – господин овец.
Bien four seivent osteir la laine	И он знает, как стричь их шерсть
Si pres de la pel qu'el en seine	Так коротко, что это заставляет их кровоточить.
Au touseir vent tuft aprestei	В любое время они рады стричь
Ne eulz n'atendant pas l'estei.	И не ждут летних месяцев[2].

(609–614 строки) [F-Pn fr. 146, fol. 5v]

Текст мотетуса открывается четвертой строфой кондукта Филиппа Канцлера *Ve mundo a scandalis* («Горе миру от соблазнов»). Примечательно, что далее привлекается третья строфа анонимного кондукта *Trine vocis tripudio*, материал которого уже использовался автором трехголосной версии мотета для начала триплума (пересочиненные строки выделены курсивом)[3]:

Ve mundo a scandalis
Четвертая строфа

Ve, qui gregi deficiunt	Горе тем, кто не собирает стадо
Tempestatis articulo,	Перед наступлением ненастья,
Qui veraces deiciunt	*Кто прогоняет говорящих правду,*
Suo fruentes dapulo[4].	*Пользуясь своим посохом.*
Nec pensant, nec respiciunt	Не помышляют, не ведают,
Sub cuius peccant oculo,	Под чьим Оком грешат,
Et animas subiciunt	И подвергают души
Graviori periculo.	Еще более грозной опасности.

Trine vocis tripudio
Третья строфа

Onus quod vobis imponunt[5]	*Бремя, которое они на вас налагают*,
Nolunt movere digito.	Они не желают уменьшать ни на дюйм.
Hinc est quod eos diligunt	Вот почему они высоко ценят тех,
Qui palpant in abscondito.	Кто скрывает их тайны,
Hos a secretis abigunt	Но гонят от секретов тех,
Qui vera dicunt subito[6].	*Кто без колебаний говорит правду*.

Замена текста в партии мотетуса оказывается далеко не формальной процедурой.

---

[1] Напомним, что мотет уже изначально содержал цитату из кондукта в партии триплума.

[2] Здесь и далее переводы без ссылки на источник выполнены автором настоящей статьи.

[3] В приведенных в статье латинских текстах мотетов пунктуация по: [11].

[4] У Филиппа Канцлера эти строки звучат так: «qui lupum non reiciunt / latratu sive baculo» («кто не отгоняет волка при помощи лая собак или посоха»).

[5] В анонимном кондукте эта строка представлена в виде «onus, quod nobis alligant» («бремя, которое они нам навязывают»).

[6] В анонимном кондукте эта строка представлена в виде «qui terrent vite merito» («кто устрашает воздаянием при жизни»).

Подобраны строфы, которые по совокупной сумме стихов и по метрическому строению повторяют оригинальный текст – 14 восьмисложников, что позволяет в точности сохранить соотношение мелодии и текста. Особой задачей становится совпадение в двух разных текстовых источниках рифм и последовательности рифмующихся строк.

В заимствованные тексты вносятся определенные изменения. Вместо строк кондукта Филиппа Канцлера: «Горе тем, <...> кто не отгоняет волка при помощи лая собак или посоха» следует: «Горе тем, <...> кто прогоняет говорящих правду, пользуясь своим посохом». Подобное изменение могло быть продиктовано желанием компилятора согласовать текст мотетуса с романом Жерве дю Бю. Отгонять волка уже поздно, теперь волк сам властвует над овцами (роман: «Сейчас волк – господин овец»). Поэтому компилятор переиначивает текст Филиппа Канцлера, создавая на его основе яркую метафору: не волка, но говорящих правду прогоняют посохом пастухи-пастыри. А вместо строк «Но гонят от секретов тех, кто устрашает воздаянием при жизни» из анонимного кондукта *Trine vocis tripudio* следует: «Но гонят от секретов тех, кто без колебаний говорит правду». Повтор: пастыри-пастухи «прогоняют говорящих правду» / «гонят тех, кто без колебаний говорит правду», смыслово скрепляет два половины текста, основанные на двух разных источниках.

Текст квадруплума составляют пятая и шестая строфы кондукта Филиппа Канцлера *Quid ultra tibi facere* («Что еще сделать для тебя») (пересочиненные строки выделены курсивом):

Quasi non ministerium	Словно не служение
Creditum sit pastoribus,	Вверено пастырям,
Sed regnum et imperium.	Но царствование и империя!
Onus derelinquentibus	*Бремя из брошенных*
Vacuisque lampadibus,	И порожних светильников
Sumuntur ad dominium[1]	*Собирают они в собственность*.
Pensant que lane precium	И они оценивают стоимость шерсти,
Et non curant de ovibus,	Но не заботятся об овцах,
De quorum sanguis ovium	Те, у кого кровь овец
Est requirendus minibus.	Нужно искать на руках.
Verum ire vicarium	Но идти викарию
Christi deceret passibus,	Следует по стопам Христа.
Christi que patrimonium	Христа, который имущество
Suis dari pauperibus,	Свое роздал бедным,
Non ignavis parentibus;	Но не ленивым родственникам,
Ac in ovile ovium	В овчарню
Non ingressi per ostium	Проникшим не через ворота,
Sed vel vj vel muneribus	Но либо силой, либо при помощи даров.
Quesitis post flagicium	Приобретенными бесчестным путем,
Abutuntur honoribus.	Они злоупотребляют должностями.

Итак, в четырехголосном мотете сопоставление тем в партиях становится биполярным. В текстах трех вокальных партий критикуется высший церковный клир – то, что (перефразируя слова псалмового стиха из текста тенора) «происходит в миру» с Церковью и что уже «несносно». В тексте тенора этому противопоставляется истинная Церковь и истинное служение: «сладость Бога и благолепие дома его, который он [Августин и, шире, праведный пастырь. – *М. Г.*] возлюбил».

Партия мотетуса с оригинальным французским текстом появляется в сцене сватовства Фовеля, а именно – в обращенной к Фортуне речи главного героя.

Начало этой речи (fol. 24r) выделено буквой-инициалом «A» («Amour...») с прорисованным растительным орнаментом внутри буквы (ил. 1). Такие же буквы-инициалы отмечают в романе еще только начало Первой (fol. 1r) и Второй (fol. 11r) книг[2]. Не исключено, что составители манускрипта хотели таким способом обозначить ту точку в повествовании, где начинаются обширные стихотворные «добавления» в роман, ответственным за которые назван (на листе 23v – непосредственно перед первым таким «добавлением») Шайю де Пестен (Chaillou de Pesstain)[3].

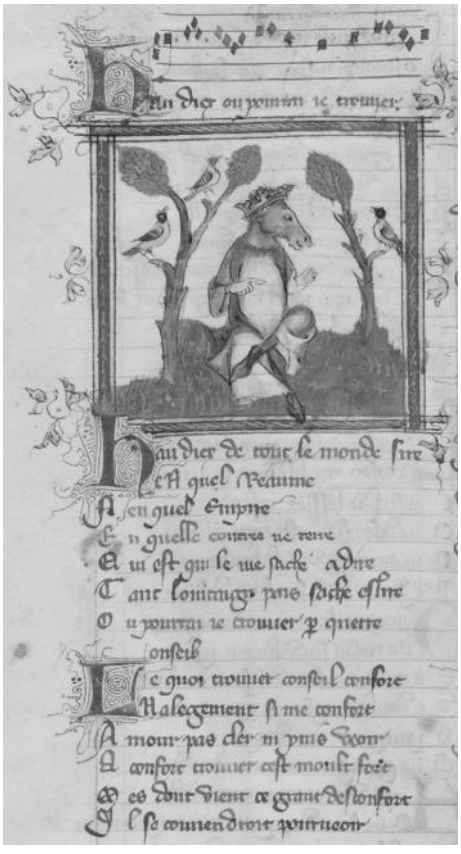
---

[1] У Филиппа Канцлера эти строки изложены, как «nondum precinctis renibus / vacuisque lampadibus / usurpant sacerdotium» («с еще не препоясанными чреслами и порожними светильниками они узурпируют священничество»).

[2] Буквы-инициалы есть еще на вставных, добавленных к «Роману о Фовеле» листах 28bis-r – 28ter-v, отличающихся от прочих листов своим форматом.

[3] До листа 23v текстовые стихотворные добавления в поэму Жерве дю Бю незначительны. В Первой книге они ограничены 36 строками. Это два коротких пассажа, в шесть и восемь строк, вставленных, соответственно, между 950 и 951 строками и между 1204 и 1205 строками оригинальной поэмы, а также 22 строки, помещенных в конец Первой книги.

Ил. 1. Начало речи Фовеля в сцене сватовства Фовеля к Фортуне (fol. 24r). На миниатюре – Фовель и амур, стреляющий в него из лука



Ил. 2. Фрагмент «мотета» "Han, Diex! Ou pourrai ie trouver" (fol. 26v). На миниатюре – Фовель в окружении поющих на ветвях деревьев птиц

Речь Фовеля (fols. 24r–27v) состоит из двух разделов. В первом (fols. 24r–26r) Шайю де Пестен еще сохраняет стихотворный размер поэмы Жерве дю Бю. При этом стихи организуются в секции, замыкающиеся рефренами с музыкальной нотацией. Количество стихов в секциях различно и варьируется от 29-ти до 49-ти. Короткие рефрены рифмуются с предшествующим им стихом и обновляются при каждом своем возвращении[1]. Таких секций стихов с рефренами в первом разделе – 13[2]. Во втором разделе (fols. 26r–27v) Шайю де Пестен меняет рифменную схему. Теперь 8-сложники образуют строфы по шесть стихов с рифмой: aabaab. Сначала идут 17 таких стихотворных строф, далее 11 стихотворных строф, предваряющихся лирическими рефренами – это и есть разрезанная на 11 частей партия мотетуса (*Han, Diex! Ou pourrai ie trouver*), а затем снова 33 стихотворные строфы.

Присутствие лирики в повествовании символизируют поющие на ветвях деревьев птицы, которые изображены на миниатюрах. На одной из миниатюр, предваряющей первый раздел речи Фовеля (ил. 1), изображены Фовель (наполовину человек, наполовину зверь) и амур, стреляющий в него из лука. Два эти персонажа разделяет дерево с тремя поющими на его ветвях птицами. Другая миниатюра помещена во втором разделе речи Фовеля, в центральном эпизоде с рефренами на партии мотетуса, под первым рефреном (ил. 2). На ней показан сидящий на траве между двумя деревьями Фовель (целиком в зверином обличье), в окружении трех поющих на ветвях деревьев птиц.

Центральный эпизод второго раздела – *Han, Diex! Ou pourrai ie trouver* – назван в предшествующих ему стихотворных строках «мотетом» (motet). Причем термин «мотет» используется здесь в том же значении, что и «рефрен»[3], указывая в данном случае на присутствие серии цитируемых кратких текстовых фрагментов с музыкой [5; 7]. Подобное использование термина встречается, например, в «Новом Лисе» Жакемара Желе, где «мотетами» обозначаются некоторые рефрены с музыкальной нотацией.

При том, что введение лирических рефренов в повествование получило широкое распространение во французских средневековых литературных сочинениях с песенными вставками, созданная на такой основе композиция является уникальной. Рефрены, содержащие от одного слова до двух строк поэтического текста, помещаются до стихотворных строф и передают им свои рифмы. Стихотворная строфа выполняет функцию глосса к лирическому рефрену, в ней подхватывается и развивается заданная рефреном тема. Что касается самого модуса комментирования, то это – рефлексия по поводу опасностей любви, несколько снижающая пафос любовного высказывания. Здесь в том числе говорится о том, что «было бы правильным принять меры предосторожности» против «безмерной неуспокоенности», вызываемой любовью, поскольку она «наносит крайний вред».

Интересно, что в глоссах к лирическим рефренам, как и во всем втором разделе речи Фовеля, Шайю де Пестен прибегает к стихотворному размеру, который сходен со стихотворным размером, определяющим текстовый первоисточник для партии мотетуса с французским текстом, каковым является «Ди о любви» Нэвелё Амьона [1, с. 18–19][4].

---

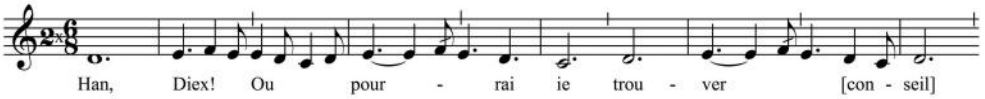
[1] В средневековых литературных и музыкальных жанрах рефрены могли не только повторять материал, но и обновлять его.

[2] Третий от конца рефрен является цитатой – это начало среднего голоса из трехголосного рондо *A jointes mains vous proi* Адама де ла Аль.

[3] Как указывает немецкий музыковед Клаус Хофманн, термин «мотет» первоначально обозначал именно короткий лирический рефрен на французском языке [5].

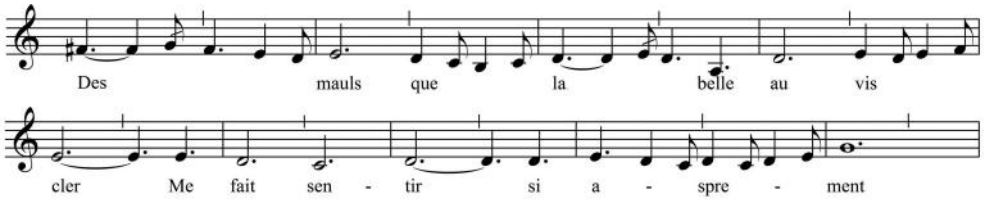
[4] Вполне возможно, это было сделано осознанно.

В приведенном ниже начале «мотета» *Han, Diex! Ou pourrai ie trouver* курсивом выделены использующиеся в стихотворных строках слова рефренов[1].

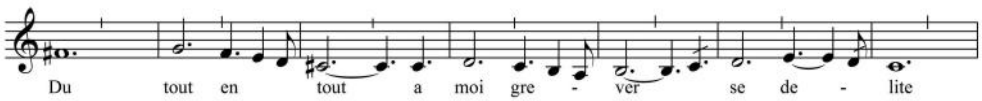
1-й рефрен
О, Боже! Где я могу найти?

О, Боже! Повелитель всего мира,
В каком царстве, в какой империи,
В какой стране или земле,
Есть тот, кто может мне сказать,
Может назвать место, как бы ни было далеко,
Где я могу найти, поискав,

2-й рефрен
Совет

Какого рода *найти совет, успокоение*
И облегчение? Если для меня успокоение –
Любовь, я не могу ясно представить,
Как *найти успокоение* – это очень тяжело!
Но откуда приходит эта безмерная неуспокоенность?
Было бы правильным принять меры предосторожности

3-й рефрен
От страданий, которые краса с безупречным ликом
Заставляет меня чувствовать столь горько.

Откуда это идет? *От страданий, которые краса*
С безупречным ликом, и таким же станом,
Не имеющая равных по красоте, *заставляет меня чувствовать*
Столь горько, что искра
Любви разжигает огонь в моей груди.
Кто может защитить меня от смерти?

4-й рефрен
Она получает наслаждение, намеренно
Причиняя мне боль.



[1] Во французских текстах пунктуация по: [9].

Как это возможно, что я не умер,
Если то, в чем я должен найти успокоение,
Это то, что опаляет мое сердце.
Радость презирает меня столь сильно.
Все это, несомненно, наносит мне крайний вред.
Она получает наслаждение, намеренно причиняя мне боль?
И т. д.

Первый и второй рефрены – особенные.

Открывающий сочинение рефрен содержит первую строку текста («О, Боже! Где я могу найти» / *Han, Diex! Ou pourrai ie trouver*) с музыкой, и самое начало второй строки – но только музыку (без текста). Если исходить из количества имеющейся здесь музыки, то не записанным оказывается первое слово второй строки. Это слово – *conseil* («совет»). Оно же, но теперь уже без музыки, появляется во втором рефрене[1]. Продолжение же второй строки[2] во втором рефрене вообще отсутствует, хотя в сопровождающей второй рефрен стихотворной строфе-глоссе обыгрывается текст второй строки целиком.

При фиксации второго рефрена копиист нарисовал начальную букву рефрена «С» в виде буквы-заготовки для будущей буквы-инициала (ил. 2)[3]. Черновая карандашная линия справа от буквы свидетельствует о том, что она должна была быть высотой в две писчие строки и примерно такой же ширины. Но почему-то она так и осталась буквой-заготовкой. Начало стихотворной строфы-глосса на второй рефрен: «Какого рода найти совет, успокоение...» («De quoi trouver conseil, confort...») выделено буквой-инициалом «D». Подобным же образом буквами-инициалами выделены начала всех прочих рефренов и стихотворных строф-глоссов на рефрены. Буква-инициал «D» в начале стихотворной строфы-глосса на второй рефрен «съела» половину места, отведенного для буквы-инициала «С» в начале второго рефрена. Но данное обстоятельство никак не могло помешать ее прорисовке. Тем более, что буквы-инициалы высотой в одну писчую строку имеются дальше в композиции. Самое простое объяснение – что-то привело мастера-иллюстратора в замешательство, заставив усомниться в том, следует ли помещать здесь букву-инициал. И сомнения иллюстратора представляются вполне обоснованными, поскольку как такового лирического рефрена (в виде текста с музыкой) здесь нет. Возможно, иллюстратор решил оставить вопрос на какое-то время открытым и принялся за работу над следующими буквами-инициалами, а потом к этому месту так и не вернулся. В результате, начало рефрена так и осталось не выделенным буквой-инициалом. Впрочем, не исключено, что начальную букву рефрена намеренно оставили непрорисованной. Тем самым рефрен оказался в каком-то смысле «сокрытым».

Определенно, в первом и втором рефренах имеет место энигма. Слова первого рефрена («О, Боже! Где я могу найти...») в контексте недописанного, сокращенного, сокрытого, побуждают то, что сокрыто, найти. Модус поиска доминирует в стихотворной строфе-глоссе на первый рефрен: «в каком царстве, в какой империи, в какой стране или земле» протагонист может найти «того, кто может сказать, может назвать место, как бы ни было далеко», в котором он отыщет, приложив для этого усилия – «поискав», искомое.

Таким сокрытым, что требуется найти, может выступать недостающее в первом рефрене слово «совет» (в совете так нуждается лирический герой); часть второй строки во втором рефрене, заключающая слова «успокоение и облегчение» (к успокоению и облегчению страданий герой всеми силами стремится); наконец, источник лирических рефренов – трехголосный мотет, из которого взята партия мотетуса и в котором на многое можно получить ответы. Но таким сокрытым может быть и ранее помещенный в манускрипте четырехголосный мотет *Quasi non ministerium – Trahunt in precipicia – Ve, qui gregi deficiunt – Displicebat ei*, в котором присутствует партия мотетуса, хотя и с другой подтекстовкой[4]. Как бы то ни было, вполне вероятно, что составители манускрипта хотели навести читателя

---

[1] Во второй строке автор сочинения ставит его на место присутствующего в оригинале слова *confort* («успокоение»).

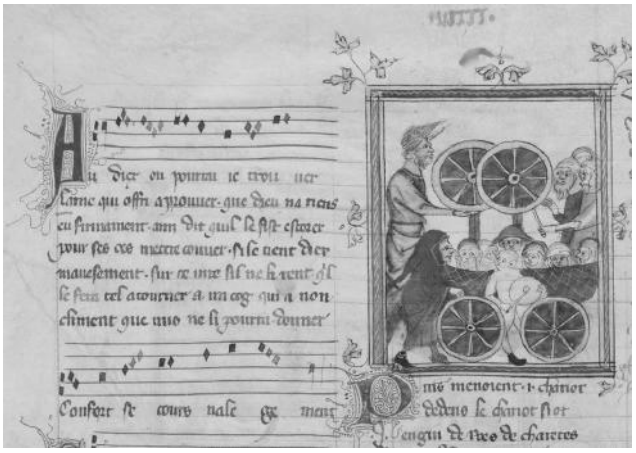
[2] Текст *confort, n'alegement* («успокоение и облегчение») с соответствующей ему музыкой.

[3] Подобные буквы, как правило, прорисовывались уже другим мастером.

[4] Американская исследовательница Джудит А. Перайно усматривает в миниатюре, помещенной под первым рефреном, отсылку именно к четырехголосному мотету. Фовель – носитель партии мотетуса, окружен тремя птицами – символами других, отсутствующих партий этого сочинения [6, с. 233]. Кстати, в средневековой литературе можно встретить сравнение поющих на ветвях дерева птиц с голосами полифонической музыки. Так, в романе Кретьена де Труа «Ивэйн, или Рыцарь со львом» (Yvain, ou le Chevalier au Lion, между 1176 и 1181) Калогренан, кузен главного героя, в лесу после страшной бури внимает пению слетевшихся на сосну птиц:

На каждой ветке птичья стая.
Красивее сосна густая,
Когда на ветках столько птиц.
Искусней не найти певиц.
Свое поет любая птица
Так, что нельзя ладам не слиться
В единый благозвучный строй [2, с. 41].

на мысль найти что-то в «Романе о Фовеле» (или даже за его пределами), что имело бы отношение к одноголосному «мотету» *Han, Diex! Ou pourrai ie trouver*. В свете того, что одной из новаций романа является установление при помощи повторности музыкально-смысловых связей между музыкальными вставками на расстоянии, подобная гипотеза представляется не лишенной оснований[1].

В свою очередь, «мотет» *Han, Diex! Ou pourrai ie trouver* становится источником для внутреннего цитирования в романе. Первые две строки партии мотетуса с французским текстом возвращаются в музыкальной вставке (fol. 34v; ил. 3), открывающей подборку из 13 образцов с музыкой, которые звучат в сцене шаривари – уличном действе, устроенном по случаю нечестивого союза Фовеля и Дамы Тщеславие во время их первой брачной ночи[2].

Ил. 3. Фатра "An, Diex! Ou pourrai ie trouver" (fol. 34v). На миниатюре – демон Эллекен со своей свитой

Двенадцать из тринадцати музыкальных вставок составители манускрипта анонсировали как «глупые песни» (sotes chançons). Первым девяти, идущим без разбивки стихами романа, предшествует ремарка: «Здесь следуют глупые песни, которые распеваются на улицах теми, кто устраивает шаривари» (*Ci s'ensiuvent sotes chançons, que cues qui font le chalivali chantent parmi les rues*) (fol. 34v). Аналогичная ремарка предваряет последние три музыкальные вставки, замыкающие сцену шаривари и также идущие без разбивки стихами романа: «Глупые песни тех, кто устраивает шаривари» (*Sotes chançons de ceus q[ui] font le chal[ivali]*) (fol. 36v).

Все «глупые песни» содержат одноголосные рефрены[3]. В первой из них рефрен – две начальные строки партии мотетуса – разрывается, и в него вставляются девять новых стихотворных строк (в приводимом ниже поэтическом образце строки рефрена выделены курсивом). Рефрен задает сочиненным стихам метрический размер и рифменные окончания. Как и в партии мотетуса, вставленные стихи – 8-сложники, две рифмы складываются в следующую схему: AabaabbabaB (заглавные буквы – для рефрена, строчные – для сочиненных стихов):

О, Боже! Где я могу найти
Человека, который предлагал доказать,
Что у Бога ничего нет на небесах?
Он говорит, что он [Бог] устроил это для того,
Чтобы начать вылуплять своих гусей,
Но Бог управляется с этим плохо.
На что он клянется, что если он не одумается,
Он будет обращаться с ним так же,
Как с петухом по кличке Климент,
Что никто не способен дать ему
Успокоение, спасение, облегчение.

Следующий номер устроен похожим образом. Только обе строки рефрена с музыкальной нотацией даются сначала, а уже после них следуют девять стихотворных строк. С третьего номера «глупые песни» ограничены исключительно рефренами с музыкальной нотацией.

При этом ни по своему строению, ни тематически «глупые песни» в «Романе о Фовеле» не обнаруживают сходства с образцами тех «глупых песен», что сохранились в других крупных средневековых источниках примерно

[1] Текст мотетуса на французском языке скопирован на форзаце манускрипта F-Pn lat. 7682A, который был создан примерно в то же время, что и манускрипт F-Pn fr. 146. Британский музыковед Эмма Диллон отмечает, что под текстом подписано обозначение тенора, и, следовательно, переписчик знал текст по полифоническому мотету [4, с. 122].

[2] Это первый известный случай использования во французском языке слова «шаривари» (в форме «chalivali») и самое раннее описание данного ритуала. Манускрипт F-Pn fr. 146 появляется примерно за пять лет до первого из десяти документов, датируемых между 1320-ми годами и концом XVI века и содержащих церковные запреты шаривари. Все средневековые французские документы, в которых упоминается шаривари, связывают этот ритуал с повторной женитьбой [8, с. 13–14].

[3] Помимо указанного в первой музыкальной вставке, еще один рефрен известен из других источников. Рефрен в последней вставке сцены шаривари заимствует текст у одного из рефренов Пролога «Игра Пилигрима» (*Le jeu du pèlerin*) к пастурели «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аль. Но этот текст уже представлен с новой мелодией.

того же времени. Речь, прежде всего, идет о манускриптах из Бодлианской библиотеки Оксфордского университета (GB-Ob. MS. Douce 308) и Национальной библиотеки Франции (Paris. Bibliothèque nationale. Fonds fr. 24432).

Манускрипт GB-Ob. MS. Douce 308 содержит самое большое известное ныне собрание образцов этого жанра. В его оглавлении под рубрикой *L'abecedaire des sottes chansons contre amours* («Азбука глупых песен, направленных против любви») (fol. 143v) заявлено 22 сочинения, хотя в том виде, в котором источник сохранился до наших дней, представлено лишь 16 из них и еще 2 в неполном виде (fols. 239r–243v). Манускрипт F-Pn fr. 24432 содержит 6 «глупых песен». Они помещены среди 18 композиций под общим заголовком *Serventois a Valenchiennes* («Сирвенты из Валансьена») (fols. 303r–310v), в которые входят также собственно сирвенты (*serventois) и* любовные песни (*canchon amoureuse*). После каждой песни указывается ее жанр. «Глупыми» в данном случае объявлены песни под №№ 5–7 и 15–17. После песен под №№ 7, 16, 17 упомянут их автор – Жеан Байо [Jehan Baillehaus].

Все 18 композиций в манускрипте F-Pn fr. 24432 имеют одно и то же строение: это пять строф и так называемая «посылка» (фр. *envoi*) – укороченная строфа, обычно содержащая обращение к возлюбленной, другу или покровителю. В манускрипте GB-Ob MS. Douce 308 форма «глупых песен» близка описанной.

Образцы данного жанра являются пародиями на любовные песни, и их предмет касается исключительно любви. Но в «Романе о Фовеле» только в отношении пятой, седьмой и девятой «глупых песен» можно говорить, что они каким-то образом связаны с любовной тематикой и образом Дамы. К тому же в целом характер песен подобного рода в «Романе о Фовеле» гораздо более непристойный, нежели в других собраниях.

Именно как указание на грубость, бесстыдство текстов, вероятно, следует понимать определение *sotes chançons* в «Романе о Фовеле»[1]. Две первые из его «глупых песен» по своей форме и тематике обнаруживают сходство, скорее, с жанром фатра (фр. *fatras* – «беспорядок», «ворох», «дребедень»), который развился в XIV веке из жанра фатрази (*fatrasie*)[2] и стал известен благодаря 30 сочинениям Ватрике Брассенеля де Кувен (Watriquet Brassenel de Couvin), сохранившимся в одном из манускриптов из Национальной библиотеки Франции (Paris. Bibliothèque nationale. Fonds fr. 14968). В нем подборку фатра Ватрике Брассенеля де Кувен (fols. 162r–169r) предваряет следующее замечание: «Фатра, в которых Ремондин [вероятно, поэт. – *М. Г.*] и Ватрике состязались в день Пасхи[3] перед королем Филиппом Французским (*Li fatras de quoi Raimondin et Watriquet desputerent le jour de Pasques devant le roy Phelippe de France*)» [4]. Как мы видим, данные сочинения развлекательного характера предназначались для того же круга придворной аудитории, для которого был приготовлен и манускрипт с «Романом о Фовеле».

В композиционном отношении фатра Ватрике Брассенеля де Кувен объединяет особенности первой и второй «глупых песен» из «Романа о Фовеле». Фатра открывается двустишием – рефреном (как во второй «глупой песне»), а далее следует строфа из 11 строк, в которой начальная строка – это первая строка рефрена, заключительная – вторая строка рефрена (как в первой песне). В сумме 13 стихов подчиняются рифменной схеме: AB AabaabbabaB (заглавные буквы – для рефрена, строчные – для сочиненных стихов). Новые, сочиненные стихи заимствуют метрический размер и рифмы от рефрена, при этом они (как в первой «глупой песне» из «Романа о Фовеле») оказываются равносложными.

Получается, что *An, Diex! Ou pourrai ie trouver* в «Романе о Фовеле» – один из самых ранних известных образцов фатра[5]. Причем рефрены и в первой, и во второй «глупых песнях» в данном случае снабжены музыкальной нотацией, в то время как никакие другие фатра (как, впрочем, фатрази и «глупые песни» в других манускриптах) не сохранились с музыкой.

В шаривари, устроенном в связи с первой брачной ночью Фовеля и Дамы Тщеславие, вполне логично ожидать цитирование чего-нибудь из любовного репертуара. Но в фатра *An, Diex! Ou pourrai ie trouver* изначально присущее цитате любовное содержание совершенно выхолащивается благодаря новым стихам. Отталкиваясь от заданного рефрена, они, однако, уводят в совершенно другую сторону, в полную бессмыслицу.

Возможно, упоминание «петуха по кличке Климент» является намеком на Климента V, занимавшего Папский престол с 5 июня 1305 года по 20 апреля 1314 года. Игра слов заключается в том, что французское слово *coq* (петух)

---

[1] На это указывает, в частности, Эдвард Рознер [8, с. 13].

[2] В свою очередь, название «фатрази», скорее всего, восходит к латинскому глаголу farcire («набивать», «наполнять», «начинять») либо существительному farsura («заполнение», «начинка»), хотя, возможно, и к искаженному phantasma / phantasia («фантазия»). Фатрази сохранились в двух манускриптах из Национальной библиотеки Франции. Один из них, датированный первой половиной XIII века, содержит возникшее в Аррасе собрание, в котором имеются 55 анонимных образцов фатрази (см. Paris. Bibliothèque nationale. Arsenal 3114; fols. 7v–11r). Другой, датированный второй половиной XIII века, содержит 11 фатрази Филиппа де Бомануар (Paris. Bibliothèque nationale. Fonds fr. 1588; fols. 113v–114r). Фатрази обычно состоит из 11 стихов, из которых шесть первых – 5-сложники, а следующие пять – 7-сложники, с рифменной схемой aab aab babab. Все, что описывается в фатрази – нелепо и абсурдно. Законы пространства и времени не работают, предметы, животные и люди предстают в немыслимом виде и невообразимых ситуациях, границы между высоким и низким стерты.

[3] То, что подобный поэтический конкурс проводился на Пасху, очевидно, связано с известной традицией «пасхального смеха» (risus paschalis).

[4] По всей видимости, речь идет о короле Франции Филиппе VI Валуа, правившем с 1328 по 1350 год.

[5] На это указывают, в частности, Эдвард Рознер [8, с. 14], Эмма Диллон [4, с. 116].

на латыни передается словом *gallus*, которое одновременно означает и «петух», и «галл», т. е. француз. Климент V, будучи сам уроженцем Франции, стал первым римским папой периода Авиньонского пленения и фактически все время своего понтификата находился под контролем французского короля.

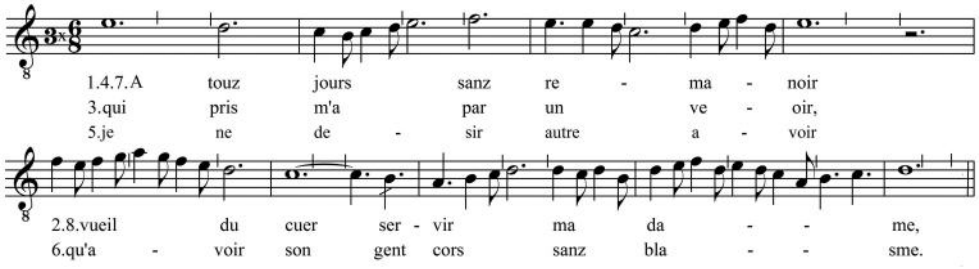
Удивительно, но бессмыслица, которая должна вызывать только недоумение и смех, содержит «тематический» мостик к многоголосному мотету. В псалмовом стихе, взятом для партии тенора, речь также идет о «доме Господнем». Но если в псалме утверждается «благолепием дома его», то здесь некто предлагает доказать, что «у Бога ничего нет на небесах», и Бог это сделал для того, «чтобы начать вылуплять своих гусей». Все как бы превращается в абсурд. Но при этом можно заметить, что в тексте партии мотетуса трехголосного мотета-первоисточника, как и в тексте одноголосного «мотета» *Han, Diex! Ou pourrai ie trouver* (fol. 26v) герой ищет «совета, успокоения и облегчения». А резюме фатра (fol. 34v) гласит, что тому, кто «предлагал доказать, что у Бога ничего нет на небесах», никто не способен дать «успокоения, спасения, облегчения»[1].

Поворот колеса фортуны

Музыкальной повторностью, связывающей два одноголосных рондо с французскими текстами *A touz jours sanz remanoir* (fol. 19r) и *Fauvel est mal assegné* (fols. 19v–20r), отмечается один из поворотных пунктов в развитии сюжета «Романа о Фовеле».

Поднявшись благодаря Фортуне на вершину власти, Фовель теперь опасается, как бы известная своим непостоянством Фортуна не отвернулась от него. Чтобы не допустить этого, он решает жениться на ней и заполучить контроль над ее знаменитым колесом.

Прибыв со своей свитой в Макрокосм, где обитает Фортуна, Фовель заявляет ей о своей любви (ил. 4).

Рондо Фовеля *A touz jours sanz remanoir* предшествует ответу Фортуны. Оно изложено в типичной для конца XIII – начала XIV века форме [12]. Это восьмистрочное рондо с двухстрочным рефреном, открывающим и завершающим сочинение, первая строка которого возвращается еще раз в середине композиции: ABcAdeAB (заглавными буквами отмечены текстовые строки рефрена)[2].

Транскрипция рондо "A touz jours sanz remanoir"

Текст:

Вечно и не переставая
Я хочу всем сердцем служить моей даме,
Которая пленила меня взглядом.
Вечно и не переставая
Я не желаю ничего другого
Кроме ее прекрасной, совершенной персоны.
Вечно и не переставая
Я хочу всем сердцем служить моей даме.

Фортуна с негодованием отвергает притязания Фовеля в ответном лэ *Je, qui poair seule ai de conforter* (fol. 19r–19v). Перед музыкальной вставкой помещена ремарка: «Здесь следует лэ Фортуны против Фовеля, где она упрекает его

[1] О «совете» речь даже уже не идет.

[2] Рефрен найден также в трехголосном мотете *O bicornix et nequam bestia – A tous iours sans remanoir – Uirgo dei genitrix* (сохранился без музыки), в партии мотетуса. Мотет известен только по манускрипту F-Dm 525 (France. Dijon. Bibliothèque municipale 525) (fol. 114r), составленному в 1355–1362 годы. Две строки рефрена разрываются, и между ними вставляются 10 строк нового текста. Скорее всего, именно рондо *A touz jours sanz remanoir* послужило первоисточником для партии мотетуса. Мелодия рондо указывает на раннее ars nova – в ней присутствуют характерные для музыкальной ритмики данного периода группы из 2–4 семибревисов, идущих на один бревис.

в гордости и глупости, согласно предмету романа (*Ci s'en suit un lay de Fortune contre Fauvel, ouquel elle le reprent de son orgueil et de sa fole emprinse, selonc la matire du roumans*)». Это – поворотный пункт в отношениях Фортуны и Фовеля. До сего самого момента Фортуна во всем потакала своему фавориту. Здесь же он впервые не получает желаемого.

Следующее после лэ Фортуны рондо *Fauvel est mal assegné* является контрафактурой рондо *A touz jours sanz remanoir*. Новый текст выставляет Фовеля антигероем, обнажая его истинную сущность. То, что слова утонченного воздыхателя – только личина, недвусмысленно объясняется присутствием в обоих рондо одной и той же мелодии как единого для них субстрата. Резюме же в рефрене рондо гласит: «Фовелю едва ли суждено достичь своей цели» («Fauvel est mal assegné / De venir a son desir»).

Символично, что в расположении музыкальных вставок лэ Фортуны является центром симметрии по отношению к двум рондо. Формат листа 19 несколько отличается от типового для данного манускрипта. Вместо трех колонок здесь две (одна из них соответствует колонке типового листа, другая занимает место двух колонок типового листа). На лицевой стороне листа 19 лэ Фортуны располагается в правой (широкой) колонке, а рондо *A touz jours sanz remanoir* размещено в нижнем левом углу листа, почти в самом конце левой колонки. На обороте листа 19 – напротив: широкая колонка с лэ Фортуны занимает левую сторону листа, рондо *Fauvel est mal assegné* начинается в самом конце правой колонки. Возможно, лист манускрипта распланирован так специально. И переворот листа можно уподобить повороту колеса Фортуны.

Образ «колеса Фортуны» очень важен для романа. Фовель продолжает еще какое-то время настойчиво добиваться руки Фортуны. Последняя его музыкальная вставка, обращенная к Фортуне, в сцене неудачного сватовства, – это трехголосный мотет *Aman novi probatur – Heu, Fortuna subdola – Heu me, tristis est* (fol. 30r). В партии мотетуса протагонист сетует на Фортуну, колесо которой повернулось в другую сторону от него:

Heu, Fortuna subdola,	Увы, коварная Фортуна,
Que semper diastola	Которая все могущественней
Usque nunc fuisti,	До сего самого дня становилась,
Promittendo frivola,	Пустым обещанием,
Tanquam vera sistola	Будто поистине утратив всякую силу,
Nunc apparuisti. <...>	Ныне оказываешься. <...>
Nunc tua volubili	Ныне вращением твоего
Rota lacu flebili	Колеса озером слез,
Nudum demersisti. <...>	Беззащитного, поглотила. <...>

Сватовство главного героя не увенчалось успехом. Но Фортуна не желает, чтобы Фовель остался вовсе без какой-либо награды и предлагает ему вместо себя в жены Даму Тщеславие.

Что же касается вероятного исторического прототипа Фовеля – Ангеррана де Мариньи, могущественного советника короля Франции Филиппа IV Красивого, то поворот колеса Фортуны символизирует его падение в буквальном смысле. Как известно, вскоре после смерти Филиппа IV Мариньи впал в немилость у нового короля Франции Людовика X Сварливого, был обвинен во многих тяжких преступлениях и повешен.

Ил. 4. Миниатюра из «Романа о Фовеле» (fol. 16v). Надпись над ней: «Как Фовель приветствует Фортуну»

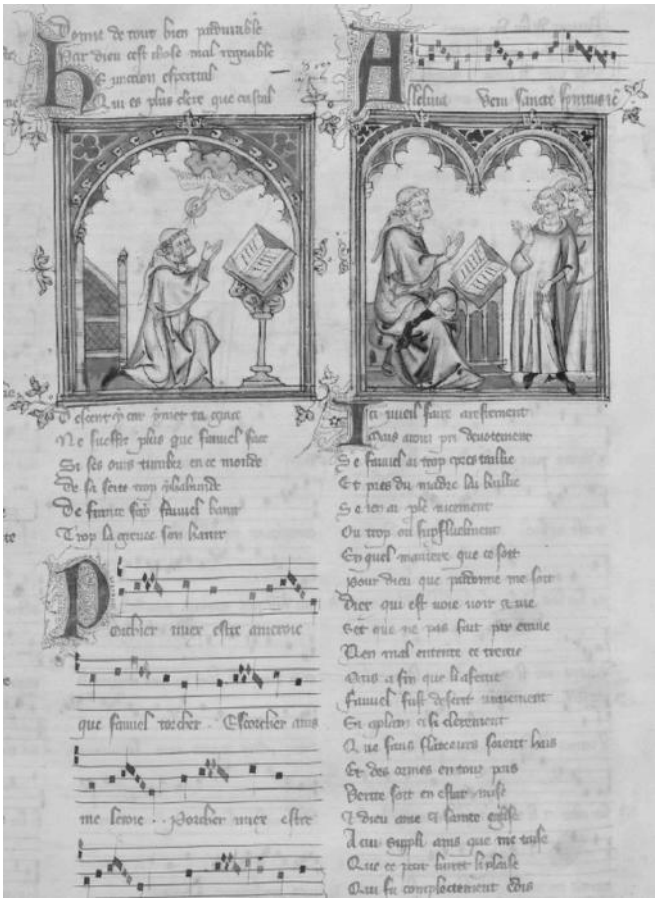
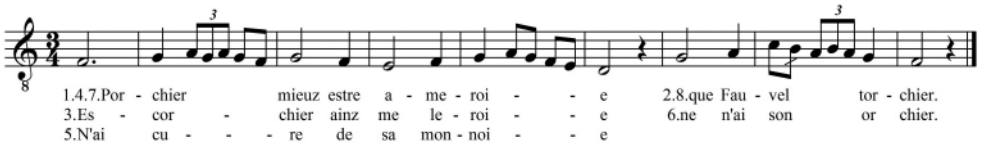
Присутствие автора в расширенной редакции романа

Еще одна повторность создает музыкально-смысловую рифму между окончаниями двух книг романа. Одноголосное рондо с французским текстом *Porchier mieuz estre ameroie*, которое появляется почти в самом конце Первой книги (fol. 10r), возвращается ближе к концу Второй книги в качестве партии тенора трехголосного мотета *Maria, virgo virginum – Celi domina – Porchier mieuz estre ameroie* (fol. 42v)[1].

[1] Опубликован в транскрипции Лео Шраде [11, с. 57–58].

Рондо *Porchier mieuz estre ameroie* связано с одним из стихотворных добавлений в поэму Жерве де Бю. Между 1204 и 1205 ее строками Шайю де Пестен вставил восемь стихотворных строк своего текста. Восьмистишие это приходится на лист 10r, почти на самое начало средней колонки (3–10 строки). Автор вставных стихов молит о ниспослании «духовного помазания», чтобы очистить мир, загрязненный Фовелем. Внутри стихов помещена миниатюра (ил. 5) – первая из шести миниатюр с изображением автора в расширенной редакции романа. Тонзура указывает на принадлежность его духовному сословию, раскрытая книга на специальном столике – на род занятий. Автор представлен в коленопреклоненной позе, в то время как милость, к которой он взывает, снисходит в образе голубя с нимбом (известное телесное воплощение Святого Духа). На том же листе по диагонали вверх, как своего рода источник линии движения голубя, в начале правой колонки располагается еще одна музыкальная вставка – цитата из антифона *Veni sancte Spiritus* («Приди, Дух Святой»). Симптоматично, что здесь впервые в романе вводится григорианский хорал.

А сразу после стихотворного добавления Шайю де Пестена записано рондо, заполняющее среднюю колонку листа 10r до конца. Музыкальная вставка является авторским комменарием на Первую книгу романа. Пожалуй, это самое личное из высказываний автора, в котором он противопоставляет себя всем сословиям, описанным в Первой книге как чистящие и ублажающие Фовеля. Несомненно, данная музыкальная вставка сочинялась специально для «Романа о Фовеле».

Рондо *Porchier mieuz estre ameroie* излагается в той же форме, что и рондо *A touz jours sanz remanoir* (fol. 19r) и *Fauvel est mal assegné* (fols. 19v–20r).

Ил. 5. Изображение автора в коленопреклоненной позе в «Романе о Фовеле (fol. 10r) с фрагментом рондо "Porchier mieuz estre ameroie" (слева) и цитатой из антифона "Veni sancte Spiritus" (справа)

Транскрипция рондо "Porchier mieuz estre ameroie"

Текст:

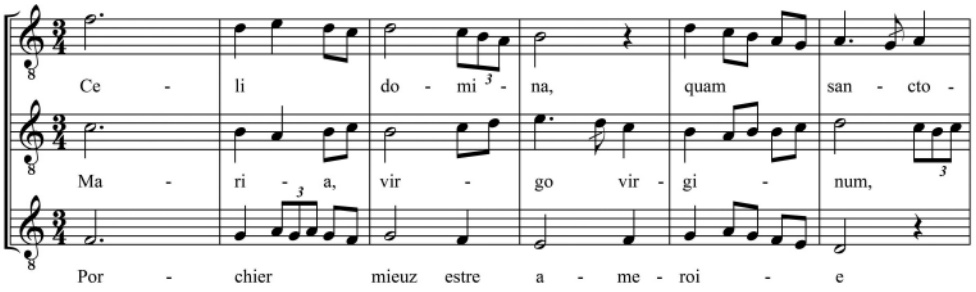
Я бы предпочел быть свинопасом,
Чем чистить Фовеля!
Я бы скорее позволил, чтобы с меня содрали кожу!
Я бы предпочел быть свинопасом.
Мне нет дела до его денег,
И я не считаю его золото стоящим того.
Я бы предпочел быть свинопасом,
Чем чистить Фовеля!

Во Второй книге к рондо присочинены два верхних голоса с латинскими текстами. Контрапунктом к авторскому комментарию стали молитвы, адресованные Деве Марии. Они содержат обращение к Богородице: пусть она попросит своего сына избавить мир от Фовеля.

Текст для партии триплума заимствуется из хорошо известного в XIII веке трехголосного мотета *Caeli domina, quam sanctorum agmina – Ave, virgo virginum, ave – Et super*, из партии его мотетуса[1]. Начиная со слов: «tollat Falvium», окончание оригинального текста изменено.

Celi domina, quam sanctorum agmina	Владычица Небесная, которую весь сонм святых
Venerantur omnia in celesti curia,	Почитает в небесном суде,
Tuum roga filium, redemptorem omnium,	Проси твоего сына, Спасителя всего сущего,
Ut sua clemencia nobis tollat Falvium	Да избавит нас своей милостью от Фовеля,
Gaudereque faciat nos eius sequacium absencia.	И да заставит нас радоваться отсутствию его последователей.

Текст партии мотетуса, возможно, также был заимствован, при том что источник его неизвестен.

Maria, virgo virginum,	Мария, Дева дев,
Mater patris et filia,	Матерь Отца нашего и Дочь,
Pro nobis roga dominum,	Проси Господа за нас,
Ut solita precepia	Чтобы неизменным
Nos virtutum presencia	Присутствием добродетелей
Et seductoris hominum,	И отсутствием совратителя человечества
Falvelli, ducis criminum,	Фовеля, князя преступлений,
Glorificet absencia.	Мог бы возвысить нас.

Транскрипция мотета "Maria virgo virginum – Celi domina – Porchier mieuz estre ameroie" (начало)

Тексты верхних голосов показывают, кто на самом деле является объектом преданности автора. Миниатюра, размещенная тут же, визуально комментирует содержание мотета (ил. 6). На ней изображен автор в коленопреклоненной позе перед Девой Марией с младенцем Иисусом Христом на руках.

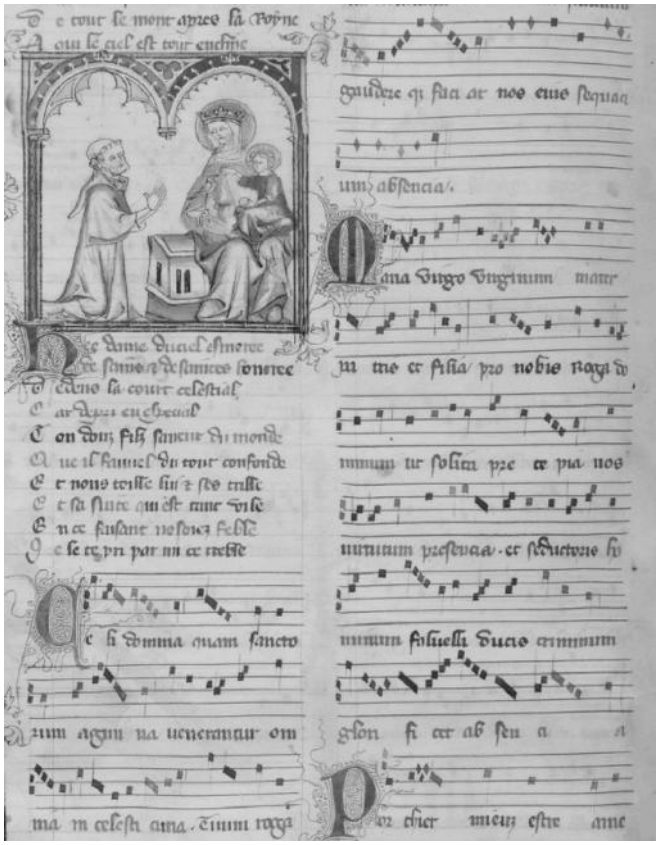
Музыкально-смысловые связи, основанные на музыкальной (или текстомузыкальной) повторности, сообщают «Роману о Фовеле» особое единство.

В формировании сквозных сюжетно-музыкальных линий участвует полифония. Она расширяет возможности преобразования исходного материала. До «Романа о Фовеле» ее присутствие в «гибридных» сочинениях ограничивалось буквально несколькими случаями. Можно вспомнить лишь две двухголосные песни из некоторых манускриптов со сборником легенд «Чудеса Богоматери» Готье де Кюэнси, а также двухголосную композицию *Agnus fili virginis* в кондуктовом стиле (fol. 22v) и двухголосный мотет *O quam solemnis legatio* (fol. 32r–32v) в единственной сохранившейся рукописи с аллегорической поэмой «Игра по Антиклавдиану» Адама де ла Басси[2]. Кроме того, в одном из манускриптов с сатирическим животным эпосом «Новый Ренар» Жакемара Желе имеется совсем небольшой двухголосный фрагмент, возникший в результате добавления верхнего голоса к одному из рефренов[3].

В «гибридных» сочинениях, где имела место переработка заимствованного материала, она ограничивалась в основном контрафактурой. В «Романе о Фовеле» в трех сюжетно-музыкальных линиях представлены, помимо контрафактуры, такие формы работы с первоисточником как досочинение голоса (или голосов) к имеющемуся (или имеющимся) и, наоборот, сокращение многоголосного сочинения до одноголосного, сегментирование целого с дополнением сегментов новым материалом, цитирование отдельного фрагмента.

[1] Данный мотет встречается в трех источниках: Germany. Bamberg. Staatsbibliothek Lit. 115 (Bamberg Codex); вторая половина XIII в. (fols. 3–3v); Germany. Darmstadt. Hessische Landes- und Hochschulbibliothek 3471; начало XIV в. (fol. 3v); Spain. Burgos. Monasterio de las Huelgas. s/n (Codex Las Huelgas); ок. 1325 г. (fol. 115).

[2] Речь идет о манускрипте из Муниципальной библиотеке Лилля (Lille. Bibliothèque Municipale 316).

[3] См. рукопись из Национальной библиотеки Франции (Paris. Bibliothèque Nationale. Fonds français 1593; fol. 18r).

Ил. 6. Мотет “Maria virgo virginum – Celi domina – Porchier mieuz estre ameroie” (fol. 34v) (фрагмент). На миниатюре – автор в коленопреклоненной позе перед Девой Марией с младенцем Иисусом Христом на руках

Преобразование первоисточника, которое ранее носило утилитарный характер, в «Романе о Фовеле» начинает работать как художественный прием. При замене стихов в рондо *A touz jours sanz remanoir* (линия «поворот колеса Фортуны») исходный текст продолжает быть актуальным для читателя/слушателя, в то время как до этого при использовании контрафактуры исходный текст, замещаясь новым, исчезал «без остатка». Читатель «Романа о Фовеле» должен, перевернув страницу, узнать мелодию и восстановить в памяти текст уже услышанного/увиденного им рондо. Именно сопоставление двух рондо с одной мелодией и разными текстами рождает новые, дополнительные смыслы в романе. А дописывание одноголосного рондо *Porchier mieuz estre ameroie* до многоголосного мотета *Maria, virgo virginum – Celi domina – Porchier mieuz estre ameroie* (линия «присутствие автора в расширенной редакции романа») – это одновременно и дописывание смыслов. В «мотете» *Han, Diex! Ou pourrai ie trouver* (линия «два мирских соблазна») составители манускрипта, очевидно, сами попытались навести читателя на мысль найти в романе нечто связанное с данным «мотетом» в музыкальном и текстовом отношении. Разумеется, подобный замысел был рассчитан не на любого, но лишь особого, «вдумчивого» читателя.

Новая, оригинальная идея оказалась блестяще реализована в расширенной редакции «Романа о Фовеле». Для ее воплощения, несомненно, требовалось участие профессионального и открытого для творческих экспериментов автора, одновременно поэта и музыканта. Таким лицом вполне мог быть Филипп де Витри.

Литература

1. *Гирфанова М. Е.* «Роман о Фовеле» с музыкальными вставками: к проблеме музыкально-смысловых связей // Старинная музыка. 2019. № 2 (84). С. 11–21.

2. *Де Труа*, *Кретьен*. Ивэйн, или Рыцарь со львом / сокр. пер. со старофр. В. Микушевича // Средневековый роман и повесть. М.: Художественная литература, 1974. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 22). С. 29–152.

3. *Clark, Alice V.* Concordare cum materia: The Tenor in the Fourteenth-Century Motet: PhD diss. Princeton University, 1996. 304 p.

4. *Dillon, Emma.* The Sense of Sound: Musical Meaning in France, 1260–1330. Oxford; New York: Oxford University Press, 2012. xx, 367 p.

5. *Hofmann, Klaus.* Zur Entstehungs- und Frühgeschichte des Terminus Motette // Acta Musicologica. 1970. Vol. 42, Fasc. 3/4. S. 138–150.

6. *Peraino, Judith A.* Giving Voice to Love: Song and Self-Expression from the Troubadours to Guillaume de Machaut. Oxford; New York: Oxford University Press, 2011. 346 p.

7. *Peraino*, *Judith A.* Monophonic Motets: Sampling and Grafting in the Middle Ages // The Musical Quarterly. 2001. Vol. 85, No. 4. P. 644–680.

8. Le Roman de Fauvel in the edition of Mesire Chaillou de Pesstain: a reproduction in facsimile of the complete manuscript, Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 146 / introduction by Edward H. Roesner, Franc ois Avril and Nancy Freenman Regalado. New York: Broude Brothers, 1990. 60 p., 88 leaves: ill.

9. *Rosenberg, Samuel N.*, and *Tischler, Hans* (eds.). The Monophonic Songs in the Roman de Fauvel. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991. 170 p. of music: ill.

10. *Sanders, Ernest H.*, and *Lefferts, Peter M.* Motet. I. Middle Ages // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition / ed. by S. Sadie. London: Macmillan, 2001. Vol. 17. P. 190–202.

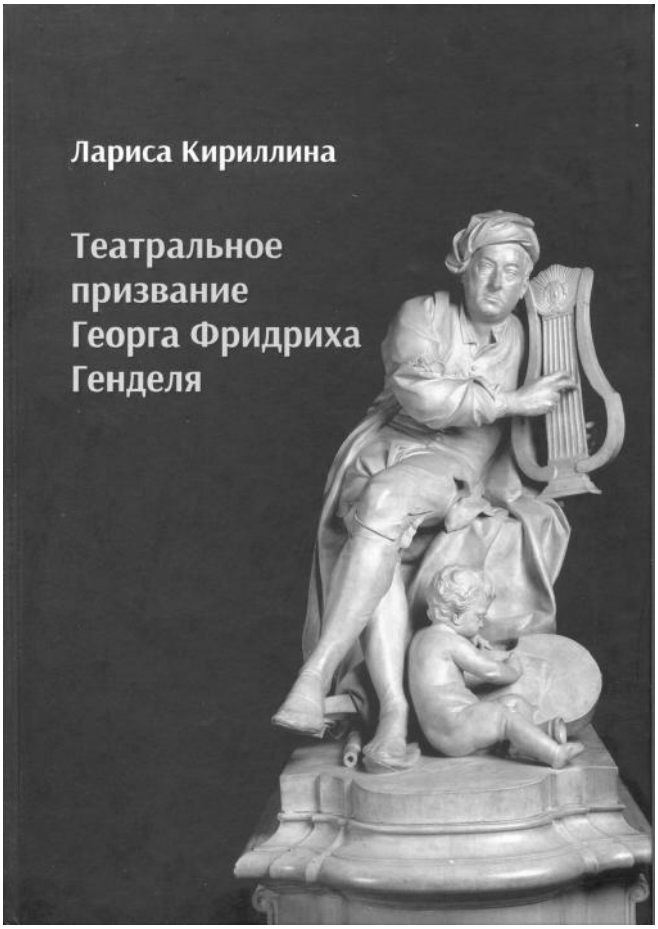
11. *Schrade, Leo* (ed.). The Roman de Fauvel. The works of Philippe de Vitry. French cycles of the Ordinarium Missae. Monaco: Editions de l’Oiseau-Lyre, 1956. 164 p. (Polyphonic music of fourteenth century; Vol. 1).

12. *Wilkins, Nigel.* Rondeau (i) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition / ed. by S. Sadie. London: Macmillan, 2001. Vol. 21. P. 644–647.

*Анна БУЛЫЧЕВА**
(Москва)

Шедевр о шедеврах

В генделиане Ларисы Валентиновны Кириллиной – прибавление. За небольшой книгой об ораториях и биографией композитора в серии «Жизнь замечательных людей» последовал долгожданный труд «Театральное призвание Георга Фридриха Генделя: очерки о шедеврах»[1]. Собственно, книга посвящена операм. Но этого слова на обложке нет, поскольку название (как сообщает сама Лариса Валентиновна) должно отсылать к роману Иоганна Вольфганга Гёте «Театральное призвание Вильгельма Мейстера». Видимо, причина в том, что в романе вдохновение органично уживается с практическими профессиональными заботами – совсем как в жизни героя монографии.



Новая книга обречена на успех. Интерес к Генделю продолжает расти. Новые постановки и концертные исполнения опер в мире множатся, записей появляется все больше, и все больше русских переводов либретто становится доступно желающим бесплатно или за символическую плату. Среди своих потенциальных читателей автор видит «и музыкантов разных специальностей, и студентов музыкальных вузов, и любителей оперного искусства, и всех тех, кто с радостью пойдет в театр или в концертный зал, если там будет исполняться какое-либо из произведений Георга Фридриха Генделя – великого композитор и великого драматурга» (с. 20).

В монографии под одной обложкой собран вековой опыт «генделевского ренессанса» и полувековой – аутентичного исполнительства. Рассмотрены биография композитора от первых дней до окончания оперной деятельности, культурный и политический контекст, в котором развивалось его творчество, будни и праздники его работы с исполнителями (включая тщательно выписанные портреты солистов), особенности сценических постановок при жизни Генделя и в настоящее время. Одним словом, буквально все аспекты театральной практики. Однако эти материи отнюдь не заслоняют музыки (что, увы, так часто случается в музыковедческих трудах). Во введении обещано рассмотреть «прежде всего ключевые или кульминационные произведения» (с. 70), в содержании можно обнаружить таковых восемнадцать, но на самом деле с разной степенью подробности в книге освещено не менее тридцати двух сочинений. Пристальное внимание уделено двум операм, действительно ключевым: «Ринальдо» и «Юлию Цезарю в Египте». А рядом с ними читателей встречают «Пор» и «Аэций», «Роделинда» и «Ричард Первый», театральная серенада «Ацис, Галатея и Полифем»

* **Булычева Анна Валентиновна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

[1] *Кириллина Л.* Театральное призвание Георга Фридриха Генделя: Монография. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2019. 388 с.

и оратория – музыкальная драма «Геракл». Любопытны сведения о пастиччо, составленных самим Генделем, и особенно о «плагиате» в его наследии. Каким образом композитор-«алхимик» превращал заимствованный тематический материал разного качества в золото, блестяще показано на примере первой арии из оперы «Ксеркс». «Кажется, что эта музыка – плод счастливого вдохновения. Однако прототип имелся в партитуре [Джованни] Бонончини, где выглядел куда более скромно», – пишет Л. Кириллина, убедительно подкрепляя свои слова нотным примером.

Примеров в книге немало. Читая, понимаешь, что легкая в наше время доступность нот и записей вовсе не отменила их важности. Здесь каждый – на своем месте. Точно так же и таблицы не нарушают течения повествования, а, напротив, способствуют его ясности. В результате такого неспешного путешествия по временам и странам возникает живая, целостная и достоверная картина деятельности композитора-драматурга с изящным переплетением причин и следствий. Приводимые факты обильны и всегда красноречивы, особенно в сопоставлении. Например, за упоминанием жалованья Генделя (1000 фунтов) и его импресарио (2000 фунтов) идет рассказ о реальном «трудовом вкладе» каждого в дело набора труппы. Обстоятельно освещены взаимоотношения композитора с монархами и аристократами. Огромный интерес представляет прослеженный в последних главах диалог Генделя с новыми культурными явлениями (эксперименты с английской оперой, с комическими мотивами, с модными пьесами Метастазио), а также с различными «партиями» и «кланами» лондонского общества.

«Театральное призвание...» написано с такой любовью к главному герою, что ею нельзя не проникнуться. И хочется абсолютно во всем довериться автору, с наслаждением переворачивая страницу за страницей. Лишь изредка закрадываются легкие сомнения. Например, так ли «неутешительна» «картина отечественного генделеведения», как об этом говорится на с. 19? Русскую генделиану корректнее было бы сравнивать не со всем «колоссальным массивом литературы об операх Генделя, который существует на Западе», а с массивом литературы на языках тех стран, в которых Гендель не жил и не работал: Франции, Испании, Польши. Да и включение итальянской продукции не сделает погоды. Если же объем русских исследований творчества Генделя когда-нибудь сравняется с объемом соответствующих немецких и английских работ (с примкнувшими к последним американскими), это, вероятно, будет означать культурную катастрофу западного мира. В Москве же материала для рисования «неутешительных картин» и так в избытке: до сих пор нет полного собрания сочинений Александра Порфирьевича Бородина, из шести серьезных опер Алексея Николаевича Верстовского в театральном репертуаре полностью отсутствуют... все шесть, и т. п. Список можно продолжать.

Но, держа в руках «Театральное призвание...», не хочется думать о грустном. Хочется радоваться прекрасному литературному языку (за исключением некоторых не отловленных при редактуре повторов слов), ярким заголовкам, немногочисленным, но информативным иллюстрациям, стильным стихотворным переводам и – победе музыки Генделя над превратностями истории.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Александр Меркулов (Москва). Каденция Карла Черни к Первому фортепианному концерту Бетховена из «Систематического руководства по импровизации» op. 200 (1829)

Статья посвящена характеристике малоизвестной каденции, написанной Карлом Черни к Первому фортепианному концерту Людвига ван Бетховена и опубликованной им в 1829 году в «Систематическом руководстве по импровизации» op. 200. Анализируются ее интонационно-тематическое содержание, тональный план, фактура, размеры, средства создания импровизационного характера, степень виртуозности, инструментальный диапазон. При этом каденция знаменитого бетховенского ученика рассматривается в общем контексте бытования данного жанра во второй половине XVIII – первой трети XIX века. В качестве приложения к статье впервые в России публикуется полный текст каденции К. Черни к Первому фортепианному концерту Л. ван Бетховена.

Ключевые слова: каденция солиста; фортепианный концерт; Карл Черни; «Систематическое руководство по импровизации» op. 200; Людвиг ван Бетховен; Первый фортепианный концерт op. 15.

Ирина Герасимова (Псков). «Молитва Манассии» в партесных сочинениях эпохи барокко: тексты, редакции, интерпретации

В статье анализируются три барочных партесных сочинения, в тексты которых включены слова молитвы иудейского царя Манассии из Ветхого завета (2 Пар. 36:23). Это четырехголосные концерты «Согреших паче» и «Плачи душе», созданные Николаем Дилецким (ок. 1630–1690) – композитором из Речи Посполитой, работавшем при дворе русского царя Федора Алексеевича (1676–1682), а также трехголосный «Согреших паче», принадлежащий, предположительно, Фоме Шеверовскому (1646/47–1699), регенту вокально-инструментальной капеллы Киевского униатского митрополита Киприана Жоховского. Два концерта написаны на текст центрального отрывка молитвы, раскрывающего покаянное состояние Манассии. В третьем концерте («Плачи душе») слова иудейского царя осмысливаются в контексте библейских примеров покаянных воззваний к Богу. В статье показано, каким образом композиторы раскрывали тему глубокого покаяния средствами музыкальной выразительности; какие риторические фигуры использовали в своих сочинениях. В приложении на основе сохранившегося комплекта голосов, датируемого 1723 годом, впервые публикуется полная партитура концерта «Плачи душе» Н. Дилецкого.

Ключевые слова: партесный концерт; «Молитва Манассии»; эпоха барокко; Николай Дилецкий; Фома Шеверовский.

Марина Гирфанова (Казань). Сквозные музыкально-смысловые линии в «Романе о Фовеле» с музыкальными вставками

В статье рассматривается одна из новаций «Романа о Фовеле» в редакции Шайю де Пестена (ок. 1317–1318) – повторение музыкального или текстомузыкального материала между музыкальными вставками на расстоянии, формирующее в романе три сквозные линии. Условно обозначенные как «два мирских соблазна», «поворот колеса Фортуны» и «присутствие автора в расширенной редакции романа», они играют важную роль в строении целого, связывая между собой различные моменты повествования.

Ключевые слова: «Роман о Фовеле»; средневековая французская литература; ars nova; мотет; рондо; фатра; Шайю де Пестен.

Анна Булычева (Москва). Шедевр о шедеврах

Рецензия на книгу Л. В. Кириллиной «Театральное призвание Георга Фридриха Генделя» (М.: НИЦ «Московская консерватория», 2019) – монографию, характеризующую практически все основные аспекты театральной практики, с которой была связана значительная часть жизни и творчества великого композитора.
Ключевые слова: Георг Фридрих Гендель; театр; опера; эпоха барокко.

ABSTRACTS

***Alexander Merkulov* (Moscow). Kadentsiya Karla Cherni k Pervomu fortepiannomu kontsertu Bethovena iz "Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte" op. 200 (1829) / Carl Czerny's Cadenza to Beethoven's First Piano Concerto from the "Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte" op. 200 (1829)**

The article focuses on Carl Czerny's Cadenza to the First Piano Concerto by Beethoven first published in "Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte" op. 200 (1829). The intonation-thematic content of the cadence, its tonal plan and texture, its degree of virtuosity, length, and the instrumental range are studied. At the same time, the Czerny's cadence is considered in the general context of the history of this genre. As an appendix to the article, the full text of Carl Czerny's cadenza for Beethoven's First Piano Concerto is published for the first time in Russia.

Keywords: cadenza; piano music; concerto; Carl Czerny; Ludwig van Beethoven; Beethoven's Concerto op. 15.

***Irina Gerasimova* (Pskov). "Molitva Manassii" v partesnykh sochineniyakh epokhi barokko: teksty, redaktsii, unterpretatsii / "Prayer of Manasseh" in Baroque *partes* compositions: texts, redactions, interpretations**

The author studied three Baroque choral compositions written on the Biblical Manasseh's prayer. These are four-voice sacred concertos "Sogreshikh pache" and "Plachi dushe", written by Nikolay Diletsky (c. 1630-1690), a composer from the Polish–Lithuanian Commonwealth, who served at court of Russian tsar Fedor Alekseyevich (1676–1682), as well as three-voice concerto "Sogreshikh pache", probably written by Thomas Sheverovsky (1646/47–1699), who was the court Kapellmeister of the Metropolitan of Kiev Kyprian Zochovsky. The article shows how composers conveys the idea of deep repentance by means of musical expression and how rhetorical figures is used in their choral writings. The full score of Diletsky's concerto "Plachi dushe" attached in the annex to the article. This first publication of "Plachi dushe" is based on the manuscript copy of 1723.

Keywords: Mannasech; prayer; Nikolay Diletsky; Thomas Sheverovsky; vocal concerto; Baroque era; rhetorical figures.

***Marina Girfanova* (Kazan). Skvoznye muzykal'no-smyslovye linii v "Romane o Fovele" s muzykal'nymi vstavkami / Uniting musical semantic lines in "Roman de Fauvel" with musical interpolations**

The article considers one of *Roman de Fauvel* (in edition of Chaillou de Pesstain; ca. 1317–1318) innovations consisting of the musical semantic connections between musical interpolations at a distance based on musical or textual repetitions. These story and musical lines uniting important points in the narrative are designated as "two worldly temptations", "turning the wheel of Fortune", and "the presence of the author in the extended edition of the novel".

Keywords: *Roman de Fauvel*; medieval French literature; ars nova; motet; rondeau; fatras; Chaillou de Pesstain.

***Anna Bulycheva* (Moscow). Shedevr o shedevrakh / A masterwork about masterpieces**

Review of book *Teatral'noe prizvaniye Gendelya: ocherki o shedevrakh* (*George Frideric Handel's theatrical vocation: essays on masterpieces*) by Larissa Kirillina. This monograph published in 2019 considers the main aspects of theatrical practice, which is associated with a significant part of great composer's life and work.

Keywords: George Frideric Handel; Baroque music; theater; opera.

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»)