



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 3 (89) 2020

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 15.09.2020.
Формат 60×84 1/8. Печ. л. – 4,5.
Уч.-изд. л. – 5,0. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

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

© «Старинная музыка», 2020

16+

СОДЕРЖАНИЕ

Портрет на фоне эпохи

Елена Юнеева (Волгоград). Ретроспектива: оперная примадонна
эпохи барокко Анна Ренци 1

Александра Сафонова (Москва). Покровители и путь
к успеху, или Андре Гретри и исторические коллизии
во Франции последней трети XVIII века 8

К 250-летию со дня рождения Бетховена

Лариса Кириллина (Москва). Бетховен, орфика
и граф Разумовский 14

Из истории инструментальной музыки

Валерий Березин (Москва). Заметки о французском оркестре
времен Людовика XIV 20

Аннотации и ключевые слова научных статей 36

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

☎ (495) 469-12-05,
(499) 966-59-89

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

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией редколлегии.

На 1-й странице обложки –
*портрет Людвиг ван Бетховена работы
Йозефа Виллиброрда Мелера (1804–1805).
Оригинал – Музей города Вены (Австрия)*



Ретроспектива: Оперная примадонна эпохи барокко Анна Ренци

Итальянская барочная опера, как известно, в первую очередь ассоциируется с искусством кастратов, пользовавшихся небывалым успехом на европейских сценах того времени. Во многом именно на их уникальную технику и импровизационные навыки ориентировались композиторы, создавая музыку к оперным спектаклям¹. Однако опера, разумеется, не могла существовать без певиц, чье искусство не в меньшей степени повлияло на развитие музыкального языка и вокальной техники. Более того, возникновение этого музыкально-театрального жанра во многом способствовало преодолению долгое время существовавшего в Европе дискриминирующего отношения к женщинам, ограничивающего их не только в участии в политической жизни и владении имуществом, но и в творчестве.

Опера стала той культурно-исторической почвой, которая взрастила новую формацию социально активных женщин, получивших в том числе и финансовую независимость. Безусловно, эти изменения произошли не сразу, причем женщинам приходилось не только преодолевать известные гендерные стереотипы, но и конкурировать с сильнейшими противниками – кастратами, обладавшими рядом беспспорных преимуществ².

Тем не менее, в историю музыкальной культуры XVII – первой половины XVIII века вошло немало женщин: от Виттории Аркилеи и Франчески Каччини до Франчески Куццони и Фаустины Бордони-Хассе. В их числе, разумеется, нельзя не упомянуть таких выдающихся певиц, как Адриана и Леонора Барони, Барбара Строщи, Анна Мария Страда и, конечно же, Анна Ренци.



Портрет Анны Ренци. Гравюра из сборника
«Во славу римской сеньоры Анны Ренци» (Венеция, 1644)

Фигура Анны Ренци, долгое время остававшейся признанной звездой венецианской оперной сцены, безусловно, не раз привлекала к себе внимание западных музыковедов, хотя посвященных ей крупных исследований так и не появилось³. И это неудивительно, поскольку документальные источники о жизни певицы сравнительно

* Юнеева Елена Андреевна – кандидат исторических наук, доцент кафедры вокального искусства Волгоградского государственного института искусств и культуры.

¹ Вполне естественно, что историки музыки и театра не могли пройти мимо этой тематики. В результате за последние сто лет было издано немало интересных исследований, посвященных жизни и творчеству певцов-кастратов. Причем некоторые из них, включая работы Патрика Барбье и Энгуса Хэриота, были опубликованы и на русском языке [1; 4]. Также, помимо переводных книг, вероятно, стоит упомянуть диссертацию С. Коленько [3].

² Подробнее об этом см.: [2].

³ Наиболее информативными оказываются статьи Клаудио Сартори [12], Бет Гликсон [7] и, конечно же, монография Эллен Розанд об опере венецианского сеттеченто [10]. К ним также можно добавить сравнительно недавнюю интернет-публикацию, подготовленную Марко Сураче и Алессандро Леммо [15].

немногочисленны и разрознены. Что же касается отечественных исследователей, то они в своих музыкально-исторических трудах в лучшем случае ограничивались упоминанием имени Анны Ренци, не претендуя на сколь-либо значительные изыскания. Информация об этой итальянской примадонне эпохи барокко на русском языке ограничивается лишь краткими заметками справочного характера. Так что настоящая публикация фактически оказывается первой посвященной Анне Ренци специальной статьей, адресованной непосредственно отечественному читателю.

Как известно, сведения о жизни многих выдающихся творческих личностей прошлого зачастую неполны, отрывочны и вызывают немало вопросов. В полной мере это относится и к Анне Ренци. Дата ее рождения, приведенная во многих энциклопедических изданиях, весьма условна – ок. 1620. Местом же рождения был, скорее всего, Рим, о чем свидетельствует прозвание «Римлянка» (*Anna Renzi Romana*), под которым она получила известность. О ее музыкальном образовании достоверных данных не сохранилось. Тем не менее, уже к концу 1630-х годов она оказалась востребована как певица. Ее музыкально-театральный дебют состоялся в феврале 1640 года¹ в римском палаццо французского посланника, где она исполнила партию Люсинды в опере «Любимец князя» (*Il favorito del principe*) Оттавиано Кастелли с музыкой Филиберто Лауренци [9, с. 96]².

Вскоре Анна Ренци вместе с Лауренци, который получил известность как ее педагог и аккомпаниатор [7, с. 514], отправилась в Венецию, чтобы подготовиться к выступлению в опере Джулио Строцци и Франческо Сакрати «Мнимая сумасшедшая» (*La finta pazza*, 1641). Это была первая постановка в *Teatro Novissimo*³, одном из нескольких театров, в которых Анна пела в течение своей карьеры. Ф. Сакрати специально адаптировал к специфическим вокальным и актерским способностям молодой примадонны предназначавшуюся для нее партию Деидамии. А Дж. Строцци явно намеревался вызвать ажиотаж у публики, когда в предисловии к либретто оперы, отпечатанного перед премьерой, писал: «Стараниями сеньора Сакрати Венецию почтила своей благосклонностью прекрасная сирена синьора Анна Ренци, которая сладко похищает

души, соблазняя глаза и уши слушателей» [14, с. 6]. И действительно, венецианский дебют приехавшей из Рима певицы стал сенсационным. Успех был таким, что издатель Джованни Баттиста Суриан был вынужден в течение месяца повторно публиковать либретто Дж. Строцци. И, кстати, из пояснения, помещенного в конце второго издания либретто становится ясным, что Ренци исполнила партию Деидамии 12 раз за 17 дней [там же, с. 96].

По сюжету образ Деидамии, несомненно, главный. Героиня появляется в 11 сценах из 27, контактирует почти со всеми персонажами, вызывает у них разнообразные реакции и в большей или меньшей степени определяет их судьбу. Мастерство Анны Ренци позволяло показать всю многогранность этого образа, эмоционально интерпретируя все нюансы характера с такой великой естественностью, которая вызывала «восторг и изумление» [там же, с. 6].



Титульный лист второго издания либретто оперы «La finta pazza» (1641)

¹ В некоторых источниках можно встретить дату по старому стилю, соответствующую 1639 году.

² Музыка утрачена.

³ *Teatro Novissimo* (букв. – «Новейший театр») был построен по проекту знаменитого сценографа, дизайнера, инженера и архитектора Джакомо Торелли в 1641 году на площади, носящей название Собора святых Иоанна и Павла (*Campo dei Santi Giovanni e Paolo*), с входом со стороны улицы Мендиканти (*Mendicanti*), на земле, примыкающей к монастырю монахов-доминиканцев (по договору с орденом). Это был первый театр, построенный в Венеции специально для исполнения опер. Он имел возможность осуществлять сложные в техническом плане постановки и, соответственно, существенные преимущества перед конкурентами.

Дж. Строщи описывал специфику вокальной техники Анны: точность интонации, живую трель и профессиональную выносливость, способность нести нагрузку партии практически каждый вечер, не теряя «ни единого карата» совершенства голоса. Он отмечал ум и интеллект певицы, ее воображение и прекрасную память, сангвинический темперамент и немногословность в быту, присущий ей способ изучения человеческого поведения как средства понимания и изображения персонажей: «Она, молча, наблюдает за действиями других, и когда ей приходится представлять их, показывает дух и доблесть, усвоенные путем изучения и наблюдения» [цит. по: 10, с. 231].

Поэт Джулио Строщи был членом Академии «Неизвестных» (*Accademia degli Incogniti*), именуемой так, поскольку ее участники часто подписывались не полными именами, а только инициалами. Как и знаменитая *Camerata*, эта Академия была объединением дворянской интеллигенции, которое активно способствовало развитию венецианской оперы. Ее члены писали не только многочисленные либретто, но и различные эссе об оперных постановках.

В 1644 году в Венеции был опубликован сборник, именуемый «Во славу римской сеньоры Анны Ренци» (*Le glorie della signora Anna Renzi romana*), в который вошли сочинения писателей и поэтов, членов Академии «Неизвестных», посвященные знаменитой певице. Во вступительной статье к сборнику Строщи дал яркую характеристику ее пению и воздействию на аудиторию ее прекрасного голоса, интеллекта и воображения. Он писал: «Ее душа определяет мимику и движения тела, жесты, повышение и понижение интонации голоса; она мгновенно приходит в ярость и немедленно снова успокаивается. Порой говорит торопливо, в другом случае медленно, передвигается то в одном, то в другом направлении, опирается на руки, сжимает и раскрывает их, смеется и плачет, иногда мало, а иногда сильно жестикулирует. Наша синьора Анна наделена таким реалистичным выражением, как будто ее речь не заучена, а рождается в этот момент. В общем, она полностью трансформируется в человека, которого представляет, и нам кажется, что вот сейчас она Талия полная комического веселья, а теперь Мельпомена с ее трагическим величием» [там же, с. 232].

Еще до выпуска упомянутого сборника, в 1642 году, Анна выступила в партии Архимены¹ в написанной на сюжет из древнегреческой мифологии



Титульный лист сборника «Во славу римской сеньоры Анны Ренци» (Венеция, 1644)

опере «Беллерофонт» (*Il Bellerofonte*)² Винченцо Нольфи и Франческо Сакрати, которая была поставлена в *Teatro Novissimo*. По мнению очевидцев, приведенном Клаудио Сартори, певица «божественно» исполнила роль невесты главного героя, так что «другие певцы — вороны и цикады по сравнению с Ренци, русалкой и лебедем» [11, с. 21–22]. Разумеется, было интересно узнать, кто еще принимал участие в этом спектакле, но удалось установить лишь одного певца. Это был Микеле Грассеки (по всей видимости, кастрат), для которого Ф. Сакрати написал главную партию [10; с. 221].

В том же 1642 году вышел в свет посвященный Анне Ренци сборник двух- и трехголосных канцонетт известного в то время композитора Орацио Тардити, что явно свидетельствовало о растущей популярности певицы.

А на следующий год она выступила в двух ролях в театре «Сантис Джованни э Паоло» (*Santi Giovanni e Paolo*). Сначала предстала в образе Аретузы,

¹ Возможно, что в этой же опере она исполнила и роль Венеры [13, с. 270].

² Музыка утеряна.



Вид на Площадь Сан Марко в Венеции (старинная гравюра)

главной героини оперы Дж. Строщи и Ф. Лауренци «Мнимая благоразумная» (*La finta savia*)¹. Но наиболее значительным, конечно же, представляется ее участие в премьере «Коронации Поппеи» (*L'incoronazione di Poppea*) Клаудио Монтеверди, либретто которой, кстати, было написано еще одним членом *Academia degli Incogniti* – поэтом Джованни Франческо Бузенелло.

В «Коронации» Ренци была поручена партия Оттавии. В стихотворении неизвестного автора, включенном в упомянутый сборник Строщи «*Le glorie...*», описан «божественный голос», которым она исполнила Плач Оттавии. Но не исключено, что в той же постановке Анна сыграла противоположную по характеру роль Друзиллы. Подобное, впрочем, в ранней опере не было редкостью, тем более что Ренци была мастером не только трагедии, но и комедии. По мнению М. Т. Шнайдера, в силу своего характера она вряд ли могла удовлетвориться только партией Оттавии, которая в два раза меньше любой другой, написанной для нее, к тому же эмоционально однородна и выдержана в основном в речитативной манере и сравнительно низким регистре. И чтобы проявить все свое мастерство, Анне требовалась достойная виртуозная альтернатива, какой, с точки зрения Шнайдера, и стала партия Друзиллы [13, с. 249–53 и 280–84].

¹ Музыка сохранилась частично.

² Музыка утрачена.

³ Музыка утрачена.

⁴ Этот театр, названный по имени Собора святых Иоанна и Павла, располагался на одноименной площади по соседству с *Teatro Novissimo*. Он был построен известной венецианской семьей Гримани в 1635 году как театр драматический. Как оперный он стал функционировать с 20 января 1639 года (начиная с премьеры оперы «Делия» Франческо Манелли). В 1654 году театр был перестроен по проекту архитектора Карло Фонтаны, став первым «подковообразным» театром в Италии. Его зал с роскошным интерьером вмещал 900 зрителей, имел пять ярусов лож и дополнительные сидения в партере. Театр «Сантиссимо» был одним из ведущих в Венеции, ежегодно осуществляя по две новых постановки опер вплоть до 1715 года, когда он был закрыт по причине экономического кризиса.

⁵ Музыка этой оперы, предположительно, написал Франческо Кавалли.

А то обстоятельство, что эти персонажи никогда не присутствуют на сцене одновременно, оказывается дополнительным аргументом в пользу данной гипотезы.

В 1644 году Анна Ренци вернулась в *Teatro Novissimo*, чтобы спеть заглавную партию в «Деидами» (*La Deidamia*) Сципиона Эррико с музыкой неизвестного композитора (возможно, Лауренци)² [7, с. 514]. А в 1645 году в том же театре она предстала перед публикой в опере «Геракл в Лидии» (*Ercole in Lidia*)³ Майолино Бизаччони и Джованни Роветты, вероятно, исполнив роли Юноны и Филлиды [13, с. 269]. В том же году был составлен брачный договор между Ренци и римским скрипачом Роберто Саббатини, хотя каких-либо документальных подтверждений того, что эта свадьба действительно состоялась, не сохранилось [7, с. 515–16].

Сезон 1645 года оказался последним в сравнительно недолгой истории *Teatro Novissimo*. У театра были огромные долги, и несколько кредиторов, в том числе сценограф Джакомо Торелли, костюмер театра Пауло Моранди, а также четыре певца (среди которых была и Анна Ренци), подали в суд из-за невыплаченной заработной платы. Однако импресарио Джироламо Лапполи покинул Венецию, так и оставив долги неоплаченными. В результате в октябре 1647 года земля, на которой стояло здание театра, была возвращена ордену доминиканцев, и через год на этом месте построили конюшни.

После закрытия *Teatro Novissimo* Анна Ренци перешла в театр «Сантиссимо»⁴. В 1646 году она пела здесь в новой постановке «Коронации Поппеи» [16, с. 281], а в 1648 году успешно выступила на премьере музыкальной драмы Пьетро Паоло Биссари «Торильда» (*La Torilda*)⁵, где, возможно, исполнила не только заглавную партию, но и еще одну (Вильяnellла) [13, с. 270]. На следующий год публика рукоплескала ей в роли Аргиопы в одноименной опере Джованни Баттиста Фускони с музыкой Джованни Роветты и Алессандро Леардини [там же, с. 269].

Как мы видим, в течение 1640-х годов Анна Ренци пользовалась большим успехом в Венеции, уча-

ствуя в многочисленных оперных постановках. Будучи в то время на пике своей популярности, она, по всей вероятности, достигла недоступного большинству женщин XVII века уровня финансовой независимости, устанавливая солидную цену за свои выступления¹.

Разумеется, достоверно определить точные суммы вознаграждений Анны за участие в спектаклях сегодня достаточно сложно. Тем более что немногие сохранившиеся документы в основном относятся к более позднему времени. Известно, однако, что за несколько месяцев в сезоне 1643/44 годов² импресарио Джироламо Лапполи обещал выплатить ей 500 серебряных скуди [8, с. 199]. Насколько значительна эта сумма, во многом становится ясно при сравнении гонораров композиторов и певцов в доступный по документам период.

Безусловно, при оплате тогда существовала определенная иерархия. Певцам и композиторам платили по разным ставкам, в зависимости от их репутации. Например, гонорар Франческо Кавал-

ли был достаточно высоким. В конце 1650-х годов (т. е. уже на вершине своей карьеры) он получил по 400 серебряных дукатов (т. е. примерно 350 скуди) от импресарио Марко Фаустини за свои оперы «Антиох» (*Antioco*, 1658) и «Елена» (*Elena*, 1659). А 10 лет спустя его гонорар за «Гелиогабала» (*Eliogabalo*) составил уже 450 дукатов³. Естественно, столь значительные выплаты оправдывались престижной должностью Кавалли как органиста Сан-Марко и, конечно же, его высочайшей репутацией как композитора, чьи оперы на протяжении многих лет регулярно ставились не только в Венеции, но и по всей Италии. Доходы же Пьетро Андреа Циани были гораздо скромнее. Так, за свою оперу «Ганнибал в Капуа» (*Annibale in Capua*, 1661) он получил только 50 дукатов, хотя это было уже пятое его сочинение для Фаустини, и он даже жаловался в одном из писем, что оплата была на 70 дукатов ниже обычного [10, с. 223]⁴. С явным раздражением Циани указывал на несоответствие между оплатой его труда и гонорарами солистов:



Каналетто. Площадь святых Иоанна и Павла в Венеции (1740). В XVII веке на этой площади находился Teatro Novissimo

¹ В одном из источников упоминается контракт, подписанный ею в 1649 году с танцором и хореографом Джованни Баттиста Бальби, в котором примадонна выступала в качестве полноправного финансового партнера при постановке оперы «Деидамия» (с музыкой, вероятно, Лауренци) во Флоренции [6].

² Начиная с декабря 1643 года и до окончания карнавального сезона, в ходе которого ей, помимо репетиций, предстояло принять участие в ряде представлений как минимум одной оперы.

³ Venice, Archivio di Stato: Scuola grande di San Marco: Cavalli contratto con Faustini, 24 luglio 1658 (b. 194: 266–67).

⁴ Впоследствии гонорары Циани выросли, но все-таки не превысили 200 дукатов за оперу.

«Если вы платите певцам по 150 и 100 дублонов [т. е. 660 и 440 дукатов. — *Е. Ю.*] каждому, то почему композитор, который является первым лицом при появлении оперы, не может получать хотя бы эквивалент или чуть меньше?»¹.

Но композиторский труд, увы, ценился не слишком высоко. Самая высокооплачиваемая певица при постановке оперы Кавалли «Антиох», упомянутая как «Синьора Джиролама», получила 750 дукатов, т. е. почти в два раза больше, чем автор музыки. Да и остальным исполнителям выплатили не намного меньше. Лишь один из певцов заработал всего 50 дукатов [5, с. 224].

Разумеется, певцам платили в соответствии с их статусом или важностью партии в опере. Но расхождения в их доходах зависели отчасти и от того, что многие солисты приглашались в Венецию из других мест, и, таким образом, их гонорар учитывал расходы на проезд и проживание (как это, скажем, было в случае в вышеупомянутой синьорой Джироламой) [10, с. 223].

Но в любом случае уже к середине 1660-х годов стандартная сумма, которая выплачивалась средней певице за участие в оперной постановке, составляла не менее 300 скуди (или ок. 340 дукатов, что превышало стандартный композиторский гонорар)². Что же касается более статусных солистов, то им платили гораздо больше.

А спустя еще два десятилетия гонорары певцов стали еще более впечатляющими. Достаточно сказать, что за участие в *dramma per musica* Карло Паллавичино «Пенелопа непорочная» (*Penelope la casta*), поставленной в 1685 году в венецианском *Teatro Grimani*, примадонна Маргарита Саликола заработала 19000 лир — сумму, как свидетельствует Э. Розанд [10, с. 225], сопоставимую со всеми расходами на представление в 1638 году оперы Франческо Манелли «Волшебница, пораженная молнией» (*La maga fulminata*)³.

Впрочем, сравнивать размеры гонораров непросто, учитывая, что в рамках одного документа часто указывались разные денежные единицы (дукаты, дублоны, скуди, лиры и т. п.), коэффициенты пересчета которых периодически менялись. Так что сейчас почти невозможно определить точный эквивалент покупательной способности зафиксированных сумм. Тем не менее, опираясь на эти цифры,

мы предполагаем, что гонорары Анны Ренци были немалыми, что, конечно же, не могло не сказаться на ее социальном положении.

Ее карьера в целом была симптоматична для венецианской оперы, но были в ней и определенные нюансы. Одна из первых в череде звездных певиц, Анна по-своему оказалась вовлечена и в развитие самого жанра. Ведь все роли Ренци создавались специально для нее. Композиторы и либреттисты были хорошо осведомлены о способностях певицы, и ее особые таланты становились частью их концепции.

Отношения Анны с авторами, писавшими для нее, несомненно, были тесными и длительными. Сакрати, очевидно, знал ее в Риме — еще то того, как пригласить в Венецию. Лауренци, как уже отмечалось, на протяжении многих лет был ее педагогом и аккомпаниатором. Дружеские отношения связывали ее и с Бузенелло, и с Фускони [10, с. 233].

Композиторы, как правило, сочиняли музыку в расчете на полный диапазон голоса Анны, который простирался от «до» первой октавы до «си-бемоль» второй. Об этом можно судить по музыке четырех сохранившихся партий, написанных для нее Сакрати, Лауренци, Монтеверди и Циани. Из описания пения Ренци, оставленного Строцци, ясно, что ее вокальный стиль не был подчеркнута эффектным и виртуозным, хотя она, несомненно, обладала достаточной гибкостью голоса. Все ее роли характеризовались сильными драматическими, эмоциональными и стилистическими контрастами, а ее интерпретации, по мнению М. Т. Шнайдера [13, с. 274–276] усиливали эффект оперы как драмы. Они часто включали переодевания. Например, в «Деидами» плачущая принцесса притворяется очаровательной юной девушкой, а в «Аргиопе» и «Евпатре» царственные особы предстают в виде пастушек. Встречаются и другие формы мистификаций, такие как притворная простота («Беллерофонт»), притворное безумие («Мнимая сумасшедшая»), притворное благочестие («Мнимая благоразумная») или притворная влюбленность («Аргия») [там же, с. 270–74].

Известно, что Анна покидала Венецию на короткое время для работы в других местах. В 1650 году она приняла участие в постановке «Деидами» С. Эррико во Флоренции, а в 1653 году в Генуе,

¹ Venice, Archivio di Stato: Scuola grande di San Marco: La lettera Pietro Andrea Ziani a Faustini, 25 luglio 1665 (b. 188: 82–83).

² Э. Розанд в своей монографии [10, с. 223] приводит фрагмент одного из писем, адресованных Фаустини, в котором, в частности, говорится, что певцы «не обязаны идти [петь], если у них нет 300 скуди на одного, как это принято давать каждому обычному виртуозу» (*non è dovere che loro vadino se non hanno 300 scudi per una, s. come si costuma a dare ad ogni benche ordinaria virtuosa*).

³ Естественно, без учета инфляции, которая, судя по всему, была не слишком значительной, учитывая, что цены на билеты в венецианские театры долгое время не менялись, да и оплата инструменталистов сохранялась на одном уровне.

по-видимому, пела в «Торильде» Ф. Кавалли и «Влюбленном Цезаре» (*Il Cesare amante*) А. Чести [7, с. 518]. В период с 1653 по 1655 год Ренци состояла на службе в придворном театре в Инсбруке. В числе прочих, она исполнила там роль Дорисбы в опере Чести «Аргия»¹.

В 1655 году Анна Ренци вернулась в Венецию, чтобы спеть две партии – Евпатру и Юнону в «Евпатре» (*L'Eupatra*) Дж. Фаустини и П. А. Циани² в театре «Сан-Аполлинаре», где она работала с импресарио Марко Фаустини [13, с. 269–70]. А два года спустя она попросилась со сценой, исполнив партию Дамиры (а возможно, также спев в прологе Юнону) в опере «Судьбы Родопы и Дамиры» (*Le fortune di Rodope e Damira*) Аурелио Аурели и Пьетро Андреа Циани, поставленной в театре «Сан-Кассиано» [там же, с. 270].

Проведя в Венеции большую часть своей активной творческой карьеры, Анна Ренци покинула этот город в 1659 году. Дата и место ее кончины

не установлены. Последняя известная информация о ней датируется 1661 годом – это сообщение о ее запланированном замужестве. Правда, как и в первом подобном случае, неясно, был ли заключен брачный союз.

В историю Анна Ренци вошла как одна из наиболее известных певиц XVII столетия. Она внесла неоспоримый вклад в развитие венецианской оперы эпохи барокко. Большинство из тринадцати ведущих партий, которые ей довелось спеть, было написано с учетом ее индивидуальных вокальных и актерских данных. Все ее интерпретации носили отпечаток незаурядной творческой личности, а выдающиеся способности вызывали глубокое восхищение у современников. Это восхищение осталось зафиксированным в публикациях того времени, которые в значительной степени способствовали повышению известности Анны Ренци и, как следствие, – ее ангажированию для выступлений в лучших театрах того времени.

Литература

1. *Барбье П.* История кастратов. СПб.: ИД Ивана Лимбаха, 2006.
2. *Кибасова Г. П., Юнеева Е. А.* Культура барокко: феномен певцов-кастратов // Культурная жизнь Юга России. 2014. № 1 (52). С. 23–26.
3. *Коленько С. Г.* Певцы-кастраты в контексте европейской культуры Нового времени. Дис. ... канд. культурологии. СПб., 2011.
4. *Хэриот Э.* Кастраты в опере. М.: Классика–XXI, 2001.
5. *Bianconi, Lorenzo & Walker, Thomas.* Production, consumption and political function of seventeenth-century opera // *Early Music History*. Vol. 4 (1984). P. 209–296.
6. *Cypess, Rebecca.* Anna Renzi Italian singer and actress // *Encyclopaedia Britannica* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/contributor/Rebecca-Cypess/7746443> (дата обращения: 04.04.2020).
7. *Glixon, Beth L.* Private Lives of Public Women: Prima Donnas in Mid-Seventeenth-Century Venice // *Music & Letters*. Vol. 76 (1995) P. 509–531.
8. *Glixon, Beth L. & Glixon, Jonathan E.* *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice.* Oxford & New York: Oxford University Press, 2006.
9. *Murata, Margaret.* Why the First Opera Given in Paris Wasn't Roman // *Cambridge Opera Journal*. Vol. 7 (1995). P. 87–105.
10. *Rosand, Ellen.* *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre.* Berkeley: University of California Press, 1991.
11. *Sartori, Claudio.* *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici.* Cuneo: Bertola & Locatelli Editori, 1990–1994.
12. *Sartori, Claudio.* La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi // *Nuova Rivista Musicale Italiana*. Vol. II (1968). P. 430–52.
13. *Schneider, Magnus Tessing.* Seeing the Empress Again: On Doubling in “*L'incoronazione di Poppea*” // *Cambridge Opera Journal*. Vol. 24 (2012). P. 249–291.
14. *Strozzi, Giulio.* *La Finta Pazza [Venetia, 1641]: Facsimile / ed. by N. Unsula.* Milano: Ricordi, 2018 (Drammaturgia Musicale. Vol. I).
15. *Surace, Marco & Lemmo, Alessandro.* La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi [Электронный ресурс]. URL: <http://quinteparallele.net/2018/11/29/anna-renzi-la-diva-della-lirica-italiana> (дата обращения: 04.04.2020).
16. *Whenham, John.* Perspectives on the Chronology of the First Decade of Public Opera at Venice. *Il saggatore musicale*. 2004. P. 253–302.

¹ Заметим, что эта опера была заказана эрцгерцогом Фердинандом Карлом в ознаменование обращения в католичество Кристины Шведской, которой, кстати, очень понравилось выступление Анны Ренци.

² Музыка утрачена.

Покровители и путь к успеху, или Андре Гретри и исторические коллизии во Франции последней трети XVIII века

В начале сентября 1776 года город Льеж с ликованием встречал своего уроженца Андре Гретри, который за 15 лет до этого покинул родной город и с тех пор стал настоящей знаменитостью — композитором, который сумел покорить Париж. Правящий архиепископ Льежский Франсуа-Шарль де Вельбрюк даже удостоил его чина тайного советника. А «Льежская газета» от 9 сентября 1776 года свидетельствовала, что все были настолько воодушевлены присутствием Гретри в городском театре, что исполнение произведений композитора сопровождалось нескончаемыми восторженными овациями, тогда как воскресное представление «Двух скупых» завершилось добавленным в честь выдающегося музыканта куплетом, пропетым хором под взрывы аплодисментов и восторженный возглас «Гретри!» [см.: 27, с. 62].

Прошло еще шесть лет прежде, чем композитор смог снова побывать в родном городе. На этот раз восторг был еще большим. Как писала все та же «Льежская газета» в номере от 23 декабря 1782 года, в момент появления композитора перед исполнением оперы «Ревнивый влюбленный» заполненный до отказа театр взорвался восторженными криками и аплодисментами. А по окончании спектакля перед центральной ложей, в которой находился музыкант, из-под купола театра был развернут транспарант «Да здравствует Гретри!» [там же, с. 63].

Немного раньше, в 1780 году, в том же театре был установлен мраморный бюст Гретри. Это событие сопровождалось не только исполнением музыки из разных опер композитора во время театрализованной церемонии, но и декламацией поэмы господина Фабра д'Эглантина «Триумф Гретри» в антракте между двумя пьесами [там же]¹.

Однако путь Гретри к славе был далеко не безоблачным. Более того, он вряд ли добился таких успехов в жизни, если бы у него не было достойных покровителей.

Рожденный в Льеже в 1741 году в семье профессионального музыканта, будущий композитор там



Портрет Андре Эрнеста Модеста Гретри работы Элизабет Виже-Лебрен (1775, Версаль)

же получил свое начальное музыкальное образование, научившись неплохо играть на скрипке и освоив основы композиции. После сочинения мессы, прозвучавшей в местном соборе Сен-Дени, а также нескольких симфоний талантливый юноша привлек к себе внимание городских властей, которые выделили ему стипендию и направили в Рим, где он, подобно многим уроженцам Льежа, получил возможность продолжить обучение в Коллеже Дарши. Молодой композитор провел в нем почти пять лет: с апреля 1761 по февраль 1766 года, написав немало церковной и камерной музыки. Со временем он, как это было принято в ту эпоху, нашел

* Сафонова Александра Анатольевна — музыковед, кандидат искусствоведения.

¹ Заметим, что в XIX столетии и особенно XX веке слава Гретри в Бельгии еще более укрепилась. Композитор, превзошедший многих своих коллег во Франции, стал подлинной гордостью страны. Неслучайно на открытии его мемориального музея 13 июля 1913 года присутствовала королевская чета. А впоследствии портрет Гретри красовался на ходившей в период с 1980 по 1996 год банкноте в 1000 бельгийских франков.

себе знатного покровителя, которым оказался лорд Абингтон — большой любитель музыки, особо увлеченный игрой на флейте. По его заказу Гретри сочинял флейтовые концерты. Также он познакомился и с немецким флейтистом-виртуозом и композитором Гансом Вайссом.

Именно Вайсс уговорил Гретри приехать в Женеву и позднее описал эти события в автобиографии¹. В ней он в том числе свидетельствовал об успехе первой оперы молодого композитора на французское либретто «Изабелла и Гертруда». Ее женева постановке 1767 года во многом способствовал Вольтер, который много говорил о сложности французского языка для пения и тем самым заострил внимание Гретри на передаче в музыке особенностей французской просодии.

На премьере «Изабеллы и Гертруды», как свидетельствует Вайсс, присутствовала маркиза де Луше. Находясь под большим впечатлением от услышанной музыки, она пригласила молодого композитора в Париж, предложив ему гостеприимство до тех пор, пока талант не обеспечит тому достойного места в столице.

Гретри воспользовался приглашением. По прибытии в Париж в конце 1767 года он поселился в гостеприимном доме маркизы де Луше близ Пале-Рояля [22, с. 119]. В Париже он встретил своего нового покровителя — шведского посланника графа де Крейца. Большой меломан, невероятно рассеянный и вместе с тем образованнейший человек, граф не только частенько приглашал Гретри на обед, но и помог обрести нужные знакомства. И, в частности, поспособствовал тому, чтобы молодой композитор был представлен принцу де Конти.

Людовик-Франсуа де Бурбон-Конти (Louis-François de Bourbon-Conti, 1717–1776) — один из принцев крови времен Людовика XV — был знатоком искусств и крупным коллекционером. В 1740-е годы он играл важную роль при Дворе, а затем из-за интриг маркизы Помпадур формально оказался в опале, оставаясь, однако, доверенным лицом короля. Начиная с 1760-х годов принц де Конти во многом определял настроения парижской

знати. Он покровительствовал философам, прежде всего Жан-Жаку Руссо, и «контролировал оппозицию» [29]².

В своей парижской резиденции Тампль (Temple) принц де Конти устраивал приемы и праздники, соперничавшие с королевскими. Присутствие на них почиталось за честь. «В огромном Парадном зале, расположенном на первом этаже, в “зале четырех зеркал”, за двадцать лет побывали все, с кем считались в Париже по праву рождения или благодаря известности», — писал Гастон Капон в книге «Частная жизнь принца де Конти, рассказанная на основе архивных документов, заметок, рукописных и изданных мемуаров его современников» [7, с. 113]³. Был в Тампле и частный театр⁴. Он считался одним из лучших в Париже, хотя сведений о нем сохранилось не слишком много [20, с. 100]⁵.



Портрет Луи Франсуа де Бурбона, принца де Конти (гравюра Антуана-Луи Романа по оригиналу работы Жана Батиста Жозефа Летелье, 1776)

¹ Автобиография Ганса Карпара Вайсса (Jean Gaspard [Hans Caspar] Weiss, 1739–1815), написанная в 1785 году на немецком языке, хранится в муниципальном Архиве г. Мюлуза. Один из потомков музыканта перевел эти «мемуары» на французский язык примерно в 1925 году (по одним сведениям, переводчиком был Камиль Шлюмберже [Camille Schlumberger], так указано в вырезке, хранящейся в фонде Искусства спектакля Национальной библиотеки Франции [BNF. Ro 3311. Journal de Genève. 16.08.1932. Menus groros. Grètry à Genève]; по другим — Мадлен Бретенье-Дезоль [18]).

² Подробнее об этом рассказывает профессор Жан-Фред Варлен в своей лекции «Внешняя политика Людовика XV», записанной в 2015 году [28].

³ Перевод А. Сафоновой.

⁴ В литературе можно встретить сведения о том, что в период 1700–1789 годов во Франции существовало более 350 частных театров [25]. При этом частные театры, как и аристократические салоны, — это важные культуuroобразующие явления XVIII века [19]. Они были центрами светского общения. Здесь равно наслаждались кулинарными шедеврами и игрой ума, театром и политическими интригами; и получали признание прежде, чем быть приглашенными ко Двору [21].

⁵ Одной из наиболее содержательных публикаций является опубликованная в 2005 году статья Тома Верне «Театр, музыка и общество в резиденции принца де Конти» [26].

Весьма интересен тот факт, что в период 1767–1771 годов Жан-Клод Триаль, состоявший на службе у принца де Конти, одновременно руководил парижской Оперой (Королевской академией музыки). Потому репетиционные прослушивания в Тампле в этот период можно считать традиционными. Как правило, они устраивались для произведений, успех которых представлялся сомнительным для дирекции Оперы, или если автор не был известен в Париже.

Таковой по сути стал показ первой редакции «Браков самнитян» Андре Гретри на стихотворное либретто Пьера Лежье (Pierre L'Égier) в 1768 году¹. На этой премьере присутствовало двести представителей высшей аристократии. Особого успеха, впрочем, она не снискала, но определенный интерес к молодому автору появился. Тем более, что сам принц де Конти весьма лестно отозвался об услышанном им марше².

На примере Гретри отчетливо видно, что начинающий автор, несомненно, нуждается в поддержке. Так, благодаря графу де Крейцу он обрел нужного либреттиста для следующей музыкально-сцени-



Мария-Антуанетта в окружении придворных (картина работы Жана Батиста Андре Готье д'Аготи, 1776, Версаль)

¹ Напомним, что в одноименной нравоучительной сказке Жан-Франсуа Мармонтеля подчеркивается преимущество республиканской формы правления, что было весьма актуальным, учитывая антиабсолютистские настроения, распространенные в то время в аристократических кругах Франции.

² Кстати, и до настоящего времени этот номер (на тему которого Моцарт впоследствии написал свои вариации) — один из наиболее известных у Гретри.

³ Роль Гретри в реформе французского оперного театра последней трети XVIII века подробно рассмотрена в работах автора этих строк «Московские версии опер Андре Гретри и его современников» [3], «Андре Гретри и реформа французского музыкального театра второй половины XVIII века» [2], а также «Музыкальная комедия Андре Гретри на сцене Королевской академии музыки» [4].

ческой работы. Им оказался Жан-Франсуа Мармонтель. В результате появилась одноактная опера «Гурон» (по повести Вольтера «Простодушный»), с большим успехом поставленная в Театре итальянской комедии, чему отчасти способствовали распространенные в обществе оппозиционные настроения (в данном случае «естественный» человек в духе Ж.-Ж. Руссо противопоставлялся «несовершенству политической системы»).

Безусловно, имя изгнанного из Парижа Вольтера не могло не вызвать интереса у публики. Но если злободневный сюжет и послужил поводом прийти в театр, то успех спектакля в большей степени уже был обязан самой музыке, в особенности тому, как зазвучал со сцены французский язык.

При этом композитор был далек от политических интриг. И хотя он посещал парижские салоны, в которых собирались просветители, был знаком и даже дружен со многими из них, тем не менее оставался в стороне от активного протеста, ни в одну из масонских лож не вступил, оставаясь добрым католиком.

Наверное, если «для первого знакомства» и уместны оппозиционные уловки, то время все равно расставит все по своим местам: можно сделать так, чтобы на скандале или обсуждаемом сюжете прозвучало чье-то имя, но, чтобы оно полюбилось, — для этого нужен действительный талант, который дается Свыше. У такого таланта есть два безусловных качества — доброта и искренность. Именно они так притягивают в произведениях Гретри. Ими же была очарована дофина, а затем и королева Франция Мария-Антуанетта.

Она выбрала его своим учителем музыки, а впоследствии назначила Руководителем Музыки Королевы. Во многом этому способствовало то сильное впечатление, которое произвели на нее две оперы Гретри — «Двое скупых» и «Испытание дружбы», которые были поставлены спустя полгода после свадебных торжеств весны 1770 года во время празднований, приуроченных ко дню рождения супруги наследника престола. Важные назначения, полученные Гретри, несомненно, способствовали его выходу на первый план как композитора в артистической жизни Парижа, на что, в частности, указывает Джулия Доз в исследованиях патронажа французской оперы Марией-Антуанеттой [9]³.

Особое внимание следует обратить на посвящения Гретри. В те времена лица, которым посвяща-

лась опера, часто жертвовали значительные суммы на ее постановку и издание, а в дальнейшем выступали в качестве покровителя произведения и его автора. Вот и в нашем случае можно отметить, что «Гулона» Гретри посвятил графу де Крейцу, а последующую оперу «Люсиль» (1769) – графу Дультремонну, брату и премьер-министру архиепископа Льежского. «Говорящая картина» (1769) была посвящена им главе королевского правительства герцогу де Шуазелю, «Испытание дружбы» (1770) – госпоже Дофине, версия «Браков самнитян» 1776 года – архиепископу Льежскому и т. д.

В 1789 году вышел в свет первый том «Записок, или Очерков о музыке» Андре Гретри [15]. Из всех своих покровителей композитор рассказывает в нем, пожалуй, лишь о графе де Крейце¹. Было ли это вызвано веянием времени, или композитор полагал, что подобного рода отступления попросту излишни? Это только догадки. Правда, в комментариях он отмечал, что нередко произведение становится заложником настроения и вкусов монарха. Тем не менее часто выбор сюжета определялся не столько заказом к определенному торжественному событию, сколько искренним желанием доставить эстетическое удовольствие. Примечателен пример музыкальной комедии «Панург на острове фонарищев» (1785), в которой появилось много «китайского» ради королевы, увлекавшейся в то время соответствующей тематикой.

Удивителен и тот факт, что Гретри, приближенный к французскому Двору и лично Марии-Антуанетте², избежал участи большинства своих друзей, покровителей, коллег, которые были казнены после революции 1789 года. Тем более что его ария из «Ричарда Львиное сердце» стала своего рода монархическим гимном. И, казалось бы, автору грозила неминуемая гильотина... Но нигде не встречается упоминаний, что Гретри преследовали революционные власти. И хотя он, конечно же, многое потерял, но аресту или открытым гонениям не подвергся. Причина, судя по всему проста – композитор был любим всеми, а его талант признавался в равной мере приверженцами разных политических партий.

Весьма своеобразную трактовку творчества выдающегося музыканта предложила выставка к 200-летию со дня его кончины, которая проводилась в 2013 году в Музее Ж.-Ж. Руссо в Монморанси.

Из рассказа экскурсовода следовало, что Руссо – выдающийся французский КОМПОЗИТОР, а Гретри... А что он, собственно, написал? В центре экспозиции разместили партитуру «Республиканской избранницы» [12], и выходило, что Гретри – чуть ли не главный певец революции.

Справедливости ради, заметим, что композитор действительно «отметился» несколькими работами на революционную тематику. Для Театра искусств, в который была переименована Королевская академия музыки, он написал две одноактные оперы на либретто Пьер-Сильвана Марешаля – «Республиканская избранница, или Торжество Разума» (1793) и «Дионисий – тиран, школьный учитель в Коринфе» (1794)³.

Надо признать, что о «Республиканской избраннице» впоследствии писали многие, и понимание этого произведения, как правило, предопределялось политическими взглядами автора исследо-



Портрет графа Густава Филиппа де Крейца работы Пера Краффта

¹ Граф де Крейц действительно радел за своего «подопечного». В частности, благодаря его рекомендациям многие оперы Гретри были поставлены в Стокгольме, причем не только на французском языке (начиная с исполнения «Гулона» 26 июня 1769 года), но и на шведском.

² Заметим, что Мария-Антуанетта была крестной матерью третьей, младшей, дочери Гретри. А последним появлением королевы на публике стало ее присутствие на постановке одной из его опер [24, с. 60].

³ Пьер-Сильвен Марешаль (1750–1803) – французский философ, писатель и политический деятель, известный своими атеистическими взглядами. Кроме того, для русского читателя он знаменит тем, что опубликовал в 1802 году «Историю России, сокращенную до изложения только важных фактов», в которой впервые появилась фальшивка под названием «Завещание Екатерины II».

вания. Например, Мануэль Куврер в работе «Черт и Бог, или невероятная встреча Сильвана Марешаля и Гретри» выдвинул предположение, что в другое время творческий союз дерзкого безбожника Марешаля и доброго католика Гретри вряд ли был бы возможен [8]. Но революционные парады и всенародные празднества, когда делалась попытка установления нового культа «Suprême Intéllégence», предъявляли новые требования к авторам.

Чтобы охарактеризовать либреттиста, можно вспомнить несколько его высказываний. Например, такие: «Общество безбожников более совершенно, чем всякая другая организация» или «Мой разум — основа моего поведения, а мое сердце — мой закон. Мне столь же мало нужен Бог, как я ему». Весьма любопытны также следующие два его умозаключения: «Ты сам творец своих благ и причина своих бедствий. Ад и рай находятся в твоей собственной душе» и «Лишь добродетельный человек имеет право быть атеистом». Именно они, на наш взгляд, объясняют, почему добрый католик Гретри связался с «чертом-безбожником» Марешалем. Во-первых, должна царствовать добродетель, а во-вторых, окружающая действительность убедительно доказывала, что человек сам источник благ и причина бед, и что рай и ад заключены в нем самом.

Вероятно, отношение к происходящему у либреттиста и у композитора было различным. Но определенно можно утверждать, что в этом произведении не только сюжет, но и оркестровка противоречит вкусу Гретри. В «Записках, или Очерках о музыке» он последовательно проводил идею о том, что оркестровка в опере должна быть такой, чтобы не заглушать голос певца и ни в коем случае не провоцировать его форсировать звук, причем как в сольных, так и в ансамблевых, и хоровых сценах. Иначе говоря — необходимо всячески избегать плотного оркестрового звучания и сохранять предельную осторожность при использовании медных духовых. Однако последние в партитуре «Республиканской избранницы» оказались представлены достаточно широко: и валторны, и трубы, и тромбоны. Гретри пошел на изменение оркестрового состава, немалое для его произведений дореволюционного периода. Напрямую или косвенно он вынужден был отвечать требованиям властей, публики, новой дирекции. С одной стороны, это можно рассматривать как дань времени, когда поменялось само звучание окружающей действительности. Но с другой, тромбоны традиционно в опере ассоциирова-

лись с inferнальными силами (погребальный хор в «Альцесте» Глюка, хор Фурий в «Орфее», можно еще, конечно, вспомнить «Дон Жуана» В.-А. Моцарта). И потому в «Республиканской избраннице» явно просматривается аллюзия на разъяренных фурий, которые царили в окружающем «перевернутом» мире¹.

Для своих музыкально-сценических произведений, созданных в революционную эпоху, композитор нередко избирал сюжеты, в той или иной мере связанные с темой противостояния деспотизму. Достаточно назвать хотя бы «Вильгельма Телля» (1791) или же оперу «Жозеф Барра» (1794). Отчасти в этом же ряду оказывается и «Рауль Синяя Борода» (1789)². При этом приверженцы противоположных политических взглядов всегда находили убедительные доказательства тому, что Гретри — именно «их композитор».

Интересно, что он продолжал играть ведущую роль в музыкальной жизни Парижа не только в 1790-е годы³, но и во времена правления Наполеона, что, в частности, подтверждает история парижской Оперы этого периода [5, с. 60]. Добавим, что Гретри первым из французских композиторов стал Кавалером ордена Почетного легиона.

Судя по его собственным высказываниям, которые были зафиксированы и потому дошли до наших дней [см: 1; 13; 14; 16; 17] признанный мэтр оперной сцены всю свою жизнь оставался глубоко верующим человеком. Весьма показателен эпизод из детства, рассказанный Гретри на страницах «Записок или Очерков о музыке» [1; 15; 16]. С ранних лет он уверовал, что все, о чем искренно попросить Бога, непременно осуществится. Так, мальчиком, молясь в церкви, он попросил, чтобы Господь забрал его жизнь, если ему не предстоит совершить ничего значительного. И в этот момент на него сверху упала балка. Когда он очнулся, то понял это был знак Свыше и веру в свой долг перед Господом сохранил до конца своих дней.

В «Journal de l'Empire» от 7 мая 1812 года была опубликована заметка о премьере на сцене Императорского театра комической оперы новой версии музыкальной драмы Гретри «Элиска, или Материнская любовь» [23], действие которой происходит на Мадагаскаре. В заметке утверждалось, что композитору великолепно удалось показать разницу в музыке дикарей и французов. Также упоминалось о том, что Гретри присутствовал на спектакле, по окончании которого его громогласно вызывали,

¹ В опере открыто противопоставлены две сцены: женщины, молящиеся у закрытого храма (это один из тех примеров, которые позволяют исследователям говорить о симпатиях Гретри к «старому режиму»), и гимн победе Разума и торжества свободы «мудрых республиканцев» в ритме военного марша с участием «зловещих» тромбонов.

² Заметим, однако, что эта опера была написана не под влиянием революционных событий, а, скорее, по причине неудачного брака любимой дочери: в жизни она умирает, в опере же героиню успевают спасти.

³ Подробнее об этом см., например, в опубликованных сравнительно недавно работах Ребекки Жофруа-Швинден [10; 11].

а устроенная овация возрождала все былые триумфы. Но в этой связи хотелось бы обратить внимание на имя главной героини. Возможно, в нем композитор передал некий зашифрованный код. Ведь в переводе с чешского «Элиска» означает: «Бог – моя присяга». Не это ли объясняет секрет успеха Андре Гретри, который, по справедливому

замечанию Роберта Джеймса Арнольда [6, с. 2], был самым популярным и самым исполняемым композитором во Франции в последней трети XVIII – начале XIX века. Не случайно в день похорон Гретри с ним пришла проститься едва ли не половина Парижа, а траурную процессию сопровождал оркестр из двухсот музыкантов.

Литература

1. Гретри А. Мемуары или очерки о музыке. Т.1 / пер., вступ. статья [«Гретри и франц. опера XVIII в.»] и коммент. П. Грачева. – М.; Л.: Музгиз, 1939.
2. Сафонова А. А. Андре Гретри и реформа французского музыкального театра второй половины XVIII века // Моцарт в пространстве и времени: Сб. статей по материалам науч. конференции / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2019. С. 234–245.
3. Сафонова А. А. Московские версии опер Андре Гретри и его современников (последняя четверть XVIII века): дис. ... канд. иск. М., 2018.
4. Сафонова А. А. Музыкальная комедия Андре Гретри на сцене Королевской академии музыки // Опера в музыкальном театре: история и современность: Сб. статей по материалам Международной науч. конференции 11–15 ноября 2019 года / ред.-сост. И. П. Сусидко. Т. I. М.: ПАМ имени Гнесиных, 2019. – С. 257–267.
5. Andries A. H. E. Modernizing Spectacle: The Opéra in Napoleon's Paris, 1799–1815. PhD. Dissertation. Yale University, 2018.
6. Arnold R. J. Grétry's Operas and the French Public: From the Old Regime to the Restoration. Farnham; Burlington: Ashgate, 2016.
7. Capon G. Vie privée du Prince de Conti, Louis-François de Bourbon (1717–1776). Paris: J. Schemit, 1907.
8. Couvreur M. Le Diable et le Bon Dieu ou l'incroyable rencontre de Sylvain Maréchal et de Grétry // Fêtes et musiques révolutionnaires: Grétry et Gossec / éd. par Roland Mortier, Hervé Hasquin. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1990. P. 99–125.
9. Doe J. Marie Antoinette et La Musique: Habsburg Patronage and French Operatic Culture (1770–1789) // Studies in Eighteenth-Century Culture. Vol. 46 (2017). P. 81–94.
10. Geoffroy-Schwinden R. D. Music, Copyright, and Intellectual Property during the French Revolution: A Newly Discovered Letter from André-Ernest-Modeste Grétry // Transposition: Musique et science Sociales. 2018. № 7. P. 1–17.
11. Geoffroy-Schwinden R. D. Politics, the French Revolution, and Performance : Parisian Musicians as an Emergent Musical Class, 1749–1802. PhD. Dissertation. Duke University, 2015.
12. Grétry (1741–1813). De l'Opéra-Comique à l'Ermitage de Jean-Jacques Rousseau : Exposition organisée avec le concours exceptionnel de la Bibliothèque nationale de France pour le bicentenaire de la mort de Grétry. 18 mai – 17 novembre 2013. Paris: BNF, 2013.
13. Grétry A.-E.-M. Douze chapitre inédits des « Réflexions d'un solitaire » / texte introd., établi et annoté par Michel Brix et Yves Lenoir. Namur: Presses universitaires de Namur, 1993.
14. Grétry A.-E.-M. La Vérité ou ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être: 3 volumes. Paris: l'auteur, an IX (1801).
15. Grétry A.-E.-M. Mémoires ou Essais sur la musique. Paris: chez l'auteur, 1789.
16. Grétry A.-E.-M. Mémoires, ou Essais sur la musique: 3 volumes. Nouvelle édition, augmentée de notes et publiée par J. H. Mees. Bruxelles: Wahlen, 1829.
17. Grétry A.-E.-M. Œuvres complètes. Réflexions d'un solitaire / Manuscrit inédit ... avec une introduction et des notes par Lucien Solvay et Ernest Closson. 4 volumes. Bruxelles; Paris: G. van Oest, 1919–1922.
18. Jean Gaspard Weiss [Электронный ресурс] // The Weiss family of Mulhouse. URL : http://weissfamilymulhouse.blogspot.ru/2014/12/jean-gaspard-weiss_29.html (дата обращения: 20.02.2020).
19. Lacroix P. XVIIIe siècle: institutions, usages et costumes. 2e édition. Paris: Firmin-Didot Frères, 1875.
20. Les Trésors des Princes de Bourbon Conti / sous la direction de Frédéric Chappey. Paris: Somogy éditions d'art, 2000.
21. Lilti A. Le monde des salons: Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle. Paris: Fayard, 2005.
22. Long des Clavières P. La jeunesse de Grétry et ses début à Paris. Besançon: Jacques et Demontrond, 1920.
23. Opéra-Comique Impérial. Première représentation de l'Elisca, opéra comique en trois actes, musique de Grétry // Journal de l'Empire. 7 mai 1812. P. 2–4.
24. Raxhon Ph. Grétry ou la mémoire du cœur // Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières. Liège: Art&fact, 2013. P. 57–61.
25. Théâtre en France au XVIIIe siècle [Электронный ресурс] // Théâtre de société: rayonnement du répertoire français entre 1700 et 1799. URL : <http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/societe/societe.htm> (дата обращения: 20.02.2020).
26. Vernet T. Théâtre, musique et société dans les résidences du prince de Conti // Les théâtres de société au XVIIIe siècle. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 2005. P. 75–86.
27. Wahnou de Oliveira O. Grétry dans La Gazette de Liège et les éditions musicales liégeoises // Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières.– Liège: Art&fact, 2013. P. 62–68.
28. Warlin J.-F. La politique étrangère de Louis XV // Les Rois souterrains. Légitimoscopie III. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rLsuofpRf00> (дата обращения: 20.02.2020).
29. Warlin J.-F. J.-P. Tercier, l'éminence grise de Louis XV: Un conseiller de l'ombre au Siècle des lumières. Paris: l'Harmattan, 2014.



К 250-летию со дня рождения Бетховена

Лариса КИРИЛЛИНА*
(Москва)

Бетховен, орфика и граф Разумовский

В творческом наследии Бетховена, помимо 32 сонат для фортепиано, написанных в Вене, и трех детских сонат WoO 47, не имеющихopusного номера, имеются и другие фортепианные произведения, история создания которых не всегда ясна. Среди них – два сочинения типа сонатин, посвященных близким друзьям композитора: Францу Герхарду Вегелеру и Элеоноре (Лорхен) фон Брейнинг¹. Вегелер рано выбрал профессию врача, музыкой он занимался лишь как любитель, и написанная для него около 1791 года легкая сонатина F-dur WoO 50 снабжена подробными аппликатурными указаниями композитора².

В своих мемуарах Вегелер сообщал, что познакомился с Бетховеном, когда тому было лет двенадцать, но он заметно выделялся в кругу сверстников, потому что «уже был сочинителем» [3, с. 28]. Вероятно, знакомство состоялось в доме Елены фон Брейнинг, вдовы надворного советника, где Бетховена принимали практически как члена семьи, хотя он давал уроки игры на фортепиано детям советницы – Лорхен, ее братьям, а возможно, и их приятелю Вегелеру. Считается, что Лорхен могла быть первой любовью Людвига, но если это и было так, то речь могла идти скорее о легком романтическом увлечении, не причинившем никому серьезных сердечных страданий. Перебравшись в Вену, Бетховен обращался к Элеоноре лишь как к «дражайшей подруге» и слал ей свои новые произведения – преимущественно нетрудные, поскольку виртуозной пианисткой она явно не была. В частности, в 1792 году он отправил ей Тринадцать вариаций для фортепиано на тему К. Диттерсдорфа WoO 66 и Рондо для фортепиано и скрипки WoO 41. И сообщая об этом, добавил: «Не будь я так занят, я переписал бы сонату, которую давно обещал Вам. В моем манускрипте она представляет почти эскиз, и скопировать ее было

бы трудно даже такому искусному мастеру, как Параквин» [2, с. 91]³.

В течение долгого времени считалось, что в письме Бетховена подразумевается легкая двухчастная соната C-dur WoO 51, посвященная Элеоноре фон Брейнинг, которая была издана в 1830 году во Франкфурте-на-Майне у Фридриха Дунста по автографу из семейного собрания Вегелеров. Однако история этого небольшого, но очаровательного произведения полна загадок. Во-первых, неизвестна точная дата его создания. Во-вторых, автограф сохранился не полностью: окончание второй части обрывается, не хватает примерно одиннадцати тактов (в первой публикации эти недостающие такты дописал Фердинанд Рис, транспонировав побочную тему в главную тональность). В-третьих, неизвестно, планировал ли Бетховен оставить произведение двухчастным, или предполагалась третья часть (две сохранившиеся части написаны в разных тональностях, C-dur и F-dur, а в двухчастных сонатных циклах Бетховена тональности частей всегда либо одинаковые, либо одноименные). В-четвертых, вполне вероятно, что перед нами вообще не две части сонаты, а две самостоятельные пьесы. И, наконец, в-пятых: для какого именно инструмента создана эта изящная и как бы совсем не бетховенская по характеру музыка?

Ответы на четвертый и пятый вопросы обнаруживаются в письме Вегелера к Антону Шиндлеру от 23 декабря 1827 года, которое долгое время оставалось неопубликованным и было извлечено из архивов лишь в 2007 году (внимание к нему привлек музыковед Клаус Мартин Кописц). Вегелер сообщил будущему биографу композитора, что в их семейном архиве в Кобленце имеется ряд автографов произведений Бетховена, в том числе «2 пьески для орфики, которые Бхвен сочинил для моей жены» («2 Stückchen für die Orphica, die Bhven für

* Кириллина Лариса Валентиновна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

¹ В 1802 году Элеонора и Вегелер поженились, но, поскольку далее речь пойдет о 1790-х годах, будем именовать ее девичьей фамилией.

² Вегелер бережно сохранил автограф, сейчас он находится в Доме Бетховена в Бонне.

³ Иоганн Баптист Параквин был певцом, контрабасистом и переписчиком нот в боннской придворной капелле.

meine Frau componirte”) [цит. по: 5, с. 25]. Таким образом, в настоящее время WoO 51 принято считать не двумя частями недописанной сонаты, а двумя пьесами, рассчитанными на довольно экзотический инструмент — орфику, речь о котором пойдет впереди.

Это уточнение лишь умножает число загадок, связанных с WoO 51. Куда в таком случае делась некая соната, обещанная Бетховеном его «дражайшей подруге»? Почему, если части WoO 51 представляют собой две самостоятельных пьесы, первая из них написана в сонатной форме, а не в какой-то другой, свойственной прочим небольшим пьесам Бетховена — рондо, багателям, танцам? В автографе, правда, нет обозначений ни жанра («соната» или «легкая соната», «две пьесы», и т.д.), ни порядковых номеров частей. Но, поскольку автограф сохранился не целиком, нельзя утверждать, что в нем изначально отсутствовал титульный лист, где должно было фигурировать жанровое обозначение. Более того, в автографе после окончания первой части обозначена смена ключей (партии обеих рук во второй части начинаются в скрипичном ключе), что указывает на единый замысел. Поэтому в тексте буклета к записи всех сонат Бетховена на исторических инструментах, выпущенного в 2019 году Московской консерваторией [3, с. 32], предпочтение отдано традиционной версии обозначения WoO 51 как сонаты¹.

Новая датировка WoO 51 — не «1791—1792 годы», как считалось ранее на основании процитированного выше письма Бетховена к Элеоноре фон Брейнинг от 1792 года, а «самое позднее первая половина 1798 года» (так указано на сайте Дома Бетховена в Бонне, где выложен оцифрованный автограф произведения)². Эта датировка связана не только с графологическим анализом, но и с историей орфики — инструмента, придуманного и описанного в 1795 году, но получившего распространение чуть позже.

Изобретателем нового клавишного инструмента был Карл Леопольд Рёллиг (Röllig, ок. 1754—1804), уроженец Гамбурга, который выступал как исполнитель на стеклянной гармонике, еще одном раритете второй половины XVIII века, а в 1791 году

обосновался в Вене, получив должность служащего Придворной библиотеки³.

Орфика, изобретенная Рёллигом, представляла собой портативное прямострунное фортепиано. Предполагалось, что исполнители-мужчины смогут носить инструмент на ремне, перекинутым через плечо, примерно как гитару или древнегреческую кифару. Отсюда и название «орфика» — в честь легендарного Орфея, которого традиционно изображали играющим на лире или, в эллинистическую эпоху, на более тяжеловесной кифаре.



Исполнитель на орфике (иллюстрация из брошюры К. Л. Рёллига «Орфика»)

¹ В этом альбоме сочинение представлено в исполнении Юрия Мартынова на копии фортепиано Антона Вальтера (автор копии — Пол Мак-Налти). Однако на презентации, состоявшейся 4 марта 2020 года в Рахманиновском зале Московской консерватории, пианист исполнил WoO 51 на совсем редком инструменте — тангентенфлюгеле.

² Beethoven-Haus Bonn, Sammlung Wegerler, W 2: digitalarchive@beethoven.de

³ Напомним, что библиотеку в это время возглавлял барон Готфрид ван Свитен, знаток творчества Баха и Генделя, создатель общества аристократов-меценатов, которые по очереди устраивали у себя во дворцах исполнения крупных ораториальных произведений.

Дамы могли использовать орфику как настольный инструмент вроде гуслей или держать ее на коленях. В отличие от стационарного фортепиано, орфика предназначалась для музицирования не только дома, но и во время прогулок, пикников, серенад и прочих увеселений под открытым небом. Рёллиг полагал, что она может успешно заменить лютню или теорбу – эти многострунные инструменты труднее настраивать, чем портативное фортепиано.

Однако, несмотря на активную пропаганду изобретателя, орфика так и осталась причудливой диковинкой. Отчасти причиной такого положения дел оказался сам ее изобретатель, поскольку он защитил свое детище императорским патентом, га-



Орфика, изготовленная в конце XVIII века венским мастером Йозефом Доналем (Вена, Музей старинных музыкальных инструментов. Шифр SAM 601)

рантировавшим исключительное авторское право, которое под угрозой наказания запрещало в течение восьми лет создавать такие инструменты кому-либо, кроме него самого. Срок действия патента истек в 1802 году, а в 1804 Рёллиг умер, и активных продолжателей у него не нашлось.

Сохранилось чуть более 30 образцов орфики, находящихся в различных музеях и не звучащих наяву. Один из аутентичных образцов хранится в Вене, в Музее старинных музыкальных инструментов во дворце Хофбург. Эта орфика, согласно аннотации, была создана по заказу Рёллига венским мастером Йозефом Доналем (Dohnal), предположительно, в конце XVIII века.

Размеры и технические особенности в конкретных образцах орфики варьируются. Это предусматривалось самим Рёллигом. Количество октав – от двух до четырех (обычно – три), длина корпуса – от 102 до 136 см (чаще от 102 до 105 см), и т. д. [7, с. 285]. При двуххорном расположении струн их количество – 75, либо, при наличии полных четырех октав – 99 (самая нижняя клавиша могла иметь одинарную контрабасовую струну). Допускалось и использование сплошь одинарных струн, тогда инструмент по звучанию напоминал лютню. Особенностью орфики был не только мягкий и нежный звук, подобный арфовому, но и возможность извлекать левой рукой флажолеты, что на обычном фортепиано невозможно.

В 1795 году Рёллиг издал брошюру с кратким описанием орфики, тремя гравюрами и объяснением новизны и привлекательности своего детища [6]. Предполагалось, что каждый инструмент будет производиться только по особому заказу, а само производство было доверено уже упомянутому мастеру Йозефу Доналю. Свою брошюру Рёллиг распространял среди видных венских музыкантов и меценатов¹. Можно предположить, что и Бетховен получил такую брошюру и, вероятно, заинтересовался новинкой. Не исключено, что в 1797 или 1798 году орфика была доставлена в Бонн для семьи Брейнинг. Дело в том, что до октября 1797 года в Вене находился брат Элеоноры, Лоренц (Ленц), один из ближайших друзей Бетховена. 1 октября композитор сделал прощальную запись в его альбоме [1, с. 123], и примерно к середине месяца Ленц вернулся в Бонн. Он мог привезти с собой и орфику (точных сведений об этом нет) либо сделать заказ на нее с последующей доставкой. Иначе как из Вены, получить орфику в то время было невоз-

¹ Известно, например, что экземпляр этого издания имелся у Гайдна [5, с. 25].

можно. По мнению Барри Купера, Ленц фон Брейнинг мог отвезти в Бонн также автограф WoO 51, и в таком случае наиболее вероятной датировкой этого сочинения станет 1797 год [4, с. 23].

Предположение К. М. Копица, будто в Вену могла наведаться сама Элеонора фон Брейнинг, выглядит явной натяжкой и не подтверждается никакими фактами. Зато Бетховен неоднократно выступал посредником между производителями клавишных инструментов и своими друзьями. Фортепианные мастера дорожили его мнением, предоставляя ему свои инструменты либо бесплатно, либо со значительной скидкой. Так, в ноябре 1796 года Бетховен, находившийся в Пресбурге (ныне Братислава) получил новое фортепиано от Иоганна Андреаса Штрейхера — во многом в рекламных целях. Причем Штрейхер попросил музыканта продать инструмент на месте после его использования. Бетховен отозвался благодарственным письмом, в котором признавался, что для него этот рояль «чересчур хорош», потому что лишает его «свободы самому вырабатывать свой тон». При этом Бетховен выражал пожелание, чтобы достоинства инструментов Штрейхера «были признаны здесь и повсюду» [1, с. 120]¹.

Не исключено, что подобной лестной рекомендации добивался и Рёллиг. Он обращался за поддержкой не только к видным музыкантам, но и к другим влиятельным людям. Одним из них был граф Андрей Кириллович Разумовский (1752–1836), русский посол в Вене и один из меценатов Бетховена.

В Архиве внешней политики Российской империи (АВПРИ) хранится письмо Разумовского от 5/16 сентября 1795 года к канцлеру Российской империи, графу Ивану Андреевичу Остерману (1725–1811). Это письмо нигде еще не публиковалось, поскольку его предмет мог показаться историкам маловажным, но для музыкантов он отнюдь не столь незначителен.

Господин граф,

Изобретатель нового музыкального инструмента явился ко мне со своим изобретением, дабы почтительно представить оное изобретение на рассмотрение нашего августейшего двора. Поскольку я уже слышал об этой новинке под названием Орфика, о которой с похвалой отзывались люди, наделенные вкусом, я пошел навстречу сему изобретателю по имени Рёллиг и получил от него два экземпляра его печатной



Граф Андрей Кириллович Разумовский. Фрагмент портрета работы Иоганна Баптиста Лампи (1806)

брошюры, содержащей подробное описание его открытия с рисунками, изготовленными им с особым тщанием ввиду предполагавшегося им высокого предназначения, то есть один экземпляр — Ее Императорскому Величеству и другой — Ее Императорскому Высочеству Великой Княгине. Пользуясь сегодняшней оказией, пересылаю их Вашему Превосходительству для распоряжения ими по Вашему усмотрению. Ограничусь лишь указанием на то, что моей целью было не оставить без внимания сие приятное открытие, и я бы счел весьма ценным, если бы оно было сочтено достойным для развлечения Их Императорских Высочеств Великих Княгинь.

*Остаюсь преисполненным почтения,
Господин граф, Вашего Превосходительства
смирнейший и покорнейший слуга
г[раф] А. Разумовский.*

Monsieur le Comte,

L' inventeur d'un nouvel instrument de musique s'est présenté chez moi avec l'invention de faire hommage de son invention à notre auguste Cour. Comme j'avois déjà entendu parler de cette nouveauté sous le nom d'Orphica et

¹ Иоганн Андреас Штрейхер производил фортепиано, будучи компаньоном своей жены, владелицы фирмы «Нанетта Штрейхер», унаследовавшей профессию фортепианного мастера от отца, аугсбургского фабриканта Иоганна Андреаса Штейна.

même en faire l'éloge par des personnes de gout, je me suis rendu au voeu de cet inventeur appelé Röllig, et j'ai reçu de lui deux exemplaires de son imprimé contenant le détail de cette découverte avec figures, les quels il avoit fait préparer avec le soin convenable à la haute destination qu'il desiroit leur donner, savoir l'un à Sa Majesté Imperiale, l'autre à Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse. En les transmettant ci joint à Votre Excellence à la faveur de l'occasion qui se présente aujourd'huy, pour en disposer toutes fois de la manière qu'elle jugera plut à propos, Je me bornerai à lui faire connoître que mon but à cet egard n'est que ne pas laisser ignorer une découverte agréable, mais que je regarderois comme précieuse si elle étoit susceptible de contribuer à l'amusement de S.S. A.A. I.I. Mesdames les Grandes Duchesses.

*J'ai l'honneur d'être avec respect,
Monsieur le Comte,
de Votre Excellence
Le tres humble et tres obeissant Serviteur
C. A. de Rasoumoffsky¹.*

Императрица Екатерина II не сильно интересовалась музыкальными новинками такого рода, но все подношения согласно этикету надлежало адресовать в первую очередь лично ей (как впоследствии ее преемникам, Павлу I и Александру I). Великая княгиня, упоминаемая в письме, — Мария Федоровна, супруга престолонаследника Павла Петровича. В отличие от Екатерины, она играла на фортепиано, была ученицей и покровительницей Джованни Паизиелло и, находясь в конце 1781 года в Вене, взяла несколько уроков у Гайдна. В последней же фразе письма (...«Mesdames les Grandes Duchesses») могли подразумеваться обе великие княгини — как Мария Федоровна, так и ее молодая невестка Елизавета Алексеевна, супруга великого князя Александра Павловича, которая считалась неплохой певицей и пианисткой. Разумовский еще не был с нею знаком лично (Елизавета, урожденная принцесса Луиза Мария Августа Баденская, прибыла в Петербург в 1792 году, а Разумовский посетил Россию в 1790-м), поэтому он никак не выделил ее среди членов императорской семьи.

Неизвестно, последовал ли какой-то отклик на предложение Разумовского. В собрании Санкт-Петербургского Государственного музея театрального и музыкального искусства (Шереметевский дворец) имеется экземпляр орфики, изготовлен-

ной предположительно около 1800 года, причем не в Вене, а в Ревеле (ныне Таллинн). Это весьма скромный инструмент с одинарными струнами и всего лишь 37 клавишами². О его происхождении точных сведений нет, известно лишь, что до 1922 года он находился на складе музыкальных инструментов, реквизированных государством у разных владельцев. Но думается, этот экземпляр орфики отнюдь не царского вида, вряд ли мог иметь отношение к переписке Разумовского с Остерманом.

Однако упомянутое письмо Разумовского позволяет предположить, что в обсуждении достоинств нового инструмента мог участвовать и Бетховен. Они должны были регулярно встречаться и у князя Карла Лихновского, в доме которого Бетховен некоторое время жил на правах друга и гостя, и у общей тещи Лихновского и Разумовского — графини Вильгельмины фон Тун Хоэнштейн. Все три семьи (Лихновские, Тун, Разумовские) подписались на издание Трех трио ор. 1 Бетховена, вышедших в свет в августе 1795 года при щедрой поддержке Лихновского. Поэтому, говоря в письме о «людях, наделенных вкусом», Разумовский мог подразумевать как аристократов из своего ближнего круга общения (все они были музыкантами-любителями), так и Бетховена. Ссылаться на него как на профессионального эксперта Разумовский вряд ли мог, поскольку вне Вены имя молодого пианиста и композитора еще не пользовалось известностью. Но, вероятно, орфику обсуждалась в салоне Лихновских, а значит, при этом присутствовал и Бетховен.

При том, что его самого вряд ли удовлетворяли ограниченные возможности нового инструмента, композитор тем не менее соблазнился возможностью сочинить для него две пьесы WoO 51 (которые, повторяю, вполне могли бы стать двумя частями сонаты), используя самые выигрышные качества орфики: воздушность и легкость звучания, нежную гармоническую ауру, возникающую при игре на постоянно открытых струнах, женственную мягкость звукоизвлечения. Конечно, для этого Бетховен должен был сам некоторое время поиграть на орфике. А значит, он рассчитывал не только на инструмент, так или иначе отправленный в Бонн, но и на некий другой образец, имевшийся у его друзей и покровителей (возможно, у Лихновских).

Нельзя упускать из виду и столь важное для людей того времени понятие, как мода. Оно, кстати,

¹ АВПРИ. Фонд 32. Опись 6. Дело 837. Листы 83–83 об. На л. 84 помета на русском языке: «Получено 24 сентября 1795».

² Фото, атрибуция и описание помещены в онлайн каталоге музея: <https://flisyuk.ru/97.x-363-orfika.html> (дата обращения: 31.05.2020).

затрагивается в одном из писем Бетховена к Элеоноре фон Брейнинг (от 2 ноября 1793 года): Бетховен просит ее, если можно, связать для него еще один «кроличий жилет», поскольку предыдущий, подаренный ею Людвигу еще в Бонне, «сделался по воле моды настолько немодным, что я его могу лишь хранить в платяном шкафу как чрезвычайно драгоценную память о Вас» [1, с. 103]. Вопреки расхожим представлениям о том, что Бетховен совершенно не следил за тем, как он выглядит, в молодые годы (а временами и позднее) он уделял своей внешности самое пристальное внимание. Иногда он выглядел совершенно шегольски, и уж во всяком случае старался следовать моде. Без этого нельзя было рассчитывать на успех в обществе. Культивировавшийся молодым композитором образ «въерошенного бунтаря» также входил в круг представлений о современном мужском поведении: истинный шеголь наполеоновской эпохи мог выглядеть нарочито дерзко или небрежно, но только не старомодно.

Одно из зримых доказательств этому – известный портрет Бетховена работы Виллиброрда Йозефа Мэлера 1804–1805 годов, где композитор, одетый по последней моде, представлен в виде «нового Орфея». При этом одна его рука воздета в риторическом жесте, властно призывающем к вниманию, а другая покоится на очередном очень популярном тогда в светских кругах инструменте – лире-гитаре, на которой Бетховен никогда не играл, но которая в культуре эпохи ампира также символизировала преемственность античности и современности.

Венская мода на орфику оказалась очень скоротечной. Лира-гитара (очередной «орфический» инструмент) продержалась несколько дольше и получила более широкое распространение. Однако для лиры-гитары Бетховен ничего не писал. А орфика оказалась увековеченной им в двух маленьких шедеврах, достойных внимания как начинающих, так и весьма искушенных музыкантов.

Литература

1. Бетховен. Письма. В 4 томах. Т 1: 1787–1811. Изд. 2-е, доп. / сост., автор вступ. статьи и коммент. Н. Л. Фишман; пер. Л. С. Товалёвой и Н. Л. Фишмана; доп. к составу тома, коммент. и предисловие к вступ. статье Л. В. Кириллиной. М., 2011.
2. Вегелер Ф., Рус Ф. Вспоминая Бетховена / пер. с нем., предисл. и коммент. Л. В. Кириллиной. Изд. 2-е. М.: Классика – XXI, 2007.
3. Beethoven. Complete Piano Sonatas on period instruments after Stein, Walter, Graf, Buchholtz by Paul McNulty. 250 Anniversary Edition. Moscow Conservatory Records, 2019. Booklet.
4. Cooper B. The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas. London & New York: Routledge, 2017.
5. Kopitz K. M. Beethoven as a Composer for the Orphica: A New Source for WoO 51 // The Beethoven Journal, vol. 22, No 1 (Summer 2007), p. 25.
6. Orphica. Ein musikalisches Instrument. Erfunden von C. L. Röllig. Wien: A. Blumauer, 1795.
7. Sachs C. Real-Lexikon der Musikinstrumente: zugleich ein Polyglotssar für das gesamte Instrumentengebiet. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1972.





Из истории инструментальной музыки

Валерий Березин*
(Москва)

Заметки о французском оркестре времен Людовика XIV**

*Здесь боги мирно спят в священной простоте,
Здесь брошены былых трагедий трубы...
(Э. Багрицкий)*

Французский оркестр эпохи Людовика XIV, признанный классическим музыковедением XIX – начала XX века явлением второстепенным, как бы «недооркестром», долго рассматривался как курьез, основание для последующей эволюции. Сейчас, напротив, с полным основанием можно говорить, что он представляет собою самобытное явление, интересное не только в плане художественно-историческом, но и особым совершенством стиля и оркестровки, что привлекает к нему в последние десятилетия все большее число исполнителей и исследователей.

Однако оркестр этот во многом зиждется на основаниях, не знакомых сегодняшнему слушателю. И действительно, нам не дано полноценно постичь этику людей Великого века, порождавшую ее особую эстетику и формировавшую аристократическую среду, в которой только и могло произрастать и развиваться музыкальное искусство королевской Франции. Мы можем изучать его и восхищаться его красотами, – если сможем их услышать, – но во всех случаях и даже в самых блестящих трактовках перед нами музей с драгоценными экспонатами: мы не проникнем в ментальность людей, которым оно адресовано.

И, тем не менее, надо понимать, что средства эстетической коммуникации, сконцентрированные в оркестре интересующего нас времени, наилучшим образом соответствовали всему укладу жизни и, кажется, были единственно возможными в среде его существования¹.

Принято считать, что оркестр эпохи Людовика XIV отличается гомогенностью звучания и тембровые краски в нем второстепенны и не существенны. В каких-то случаях это справедливо, в каких-то – нет. Но при всех обстоятельствах мы склонны

видеть в нем особую колористическую палитру – не столько монотонную, сколько своеобразную, оригинальную. При этом довольно богатую, позволяющую достигать достаточно выразительного (а порой и блестящего) звучания. И потому, несомненно, заслуживающую особого внимания.

Оркестр Люлли и других мастеров эпохи Людовика XIV – явление в высшей мере своеобразное, не похожее на то, что было в других странах. Он принадлежит особой национальной традиции, специфика которой вообще не позволяет однозначно встроить ее в «общеевропейский» путь развития.

Как уже приходилось писать, французское музыкальное искусство XVII – начала XVIII века было крайне консервативным [3]. На протяжении многих десятилетий в королевской музыке почти ничего не менялось: ни составы придворных музыкальных коллективов (уже к 1680-м годам казавшиеся архаичными в сравнении с немецкими или итальянскими), ни эстетика придворных представлений, ни вкусы слушателей, ни даже сами музыканты, часто служившие при дворе по 30–40 лет.

«Самодовольные» французы явно не желали активно развиваться, а уж тем более перестраивать собственную музыкальную жизнь по зарубежному образцу. Как справедливо писала Марсель Бенуа, музыкант «убежденный в принадлежности к первой в мире нации, а значит, к лучшей в мире музыке, зачем стал бы он интересоваться чем-то еще за ее пределами?» [16, с. 80].

Разумеется, со временем, уже после кончины Короля-солнца, ситуация в музыкальной культуре Франции постепенно преобразилась. Менялись вкусы и эстетические представления. Однако разрыв в преемственности традиций (который часто мешает нам постичь суть музыки той давней эпохи)

* Березин Валерий Владимирович – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00152 «Жанры и формы старинной инструментальной музыки в аспекте аутентичного подхода к историческому музыковедению».

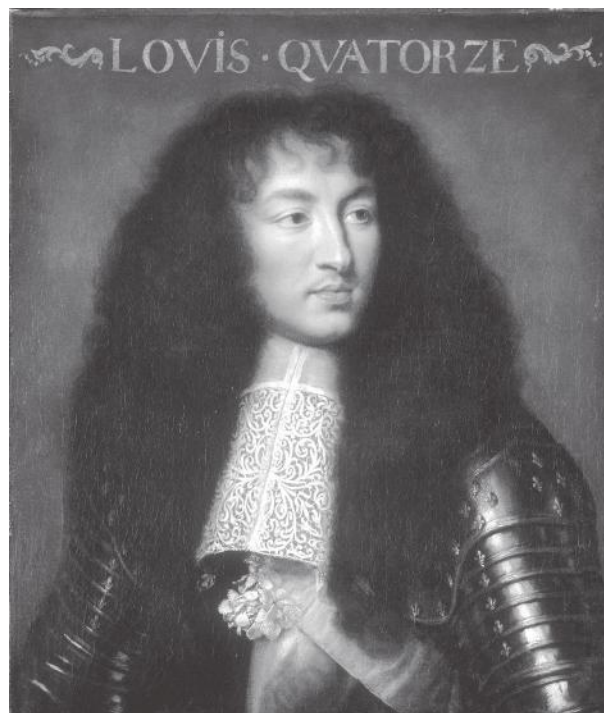
¹ В контексте затронутой нами проблемы, вероятно, не будет лишним обратить внимание на то, что обобщенного представления об оркестре как специфическом феномене музыкальной практики в ту эпоху не существовало. Да и само слово «оркестр» в XVII столетии еще не обрело того музыкального значения, к которому мы давно привыкли. Однако, как нам представляется, все это не должно ограничивать исследователя в пользовании современной терминологией.

во многом был обусловлен и чисто административными причинами. Оркестр *Двадцать четыре скрипки короля*, признанный в эпоху Людовика XIV лучшим в Европе, оркестр *Малые скрипки*, оркестр королевской Капеллы – все они были упразднены в 1761 году указом Людовика XV по причинам, прежде всего, экономическим – слишком дорого! Но вместе с ними в прошлое окончательно ушла самобытная оркестровая культура, которую в наши дни приходится тщательно реконструировать, опираясь на доступные источники.

Еще в 1925 году А. Карс достаточно подробно, хотя и не всегда точно, – ведь эта музыка тогда не исполнялась, – описал основные элементы оркестровки времен Люлли¹. Но для Карса это был проходящий этап еще не оформившегося подлинного оркестра. Н. Корндорф совершенно справедливо отметил, что «А. Карс видит историю развития оркестровки в виде некой прямой, где каждое последующее явление представляет собой шаг вперед: оно богаче, красочнее, выразительнее, разнообразнее и т. д. Автор одержим идеей постоянного прогресса, как он понимался в конце XIX – начале XX века. Такой подход, такая точка зрения представляются несколько схематичными, потому что каждое новое завоевание сопровождается отказом от чего-то ценного, что было в предшествующем стиле» [8, с. 4–5].

Долгое время изучение оркестра Люлли, его современников и последователей находилось на периферии интересов исторического музыкознания. Да и сами источники (по крайней мере, в достаточно репрезентативном количестве) оставались малодоступны. Неудивительно поэтому, что в отечественной «Истории западноевропейской музыки до 1789 года» Т. Н. Ливановой [10]² тема специфики оркестра Люлли и его современников не затрагивалась вовсе. А в появившейся еще ранее книге К. Розеншильда «Музыка во Франции XVII – начала XVIII века» в разделе «Оркестр Люлли» можно обнаружить утверждения, явно противоречащие фактам. Вроде того, что «основа его [Люлли. – В. Б.] ансамбля – струнный квартет, ему поручались главные тематические проведения» [11, с. 43].

Разумеется, в наши дни подобное в музыковедческой литературе встречается уже нечасто. Тем более что за последние десятилетия на Западе (в особенности во Франции) появился ряд интересных работ, посвященных интересующей нас теме [13; 19; 25; 26; 27; 28]. Особо следует отметить замечательную монографию Б. Барде «Скрипачи Камерной музы-



Ил. 1. Людовик XIV (портрет работы Шарля Лебрена, 1661)

ки короля при Людовике XIV» [13], где заинтересованный читатель найдет немало важных исторических подробностей.

Но тем не менее разного рода противоречия и ошибочные трактовки не ушли окончательно в прошлое. К тому же представления об оркестровой музыке французского барокко для российского читателя до сих пор остаются весьма приблизительными, не говоря уж о том, что задача изложить в лаконичной форме основные принципы оркестровки Люлли и его непосредственных последователей во Франции не утратила своей актуальности.

* * *

Основу оркестра Люлли и его современников – М. Р. Делаланда, А. Кампра, П. Коласса, М.-А. Шарпантье и других видных авторов – составляли скрипки разного размера и тесситуры. Однако были ситуации, когда оркестровый коллектив (понимаемый как группа из 12 и более исполнителей) состоял только из духовых: гобоев и фаготов, флейт, гобоев и фаготов, гобоев и труб с литаврами [4].

Но обзор мы начнем именно со струнных смычковых.

Сразу же отметим, что альты, виолончелей и контрабасов в оркестре нет. Зато скрипки существуют пяти типов: *dessus (дессю)*, *haute-contre (от-контр)*,

¹ Уже в 1932 году был опубликован первый русский перевод работы А. Карса, а в 1989 году появилось второе советское издание этой книги (с предисловием Н. Корндорфа), на которое мы ссылаемся в настоящей работе [7, с. 69–81].

² Заметим, что эта книга, изданная в 1983 году и отражающая уровень развития музыкознания примерно полувековой давности, до сих пор остается официальным учебником для музыкальных вузов нашей страны.

taille (*май*), а также quinte (*квинта*) и basse (*бас*)¹. Именно такова номенклатура французских инструментальных (почти такая же – вокальных) голосов, и ее (по крайней мере, в верхней части) вряд ли стоит приводить, используя приблизительные русские термины. Хотя, разумеется, в какой-то мере допустимо haute-contre называть альтовой скрипкой, taille – альтовой или теноровой, а quinte – баритоновой.

Dessus de violons (от *dessus*, букв. – «над всеми») в целом подобны нынешним скрипкам. Настраивались они по стандартному квинтовому принципу: $g-d^1-a^1-e^2$, записывались главным образом в старофранцузском ключе (т. е. ключе «соль» на первой линейке), иногда – в скрипичном (ключе «соль» на второй линейке), и имели практический диапазон от d^1 до d^3 .

Haute-contre de violons (от *haute-contre*, букв. – голос «против верхнего») записывались в сопрановом ключе «до» (на первой линейке). Настройка: $c-g-d^1-a^1$; практический диапазон: $a-g^2$.

Taille de violons (от *taille*, букв. – «талия», т. е. средний голос) записывались в меццо-сопрановом ключе «до» (на второй линейке). Настройка: $c-g-d^1-a^1$; практический диапазон: $f-d^2$.

Quinte de violons (квинтовые скрипки) записывались в альтовом ключе «до» (на третьей линейке). Настройка: $c-g-d^1-a^1$; практический диапазон: $c-c^2$.

Basse de violons (басовые скрипки) были самыми низкими по tessiture инструментами скрипичного семейства. Внешне они несколько напоминали современные виолончели, но превосходили их по размерам. Настройка: $B_1-F-c-g$ (в пятиструнной версии: $B_1-F-c-g-d^1$) либо $C-G-d-a$; практический диапазон: $D-d^1$.

В отличие от контрабаса, басовая скрипка была нетранспонирующим инструментом и звучала, как написано, а не октавой ниже. Звуков контроктавы в ее партии не было. Так что использование контрабаса в наши дни при исполнении французской му-

зыки второй половины XVII века не соответствует оригинальной практике².

Оговоримся, что из всякого правила, как известно, есть исключения. Поэтому все, о чем мы пишем, относится к общей, типичной ситуации. «Нестандартные» случаи (а таковых в то время было немало) не рассматриваются.

Итак, французский струнный оркестр времен Людовика XIV состоял обычно из 5 голосов. Но мог оказаться и четырехголосным, поскольку партия квинтовых скрипок к концу XVII века считалась уже необязательной³. А в начале XVIII века композиторы все чаще начали от нее отказываться.

Главные в струнной партитуре – *дессю* и *басы*. Они наиболее многочисленны и уравновешены одинаковым или почти одинаковым количеством. Приведем список «Двадцати четырех скрипок короля» (*Vingt-quatre Violons du Roy*) из Книги королевских штатов за 1692 год⁴:

- *репетитор* – Дюмануар;
- *дессю* – Шевалье, Балю, Жубер, Боннефон, Боди, Шоель;
- *от-контр* – Этьен, Бернар, Камиль, Варен;
- *май* – Пезан, Обер, Боссар, Лемерсье;
- *квинты* – Шодрон, Калите де ла Шапель и его сын Жак по праву преемственности;
- *басовые скрипки* – Сенайе, Рефье, Мальнури, Дематен, Муайен, Руле, Ла Фосс, Дюшен [20, с. 190]⁵.

То есть группы распределены по 6–4–4–2–8 музыкантов на партию. Число басовых скрипок, превышающих количество *дессю*, определенно отражает акустические вкусы того времени (при том, что в «Двадцати четырех» отсутствовала группа *continuo*⁶).

Соотношение инструментов не было постоянным и периодически менялось. Так, на 1702 год исполнители «Двадцати четырех» распределялись по партиям по принципу 9–3–4–2–6, а на 1722-й состав указан исходя из соотношения 11–3–2–8 (уже без упраздненных квинтовых скрипок).

¹ Три из них, которым поручались средние голоса оркестровой фактуры (между *dessus* и *басом*) в литературе нередко именуют альтами [6, с. 287; 31, с. 76, и др.], что вполне объяснимо, учитывая их «альтовую» настройку и манеру записи в ключе «до», но, тем не менее, ошибочно, поскольку к смычковым альтам итальянского происхождения, получившим широкое распространение в ансамблево-оркестровой музыке лишь в XVIII веке, они прямого отношения не имеют. К тому же не совпадают с ними по размерам, что предопределяет и некоторые различия в тембровом отношении. Подробнее об этом см.: [2]

² Первая французская оперная партитура, где указан контрабас, – «Альциона» Марена Марэ (1706).

³ Она, в частности, отсутствует в «Давиде и Ионафане» М.-А. Шарпантье (1688) и его же знаменитом *Te Deum* (Н. 146), написанном примерно в то же время.

⁴ Поименный состав служивших при дворе скрипачей (с указанием инструментов) можно обнаружить в Книгах штатов начиная с последнего десятилетия XVII века.

⁵ Заметим, что общее количество музыкантов в данной росписи составляет 25, что было связано с королевским указом о введении в состав «Двадцати четырех» дополнительной должности репетитора, которую получил Гильом Дюмануар, бывший в то время главой корпорации парижских скрипачей.

⁶ Если она и вводилась при исполнении вокально-инструментальных или балетных сочинений, в партитурах это, как правило, указывалось специально. Участниками этой группы могли быть служившие при дворе штатные клавесинисты, лютнисты, гитаристы, теорбисты.

Что касается «Малых скрипок» (*Les Petits Violons du Roy*), то их устройство также было традиционным: они делились на все те же 5 партий согласно приведенной выше номенклатуре. При этом их количественный состав несколько менялся. Со времени создания (предположительно в 1648 году) в этом приватном оркестре Людовика XIV было в разные годы 6–8 *дессю*, 2 *от-контр*, 3 *тай*, 2 *квинты*, 4–5 *басов* [17, с. 724]. К 1664 в него входило 19–20 музыкантов [24, с. 200], а уже в 1692 году их было 22¹ [20, с. 227]. Сопровождавшие повседневную жизнь монарха, «Малые скрипки» активно участвовали в музыкальных представлениях в Версале и других королевских резиденциях². После кончины Людовика XIV они были расформированы. Часть музыкантов перешла в Капеллу и Камерную музыку, 7 человек получили пенсию и права ветеранов [17, с. 724].

Те же представления, что шли в Королевской Академии музыки в Париже, сопровождал собственный оркестр. И в нем (по крайней мере, при Людовике XIV) состав струнных смычковых мало чем отличался от «Двадцати четырех скрипок короля». Но оркестр Академии, естественно, уже не ограничивался этой группой инструментов. В нем были также активно представлены духовые, а также группа *continuo*.

Этот коллектив музыкантов был штатным и административно делился на две неравновеликие части – *Grand chœur* («Большой хор») и *Petit chœur* («Малый хор»). Правда, документально разделение по «хорам» зафиксировано лишь в источниках начала XVIII века: в 1704 и 1713 годах [см.: 23; 25].

Большой хор:

- 8 скрипок *дессю*;
- 3 скрипки *от-контр*;
- 3 скрипки *тай*;
- 2 квинтовые скрипки;
- 8 басовых скрипок;
- 1 литаврист (играющий также на скрипке *дессю*).

Также, по-видимому, к Большому хору относились и исполнители на духовых инструментах, обозначенные как «господа флейтисты» (*Mrs Les Flutes*), – всего 8 флейтистов, гобоистов и фаготистов.

Малый хор:

- 1 «отбиватель такта» (*batteur de mesure*);
- 1 клавесинист;
- 2 басовые скрипки;
- 2 теорбы;
- 2 басовые виолы;
- 2 скрипки *дессю*.

В 1713 году в Малый хор были введены еще 2 поперечные флейты одновременно с указом короля, чтобы «численный состав персонала Королевской Академии музыки, как мужчин, так и женщин, оставался неизменным, не подвергаясь ни увеличению, ни уменьшению» [цит. по 26, с. 118].

Музыканты из Большого хора обычно брали на себя исполнение основных инструментальных номеров – увертюры, разного рода антре и симфоний (нередко изобразительного характера), а также многочисленных танцев. Но они также играли в «массовых» вокальных сценах. Исполнители из Малого хора, основу которого составляла группа *continuo*, в основном использовались для аккомпанемента певцам-солистам.

Тем не менее, на практике композиторы могли комбинировать исполнителей из разных хоров. Показательно в этой связи, что в партитурах именно оркестровых фрагментов опер последних десятилетий XVII века (в том числе увертюры) нижняя строка нередко обозначена как *Basse Continue*.

При этом у нас нет оснований говорить о механическом разделении в трактовке Большого и Малого хоров в оркестре, поскольку в источниках это нигде не отмечено.

Обычно в оркестровых партитурах голоса записаны в тесном расположении. Широкое расположение – редкость, оно уменьшает плотность и рельефность звучания. Крайние регистры любых скрипок, как правило, не используются. Применяемый диапазон, исключая басы, невелик даже у *дессю*, которые, как правило, не отделяются от прочих более чем на октаву (как правило – меньше). Партии *дессю* и *басов*, на которые выпадает основная мелодическая нагрузка, наиболее подвижны, хотя виртуозными их назвать трудно. «Техника скрипачей не достигла еще того развития, которое придет в XVIII веке. Люлли рассматривал как основной принцип смену смычка в каждом такте, и до конца XVII века во Франции не выходили за пределы третьей позиции, – замечает Б. Барде. – <...> Когда в 1730 году Жак Обер публикует свою первую сюиту Концертов для оркестра (*Concerts de symphonies*), он сетует на развитие техники в угоду итальянцам и новые тенденции времен Регенства, сожалея о том, что потеряны «изящество, чистота и прекрасная простота французского вкуса» [13, с. 37–38]³.

Средние голоса никогда не солируют. Третья и четвертая партии (в пятиголосном изложении) наиболее просты, их обычно играли скрипачи послабее.

¹ Включая двух исполнителей на кроморнах (*dessus de cromorne*) и двух фаготистов. Кроморн – низкая разновидность гобоя (сам термин использовался только применительно к придворным музыкантам). В 1698 году кроморны были заменены тремя гобоями.

² Нередко совместно с другими придворными музыкантами, включая и тех, которые были приписаны к Большой конюшне.

³ Первое пособие, где показаны расширенные возможности скрипки, – «Школа» Мишеля Пиньоле де Монтеклера (1711) [29].



Ил. 2. П. Коласс. Фрагмент из Пролога к опере «Эней и Лавиния» (1690)

Иногда композиторы, сочиняя те или иные произведения, создавали редуцированные партитуры: десю и бас без средних голосов, которые заполнялись переписчиками (в том числе хранителем королевской нотной библиотеки Андре Даниканом Филлидором и его коллегами)¹. Можно полагать, что, если не всегда, то в большинстве случаев недостаточно выразительные мелодические линии средних голосов фактуры — «заслуга» переписчиков, понимающих в гармонии, но не обязанных сочинять что-то новое и оригинальное.

Это, однако, не исключает того, что струнный оркестр был способен и на яркие звукоизобразительные моменты. В следующем примере из Пролога к опере Коласса «Эней и Лавиния»² запечатлен фрагмент музыки, которая рисует усиливающуюся грозу (ил. 2). Обратим внимание, что средние голоса статичны, написаны без фантазии. (Переписчиками?..) Зато к первым скрипкам присоединяется барабан, партия которого, впрочем, не выписана.

Тем не менее, подчас в партитурах композиторов последней трети XVII века средние голоса выглядят совершенно иначе. Неслучайно поэтому Шарль Перро в своей книге «Знаменитые люди Франции нынешнего века» (1696) так писал о Жане Батисте Люлли: «Король

приказал ему заняться скрипками, потому что он владел этим инструментом как никто другой. Его Величество даже создал для него новый оркестр, называемый Мальми скрипками, который под его руководством вскоре сравнялся и даже превзошел оркестр Двадцать четыре скрипки, самый знаменитый в Европе. Действительно, этот оркестр играл преимущественно пьесы Люлли, совершенно отличающиеся от всех, слышанных ранее. Раньше в таких пьесах уделяли внимание лишь верхнему голосу, играющему мелодию. Бас и средние партии исполняли несложный аккомпанемент или неловкий контрапункт, который музыканты зачастую подбирали по слуху, и это считалось очень удобным для подобных сочинений. Но Люлли заставил звучать все партии почти с той же приятностью,

что и верхняя, он ввел в свои пьесы восхитительные фуги и другие элементы, до той поры почти неизвестные знатокам» [цит. по: 14, с. 261–262].

Нет особых оснований не доверять этому мнению. Тем более, что в нижеприведенном примере средние голоса действительно вполне развиты (ил. 3). Что, однако, не отрицает того факта, что до нашего времени дошло немало редуцированных партитур — как самого Люлли, так и его последователей³.



Ил. 3. Начальные такты Увертюры из пасторали Ж. Б. Люлли «Празднества Амура и Вакха»⁴

¹ См., например, партитуру балета «Галантная Европа» Андре Кампра (1698): URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105378493?rk=150215;2> (дата обращения: 15.06.2020).

² «Эней и Лавиния» — пятиактная музыкальная трагедия (опера) с прологом Паскаля Коласса на либретто Бернара де Фонтенеля. Поставлена в Королевской Академии музыки в 1690 году.

³ Нередко в такой форме они и публиковались.

⁴ «Празднества Амура и Вакха» (*Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*) — трехактная пастораль (опера) Люлли по либретто Мольера и Кино на открытие новой Королевской Академии музыки в 1672 году.

L'Air suivant se joue avec deux Hauts-Contres de Flutes, deux Hautbois, & tous les Violons & les Basses & Bassons, avec les parties pour la premiere fois.
En reprenant les Hauts-Contres jouent le Dessus à l'octave basse, & une Taille aussi.
Les autres Tailles & Quintes jouent la Basse à l'octave haute, & les Basses au son naturel.



Ил. 4. Фрагмент Air из III акта оперы
П. Коласса «Эней и Лавиния» (1690)

Как мы видим, в приведенном фрагменте начала увертюры Люлли, конкретная инструментовка не приведена, что было обычной практикой. Сведения об инструментах могли быть указаны при названии той или иной пьесы или театральной сцены, хотя и не всегда. Один из таких сравнительно редких случаев, когда предписанными оказываются не только сами инструменты, но и конкретная инструментовка, мы находим в начале Air из III акта оперы Коласса «Эней и Лавиния»: «Следующая музыка играется двумя флейтами от-контр, двумя гобоями и всеми скрипками и фаготами по их партиям за первым разом. При повторении от-контр играют мелодию на октаву ниже, как и одна тай. Остальные тай и квинты играют бас в верхней октаве, а басы обычными звуками»¹ (ил. 4).

Если в партитуре музыкально-сценического произведения выписаны все пять голосов, мы вправе предполагать, что в исполнении участвовали не только скрипки, но и духовые (флейты, гобои и фаготы). При этом флейты и гобои (если не предписано иное) обычно дублировали скрипки. Но поскольку не во всех случаях флейты и гобои могли играть по партиям скрипок, эти партии специально приспособляли переписчики. Жан-Жак Руссо в своем «Музыкальном словаре» отмечал: «...Партии гобоев, написанные вместе со скрипками в партитуре для большого оркестра, не следует копировать буквально, как в оригинале, но с учетом их диапазона, который меньше скри-

пичного, мягких нюансов, менее доступных гобоям, беглости, ограниченной некоторыми темпами <...> Если бы пришлось судить о вкусе автора сочинения, не слыша его, я бы прежде всего посмотрел партию гобоев, извлеченную из партии скрипок» [31, с. 183].

Разумеется, это же касается и партий флейт, дублирующих скрипки. Весьма показателен пример из дивертисмента Люлли «Удовольствия зачарованного островка» (ил. 5), где инструменты указаны непосредственно в партитуре: «для скрипок и флейт».

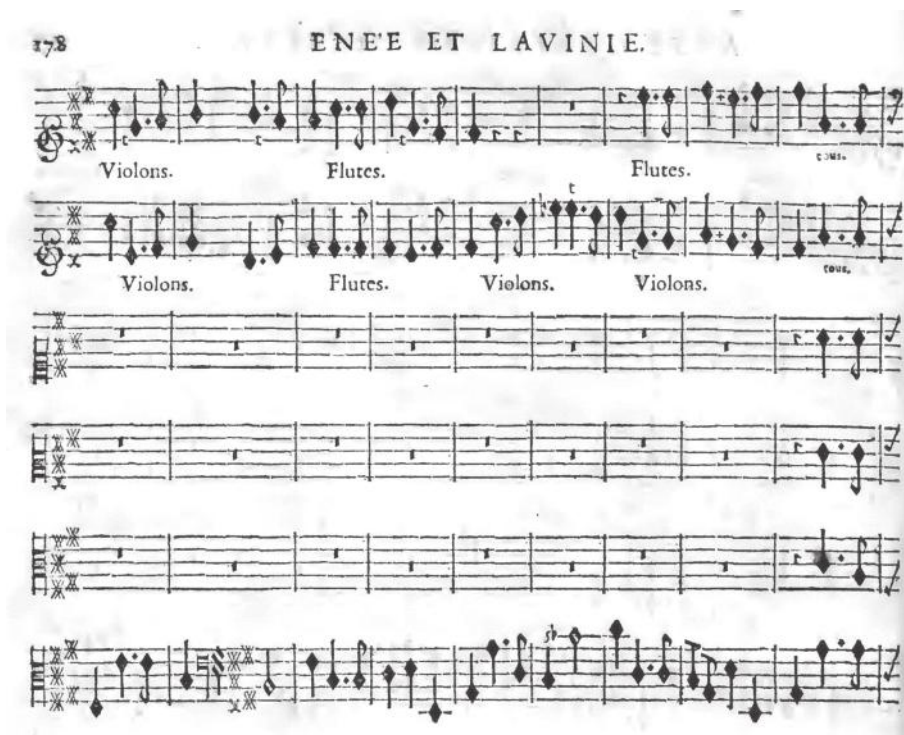
Мы не знаем, на какие разновидности флейт рассчитывал автор, но это, безусловно, продольные флейты (flûtes à bec, flûtes d'Angleterre, flûtes douces). Когда использовались поперечные флейты — а они уже применялись при французском дворе — их указывали как «немецкие» (flûtes d'Allemagne), или специально помечали: *traversières*. Если это не отмечено, речь всегда идет о продольных флейтах.

Еще в первой половине XVII века Мерсенн продемонстрировал в своем трактате 5 их разновидностей — от дисканта до баса [29, с. 239]. Но дискантовые флейты (*дессю*), кажется, в оркестре очень редки. В целом же во французском оркестре XVII



Ил. 5. Фрагмент Рондо из дивертисмента Ж. Б. Люлли
«Удовольствия зачарованного островка» (1664)

¹ Подобные случаи, впрочем, не единичны. См., например, партитуры того времени из Национальной библиотеки Франции. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90628270> (дата обращения: 20.06.2020).



Ил. 6. П. Коласс. «Эней и Лавиния» (1690), фрагмент из IV акта

века чаще всего использовались меццо-сопрановая флейта (*от-контр*) и альтовая (*май*). Встречается в партитурах и басовая флейта с диапазоном по написанию *G–d¹*.

Отметим, что флейты трактуются совсем не так, как в позднейшие времена: композиторов они во второй и третьей октаве не интересуют. И не потому, что в диапазоне инструментов вовсе не было верхнего и высшего регистров. Просто это со всей очевидностью не соответствовало эстетическим представлениям эпохи. То есть такая трактовка флейт, когда они звучат не над скрипками, но вместе с ними – не беспомощность, не примитивность, не недооцененность их свойств. Это система взглядов, возведенная в художественный принцип.

Попутно заметим, что если флейты и гобои имели разные размеры, они были и разного строя. «Сопрановый гобой отстоит на нону, а теноровый и альтовый – на квинту от баса. И оттого, что альтовый не отличается от тенорового, можно на обоих играть те же партии, как делается это на многих иных духовых и струнных инструментах» [29, с. 237–238]. То есть фактически речь идет о транспонирующих инструментах. Но для композиторов эпохи Люлли это, кажется, значения не имело: они рассматри-

вали и флейты, и гобои, и фаготы (которые тоже существовали как минимум в трех разновидностях) как инструменты нетранспонирующие, записывая их все в основной тональности [4].

Принято считать, что Люлли впервые ввел в свои партитуры трио из двух гобоев и фагота. Но он (как и его последователи) вовсе не ограничивался этим клише. Можно встретить фрагменты для флейт и баса, фрагменты, в которых сочетаются поперечные («немецкие») и продольные («английские») флейты, или же флейты и гобои.

Сопоставление флейт, гобоев и струнных – вовсе не редкость в партитурах второй половины XVII века, и это во многом меняет привычные представления о монотонности оркестра того времени. Приведем лишь один пример из партитуры оперы

Коласса «Эней и Лавиния» (ил. 6), хотя подобных ему можно обнаружить немало.

Кроме сопоставления тембров в пределах одной сцены, мы находим такие сопоставления и между сценами, где они предписаны самим автором, а не делаются (часто справедливо) современным дирижером-постановщиком.

В приводимом ниже примере Люлли использовал 2 флейты и бас, играющие ритурнель к вступлению певца-солиста (ил. 7).

Число флейт и гобоев в оркестре могло быть совершенно произвольным. Нынешние исполнения с одним или двумя музыкантами на партию в оркестре – это дань необходимости и гораздо более поздней традиции. Так, в 1681 году в постановке балета «Триумф Амура»¹ при дворе участвовали 25 исполнителей из Больших скрипок², 21 – из Малых, а также 21 флейтист и гобоист. Это, правда, в партитуре нигде не указано, но известно по косвенным источникам (счета Королевского дома, Меню-Плезир)³.

При дворе Людовика XIV в гобоистах и флейтистах (из штата Большой конюшни) не было недостатка, они всегда находились под рукой. Но как реально звучал оркестр с 12 Большими гобоями Большой конюшни – сейчас не установить. По-

¹ «Триумф Амура» – балет Люлли по либретто Ф. Кино и И. Бенсерада. Впервые исполнен в Сен-Жермен-ан-Лэ 21 января 1681 года.

² Напомним, что 25 Большими скрипками называли оркестр *Vingt-quatre Violons du Roy* с добавленным к нему репетитором.

³ В счетах Королевского дома исполнители перечислены поименно [15, с. 76–77]. Всего же этот спектакль потребовал 33 репетиции, причем 6 из них состоялись в присутствии короля.

6 **Concert**

Ritournelle de Flûtes.

Basse.

Basse.

Basse.

Basse.

A pollem qui cherit la science pro-

fonde, chaque jour la public en relai- rant le monde.

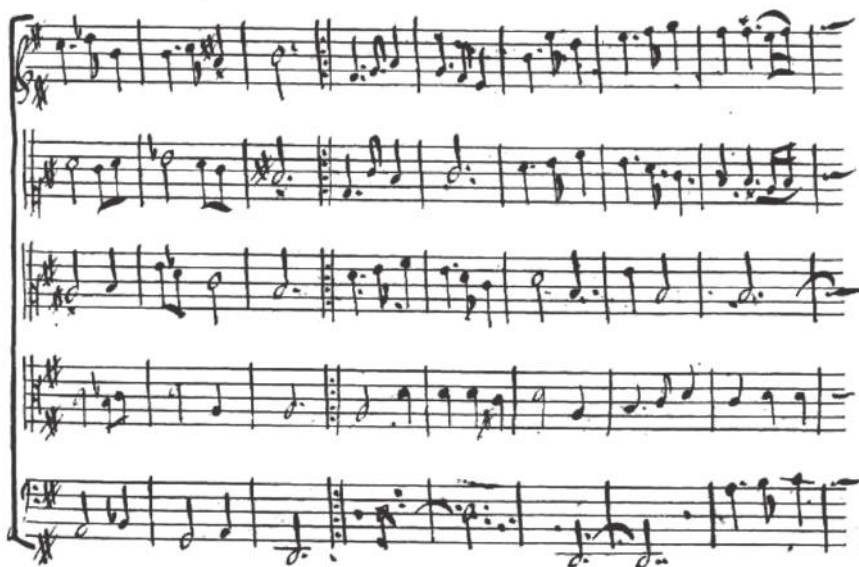
Ил. 7. Фрагмент ритурнели из «Удovольстviy zacharovannogo ostrovka» Ж. Б. Люлли (1664)

нятно лишь, что это было звучание, не похожее ни на что известное.

Следующий пример — марш для гобоев из дивертисмента Люлли «Удovольстviy zacharovannogo ostrovka» (ил. 8).

Мы не знаем, сколько музыкантов участвовало в исполнении этого марша, но можно утверждать, что это была весьма внушительная *bande des hautbois*, сопоставимая с оркестром. При этом были задействованы гобои разной тесситуры и, по всей

Marche de hautbois pour le Dieu Pan, et sa suite. 2



Ил. 8. Марш Пана и его свиты из дивертисмента
«Удовольствия зачарованного островка» Ж. Б. Люлли (1664)

видимости, фаготы, которые входили в группу гобоев Большой конюшни и рассматривались именно как их бас. Не исключено также, что четвертую партию играл басовый гобой, о котором мы знаем слишком мало (инструменты не сохранились), но по диапазону это его тесситура¹.

Не откажем себе в удовольствии привести еще

один интересный пример, где задействованы гобой и барабан, — Траурный марш на похороны дофины, написанный Андре Даниканом Филидором-старшим (ил. 9).

В этой партитуре интересно и сочетание тембров: гобой (очевидно, несколько музыкантов на партию)², с их резким и мрачным в этом контек-

¹ В 1664 году ансамбля «Большие гобой» как самостоятельного коллектива еще не было; существовал ансамбль «Скрипки, гобой, корнеты и сакбуты», в котором каждый музыкант играл на скрипке и духовом инструменте, большинство из которых составляли гобой. Добавим, что для конкретного исполнения при дворе могли привлекаться и гобоисты мушкетеров.

² Здесь выписаны две партии гобоев *дессю* и одна — басового гобоя.

128 *Marche des Pompes funebres pour les grandes ceremonies laquelle a esté faite en premier lieu pour la Pompe funebre de mad^e la Dauphine par Philidor l'ainé Jan 16.*

Marche a 3^e Hautbois differens pour les tambours de la chambre

1^{er} Hautbois

2^e Hautbois

3^e Hautbois

Batterie de Tambour

Ил. 9. Андре Даникан Филидор-старший. Марш на похороны дофины Марии Анны Баварской (1690)

сте тембром, и барабаны, которые в траурных церемониях прикрывали черным крепом, приглушая звук.

Из медных духовых инструментов в оркестре интересующей нас эпохи применялись трубы (обычно одна или две) — как правило, вместе с литаврами. Если это не была специально написанная музыка

для труб¹, в партитуре большого оркестра они особо не отмечались, и их партии можно выявить лишь по характерным признакам: звукоряду, фактуре, наличию литавр (ил. 10).

Здесь представлена партия одной трубы с литаврами². Она звучит в унисон с первыми скрипками, но там, где нет литавр, труба молчит.

¹ См., например, *M.-A. Charpentier. Marche de Triomphe* (H. 547, ок. 1691); *M.-R. Delalande. Concert de Trompettes pour les Fêtes sur le canal de Versailles* (1703) и др.

² Видеозапись в исполнении «Les Arts Florissants» п/у Уильяма Кристи представлена в широком доступе в интернете. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Kh95_-Og7no (дата обращения: 20.06.2020).



Ил. 10. Вступительная *Symphonie* к *Te Deum* М.-Р. Делаланда (1707)

Чаще трубы в партитуре записывались на 3–4 строках снизу, как в следующем фрагменте из *Te Deum* М.-Р. Делаланда (ил. 11): труба – на 3 строке снизу, литавры – на 2-й. Делаланд, как и его современники,

трактует трубу как нетранспонирующий инструмент, записывая ее в основной тональности, но при этом сочиняет тему, которая наилучшим образом доступна инструменту строя *D*.



Ил. 11. М.-Р. Делаланд. *Te Deum*, фрагмент *Te aeternum Patrem* (1707)



Ил. 12. Ж. Б. Люлли. Прелюдия из сюиты для королевской карусели (1686)

Вообще в ту эпоху композиторами преимущественно использовались трубы *in D*. Значительно реже они прибегали к трубам *in C* – как, например, в пьесе Люлли для королевской карусели¹, написанной для труб, литавр и гобоев (ил. 12).

Для внимательного читателя отметим, что не существовало натуральных труб разного типа: по конструкции они все одинаковы². Если нижняя партия записана в большой октаве, которой в диапазоне трубы нет, надо иметь в виду, что она игралась на октаву выше³.

Партии труб обычно очень просты и редко поднимаются выше *a*², техника игры в верхнем и высшем регистрах (техника кларино) сформируется несколько позднее, и приоритет в ее освоении принадлежит не французским, а немецким и итальянским исполнителям.

Трубачи никогда не входили в штат ни придворного оркестра, ни оркестра Королевской Академии музыки – они приглашались из состава 12 трубачей Большой конюшни.

Еще один вопрос, который хотелось бы осветить: применялись ли в оркестре Люлли и его современников валторны, как об этом говорят многие, в т. ч. отечественные источники [9, с. 124; 12, с. 21; 1, с. 23].

Первым случаем использования валторн в оркестре обычно считают 1664 год и связывают его с комедией-балетом Люлли на либретто Мольера «Принцесса Элиды», представленной в Версале в рамках дивертисмента «Удовольствия зачарованного островка». Валторны якобы звучат в охотничьей сцене в I акте этого сочинения. Но речь в данном случае идет не о привычных для нас медных духовых инструментах, а о неких натуральных, обо-

¹ Карусель (фр. *carrousel*, итал. *carosello*) – конная военная игра, достигшая большой популярности в XVII веке и заменившая турниры. При Генрихе IV и Людовике XIII мода на карусели перешла во Францию из Италии.

² Их строй менялся либо благодаря дополнительному крону (*C/D*), либо изменению размера инструмента (*F*).

³ Подобная условность записи низких партий не только труб, но и валторн сохраняется вплоть до XIX века.



Ил. 13. Ж. Б. Люлли. Музыка для псарей и охотников с охотничьими рогами. Фрагмент из комедии-балета «Принцесса Элиды»

значавшихся (в т. ч. и в XVIII веке) как охотничьи рога (cor de chasse), а также трюп (trompe de chasse). Широко применявшиеся на охоте, они к 1660-м годам еще не стали в полной мере музыкальными инструментами и потому в оркестр не входили. Поэтому в балете «Принцесса Элиды» в сцене ловчих (с участием 6 персонажей¹) появляются (возможно, и демонстрируются) именно охотничьи рога. При этом в самой партитуре, сохранившейся в Собрании Филидора², в названии соответствующего оркестрового раздела указано: «Музыка (air) псарей с собаками и охотников с их охотничьими рогами (cors de chasse)» (ил. 13). На вид это обычное пятиголосие, где, по всем канонам, играют скрипки. Иное дело — инструментальная фактура, которая вполне «ложится» на охотничьи рога: 20 тактов трезвучия В-dur, сопровождаемые указанием в изданной (не рукописной) партитуре, которое было приписано то ли либреттистом, то ли переписчиком: «Лициск, испытывая необычайные мучения, закричал изо всех сил, и зазвучали несколько рогов (cors) и охотничьих трюп (trompes de chasse), игравших вместе со скрипками, начиная антре, в котором очень точно и выразительно танцевали шестеро псарей, издавая

в некоторых тактах звуки из своих рогов и охотничьих трюп» [22, с.32].

Отсюда можно заключить, что рога (или рожки) в самом оркестре балета не играли, а в лучшем случае звучали (подыгрывали) скрипачам на сцене, и каждый извлекал какие-то звуки, исполняя нечто из В-dur'ного трезвучия. Вероятнее всего, они играли отнюдь не все пять партий, а лишь воспроизвели несколько более или менее приемлемых для слуха звуков. Но этого мы уже никогда не узнаем.

Не пытаюсь решить загадку, у которой решения нет, подчеркнем все же, что на натуральных валторнах указанный фрагмент действительно исполним, но... на инструментах *in B*, сведения о существовании которых в те времена не сохранились.

И наконец — о достаточно редком, но эпизодически появляющемся госте французских оркестровых партитур второй половины XVII — начала XVIII века — мюзете³. Из всей группы французских волынок это могли быть либо мюзет де Пуату (musette de Poitou), либо придворный мюзет (musette de cour). В эпоху Людовика XIV наибольшее распространение при дворе в профессиональной музыке полу-

¹ В числе действующих лиц упомянуты трое танцующих ловчих и трое поющих ловчих.

² Собрание (или Коллекция) Филидора — собрание французской и отчасти итальянской музыки, скопированной хранителем королевской (Людовика XIV) музыкальной библиотеки Андре Даниканом Филидором-старшим и его переписчиками. Является основным источником французских музыкальных рукописей XVII — начала XVIII века. Ныне находится в Национальной библиотеке Франции и частично в Муниципальной библиотеке Версаля.

³ «Музы», «Идомей», «Балет времен» А. Кампра, «Любовь богов» Ж. Муре и др.

чают гобой и мюзет де Пуату. Ансамбль «Гобой и мюзеты де Пуату» из четырех исполнителей¹ издавна существовал при дворе французских королей [подробнее см.: 4, с. 331–340]. Он остается в употреблении и во времена Людовика XV. Мерсенн указывает три разновидности этого инструмента: дессю (сопрано), тай (тенор) и бас: высота звучания мюзета зависела от гобоя, который в нем применялся [29, с. 305–306]. Мюзет де Пуату состоял из воздушного меха (обычно из козьей шкуры), одного-двух бурдонных стволлов, представлявших собою шаломо без игровых отверстий, и гобоя де Пуату в качестве игрового ствола.

В оркестровых партитурах, по всей видимости, использовался именно мюзет де Пуату, судя по диапазону и строю – дессю. Применение придворного мюзетта (*musette de cour*), характерного прежде всего для камерного музицирования, представляется значительно менее вероятным.

В следующем примере из балета А. Кампра (ил. 14) представлена редуцированная партитура (как и большинство партитур Кампра) с мюзетом. Поэтому трудно судить, как партия выглядит в контексте полного оркестра. Но зато она выписана точно и ясно и позволяет в определенной мере судить о пасторальном, живом характере инструмента. Диапазон мюзета, зависевший от игрового ствола, составлял около двух октав: $c^1 - c^3$. Любопытно, что автор записывает мюзет на двух строках, с бурдонным тоном в виде протянутого «до» малой октавы.

Напоследок – о том, кто руководил оркестром во времена Людовика XIV. Этого персонажа (которого мы сейчас могли бы назвать дирижером) во Франции того времени именовали «отбивателем

Ил. 14. А. Кампра. «Балет времен» (*Ballet des Ages*, 1718), фрагмент с мюзетом

такта» (*batteur de mesure*)². Толковый словарь Фюретьера (1690) содержит пояснение по этому поводу: «В музыкальной терминологии отбивать такт – давать знак музыкантам, поднимая и опуская руку, когда они должны использовать определенный темп чтобы петь или играть вместе» [21, без пагинации]. *Batteur de mesure* обычно стоял спиной к оркестру. Однако исследователи выражают сомнение в постоянном стуке жезлом по полу, что могло бы значительно испортить впечатление в тихих сценах. Сохранился также ряд изображений, где руководитель «дирижирует» свернутой в рулон бумажной трубкой. Но, так или иначе, вопрос этот не прояснен и существует лишь в виде гипотез [26, с. 119–121].

Заканчивая скромный обзор французского оркестра эпохи Людовика XIV, отметим, что это чрезвычайно интересная и обширная тема, которая способна принести заинтересованному исследователю немало открытий и приятных неожиданностей, которые могут существенно обогатить наши представления о музыке и музыкантах прошлого.

Литература

1. Беленов Л. Валторна: Монография. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004.
2. Березин В. Двадцать четыре скрипки короля – «нет ничего более восхитительного или величественного!» // Старинная музыка. 2016. № 3. С. 1–13.
3. Березин В. Музыканты королей Франции. М.: Современная музыка, 2013.

¹ В Книге штатов за 1652 год впервые указаны имена участников ансамбля и их инструменты: Жан де Туш, тай (теноровый) гобой и бас-контр мюзета де Пуату; Робер Бенар, тай (теноровый) гобой и мюзет; Пьер Соен, дессю (сопрановый) гобой де Пуату; Жан Брюне, басовый гобой и дессю мюзета де Пуату [16, с. 81].

² В особо торжественных случаях (в присутствии короля) в его роли обычно выступал руководитель придворных музыкантов (*Surintendant de la musique du Roi*).

4. Березин В. «По причине производимого ими большого шума...» Семейства гобоев и фаготов в трактате Марена Мерсенна «Всеобщая гармония» Вступление, перевод, комментарии // Старинная музыка. 2014. № 4. С. 27–35.
5. Березин В. Трубачи и скрипачи Большой конюшни в архивах и документах французского двора // Оркестр без границ: Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова / ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М., 2009. С. 50–77.
6. Бульчева А. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004.
7. Карс А. История оркестровки / пер. с англ.; предисловие и комментарии Н. Корндорфа. М.: Музыка, 1989.
8. Корндорф Н. От редактора второго советского издания // Карс А. История оркестровки. М.: Музыка, 1989. С. 4–5.
9. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л.: Музыка, 1973.
10. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. I. По XVIII век. М.: Музыка, 1983.
11. Розеншильд К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века. М.: Музыка, 1979.
12. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1989.
13. Bardet B. Les violons de la musique de la chambre du roi sous Louis XIV. Paris : Société française de musicologie, 2016.
14. Benoit M. Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV. Chronologie. Paris: Fayard, 2004.
15. Benoit M. Musique de cour: Chapelle, Chambre, Écurie. 1661–1733. Recueil des documents. Paris: Picard, 1971.
16. Benoit M. Versailles et les musiciens du roi (1661–1733). Etude institutionnelle et sociale. Paris: Picard, 1971.
17. Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII siècles / sous la dir. de M. Benoit. Paris: Fayard, 1992.
18. Durey de Noinville J.-B. Histoire du théâtre de l'Académie Royale de Musique en France depuis son établissement jusqu'à présent. Paris: Duchesne, 1757.
19. Ecohard M. Anciens et nouveaux instruments dans la France du XVIIe siècle: l'exemple du hautbois // Recherches sur la musique française classique, XXXI. Paris: Picard, 2007. P. 17–70.
20. États de la France (1644–1789). La Musique: les institutions et les hommes. Paris: Picard, 2003 (Recherches sur la musique française classique. Vol. XXX).
21. Furetière A. Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts. La Haye et Rotterdam, 1690 [Без пагинации].
22. Garcin-Marrou M. The horn in France: from the olifant to the orchestra // Jagd- und Waldhörner Geschichte und musikalische Nutzung / Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 70. Augsburg: Michaelstein, 2006.
23. La Gorce J. de. L'Académie royale de musique en 1704, d'après les documents inédits conservés dans les archives notariales // Revue de Musicologie, 65 (1979). P. 160–191.
24. Lemaître E. Les sources des *Plaisirs de l'Isle enchantée* // Revue de musicologie, 77 (1991). P. 187–200.
25. Lemaître E. L'orchestre dans le théâtre lyrique français chez les continuateurs de Lully. 1687–1715 // Recherches sur la musique française classique, XXIV. Paris: Picard, 1986. P. 107–127.
26. Lemaître E. Une discipline d'orchestre // Regards sur la musique au temps de Louis XIV / textes réunis par Jean Duron. Wavre: Editions Mardaga, 2007. P. 113–148.
27. Lespinard B. La Chapelle Royale sous le regne de Louis XV // Recherches sur la musique française classique, XXIII. Paris: Picard, 1985. P. 131–175.
28. L'orchestre à cordes sous Louis XIV; instruments, répertoires, singularités / sous la dir. de J. Duron et F. Gétreau. [Paris]: VRIN, 2015.
29. Mersenne M. Harmonie universelle. Livre V. Paris: Pierre Ballard, 1637.
30. Monteclair P. Méthode facile pour apprendre à jouer du violon avec un abrégé des principes de la Musique... Par Mr. Monteclair de l'Académie Royale de Musique. Paris, [1711].
31. Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique. Genève: Duchesne 1768. Fac-similé: Actes Sud, 2007.
32. Spitzer J. and Zaslav N. The birth of the orchestra. History of an institution, 1650–1815. Oxford a. o.: Oxford University Press, 2004.



EARLY MUSIC



Вышел в свет очередной номер журнала *Early music*, опубликованный издательством *Oxford University Press*. В нем содержится много разнообразной информации о старинной музыке (в частности, обзор современных книг, нотных изданий, звукозаписей). Но, как обычно, основную часть составляют музыкально-исторические материалы. Предлагаем нашим читателям полное содержание данного номера.

Volume 48 (2020), Issue 1

Mikhail Lopatin. Editorial (p. 1).

Mikhail Lopatin. 'Ut cantus consonet cum verbis': transformations of sound and sense in Paolo da Firenze's *Lena, virtù e speranza* (pp. 3–11).

Meghan Quinlan. Can melodies be signs? Contrafacture and representation in two trouvère songs (pp. 13–27).

Elizabeth Eva Leach. Imagining the un-encoded: staging affect in Blondel de Nesle's *Mes cuers me fait commencer* (pp. 29–40).

Elena Abramov-van Rijk. The non-Italian Ars Nova: how to read the madrigal *Povero zappator* by Lorenzo da Firenze (pp. 41–54).

Barbara Eichner. Musical diplomacy in a divided city: the Lassus-Mayrhofer manuscripts (pp. 55–74).

Ester Lebedinski. The travels of a tune: Purcell's 'If love's a sweet passion' and the cultural translation of 17th-century English music (pp. 75–90).

Thomas McGeary. More light (and some speculation) on Vanbrugh's Haymarket Theatre project (pp. 91–104).

Book reviews (pp. 105–115). *Music reviews* (pp. 116–117).

Multimedia review (pp. 118–123). *Film review* (pp. 124–126).

Recording reviews (pp. 127–139). *Conference report* (pp. 140–141).

Abstracts (142–144). *Advertiser's index* (p. 144).



АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Елена Юнеева (Волгоград). Ретроспектива: оперная примадонна эпохи барокко Анна Ренци

В центре внимания автора статьи – творческая фигура звезды венецианской оперной сцены середины XVII века Анны Ренци. Прослеживаются основные этапы творческой биографии певицы, отмечены ее незаурядные вокальные и актерские способности, позволившие поражать современников особой выразительностью трактовок многочисленных ролей в операх Ф. Сакрати, К. Монтеверди, Ф. Кавалли, П. А. Циани и других итальянских композиторов эпохи барокко. В отечественной исследовательской практике данная статья фактически является первой специальной публикацией, посвященной Анне Ренци.

Ключевые слова: Анна Ренци; венецианская опера; вокальное искусство; барочная культура.

Александра Сафонова (Москва). Покровители и путь к успеху, или Андре Гретри и исторические коллизии во Франции последней трети XVIII века

Статья посвящена рассмотрению основных этапов творческого пути Андре Эрнеста Модеста Гретри в контексте важнейших исторических событий во Франции последних десятилетий XVIII столетия. Подчеркивается важная роль, которую сыграли в жизни композитора его аристократические покровители, включая принца де Конти, шведского посла в Париже графа де Крейца, а также королеву Марию-Антуанетту.

Ключевые слова: Гретри; французская опера; граф де Крейц; принц де Конти; Мария-Антуанетта; Великая французская революция 1789 года.

Лариса Кириллина (Москва). Бетховен, орфика и граф Разумовский

В статье рассматривается одно из ранних произведений Бетховена, которое прежде считалось легкой двухчастной сонатой для фортепиано (WoO 51), а в настоящее время обозначается как две пьесы для орфики – инструмента, изобретенного в 1795 году Карлом Леопольдом Рёллигом. Впервые публикуется письмо графа А. К. Разумовского к канцлеру И. А. Остерману от 5 (16) сентября 1795 года, в котором орфика рекомендуется для приобретения русским двором. Это позволяет предположить, что новый инструмент обсуждался в родственном и дружеском кругу графа Разумовского. Среди «людей, наделенных вкусом», на мнение которых ссылается граф, возможно, мог быть и молодой Бетховен.

Ключевые слова: Бетховен; соната для фортепиано WoO 51; орфика; граф А. К. Разумовский.

Валерий Березин (Москва). Заметки о французском оркестре времен Людовика XIV

Предлагаемая статья посвящена особенностям французского оркестра эпохи Людовика XIV – исключительно своеобразного художественного явления, которое долгое время недооценивалось исследователями истории европейской музыкальной культуры. В основе этого оркестра – особые французские скрипки пяти типов и разных размеров. В статье осуществляется анализ их использования в партитуре, приемы и способы оркестровки. Также уделяется внимание трактовке духовых инструментов – флейт, гобоев, фаготов, труб и валторн. Автор рассматривает различные инструментальные составы, характерные приемы инструментовки, способы записи партитуры, а также характерные типы инструментовки. Данная статья – одна из первых работ на предлагаемую тему на русском языке.

Ключевые слова: оркестр; музыка барокко; эпоха Людовика XIV; оркестровка XVII века; французские скрипки; барочные духовые инструменты.



ABSTRACTS

Elena Yuneeva (Volgograd). Retrospektiva: opernaya primadonna epokhi barokko Anna Renzi / Retrospective: Anna Renzi, prima donna of Baroque opera

The author focuses on the creative figure of Anna Renzi, the prima donna of the Venetian opera scene of the mid-17th century. The main stages of the singer's creative biography are traced, her outstanding vocal and acting abilities are noted, which made it possible to amaze contemporaries with her interpretations of numerous roles in operas by F. Sacrati, C. Monteverdi, F. Cavalli, P. A. Ziani and other Italian composers of the Baroque era. This article is actually the first special publication about Anna Renzi in Russian.

Keywords: Anna Renzi; Venetian opera; vocal art; baroque music.

Alexandra Safonova (Moscow). Pokroviteli i put' k uspekhu, ili Andre Gretri i istoricheskiye kollizii vo Frantsii poslednej treti 18 veka / Patrons and path to success, or André Grétry and historical conflicts in France of the last third of the 18th century

The article discussed the main stages of the creative path of André Ernest Modest Grétry in the context of the most important historical events in France of the last decades of the 18th century. The important role played by his aristocratic patrons in France of that time, including Prince de Conti, the Swedish ambassador to Paris Count de Creutz, as well as Queen Marie Antoinette, is emphasized.

Keywords: Grétry; French opera; Count de Creutz; Prince de Conti; Marie Antoinette; the French Revolution.

Larissa Kirillina (Moscow). Bethoven, orfika i graf Razumovsij / Beethoven, orphica, and the Count Razumovsky

The article deals with one of Beethoven's early works, which was previously considered a light two-movement Sonata for piano (WoO 51), and now is designated as two pieces for orphica, an instrument invented in 1795 by Karl Leopold Röllig. In the letter first published here and written by count A. K. Razumovsky to Chancellor I. A. Osterman on September 5/16, 1795, the orphica is recommended for acquisition by the Russian court. We may suggest that the new instrument was discussed in the family and friendly circle of count Razumovsky. Perhaps among the "men of taste" to whom the count refers might be the young Beethoven.

Keywords: Beethoven; piano sonata WoO 51; orphica; Count A. K. Razumovsky.

Valery Berezin (Moscow). Zametki o frantsuzskom orkestre vremen Ljudovika XIV / Notes on the French orchestra during Louis XIV's reign

The article focuses on the main features of French baroque orchestra during the Louis XIV's reign. This orchestra was an exceptionally unique artistic phenomenon, but it was really underrated by musicologists for a long time. The orchestra is based on special French violins of five types and sizes. The article analyzes their use in the score, techniques and methods of orchestration. Attention is also paid to the interpretation of wind instruments (flutes, oboes, bassoons, trumpets and horns). Various instrumental compositions and methods of their scoring are considered, as well as the main types of orchestration. This article is one of the first studies on the proposed topic in Russian.

Keywords: orchestra; Baroque; the reign of Louis XIV; orchestration in the 17th century; French violins; baroque wind instruments.

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»)