



2/2022

Современные проблемы
МУЗЫКОЗНАНИЯ



*Иллюстрация на обложке — Мелоццо да Форли. Музыцирующий ангел.
Деталь фрески из церкви Санти-Апостоли, 1472—1474.
Собрание Пинакотеки Ватикана*



Главный редактор
Ирина Петровна Сусидко
доктор искусствоведения, профессор

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия

Вермайер Андреас, доктор наук, приват-доцент музыковедения, Университет Регенсбурга, директор Sudetendeutsches Musikinstitut, г. Регенсбург, Германия

Гервер Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Гуляницкая Наталья Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Дулат-Алеев Вадим Робертович, доктор искусствоведения, профессор, и.о. ректора, Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, Казань, Россия

Дулова Екатерина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, ректор, Белорусская государственная академия музыки, Минск, Белоруссия

Кирнарская Дина Константиновна, доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, проректор по связям с общественностью, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Народицкая Инна, PhD, профессор, Северо-Западный университет, Чикаго, США

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор, ректор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Сиднева Татьяна Борисовна, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород, Россия)

Ханнанов Ильдар Дамирович, доктор наук, профессор, Консерватория Пибоди, Университет им. Джонса Хопкинса, Балтимор, США

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей и творческих проектов, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания

Юэлл Филип, доктор наук, ассоциированный профессор теории музыки, Хантер Колледж, Сити Университет, Нью-Йорк, США

Editor-in-Chief
Irina P. Susidko
Doctor of Art Studies, Full Professor

EDITORIAL BOARD

Vera B. Valkova, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Andreas Wehrmeyer, Ph.D., Privat-Docent of Musicology at the University of Regensburg, Director of the Sudetendeutsches Musikinstitut, Regensburg, Germany

Larisa L. Gerver, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Natalia S. Gulyanitskaya, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Vadim R. Dulat-Aleev, Doctor of Art Studies, Full Professor, Acting Rector, Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov, Kazan, Russia

Ekaterina N. Dulova, Doctor of Art Studies, Full Professor, Rector, Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus

Dina K. Kirnarskaya, Doctor of Art Studies, Doctor of Psychology, Full Professor, Vice-Rector for public relations, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Inna Naroditskaya, PhD, Full Professor, School of Music, Northwestern University, Chicago, USA

Tatyana I. Naumenko, Doctor of Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for scientific work, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Alexander S. Ryzhinsky, Doctor in Art Studies, Professor, Rector, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Tatyana B. Sidneva, Doctor of Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for Research, Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia

Ildar D. Khannanov, Ph.D., Full Professor, Peabody Conservatory, Johns Hopkins University, Baltimore, USA

Tatyana V. Tsaregradskaya, Doctor of Art Studies, Full Professor, Head of International Relations and Creative Projects Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia, Leading Researcher, State Institute of Art History

Philip Ewell, PhD, Associate Professor of Music Theory, Hunter College, City University of New York, USA

О ЖУРНАЛЕ

Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое электронное периодическое рецензируемое научное издание.

Проблематика статей журнала связана с актуальными вопросами музыкознания, историей и теорией музыкального исполнительства, современной музыкальной педагогикой, методологией и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (Музыкальное искусство)

Журнал также принимает к публикации научные статьи по материалам докторских и кандидатских диссертаций, переводы работ зарубежных ученых и комментарии к ним, рецензии на новые книги о музыке, информацию о готовящихся и прошедших научных мероприятиях.

Периодичность журнала – 4 раза в год.

ISSN: 2587-9731

Издание зарегистрировано в **Российском индексе научного цитирования (РИНЦ)**



УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Учредитель и издатель журнала «Современные проблемы музыкознания» – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Издатель является членом Международной ассоциации по связям издателей – Publisher international Linking Association (PILA). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.



PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC BY-NC)

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).



ФЕДЕРАЛЬНАЯ СЛУЖБА ПО НАДЗОРУ В СФЕРЕ СВЯЗИ, ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ

Свидетельство о регистрации средства массовой информации:

ЭЛ № **ФС77-71123** от 22 сентября 2017 г.

ABOUT THE JOURNAL

Contemporary Musicology is a peer-reviewed open-access online journal.

Our journal addresses important trends in musicology, music theory, music performance, and music pedagogy, and meets research specialty 5.10.3 Types of art (Musical art). We accept submissions in Russian and in English of the highest quality from scholars all over the world.

We also accept scholarly papers by advanced graduate students based on their thesis materials, as well as translations and annotations of works by foreign authors, reviews of new editions on music, and information about future or past conferences and events.

The journal is published four times per year.

ISSN: 2587-9731

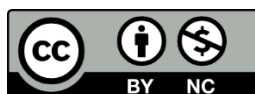
The journal is registered in the **Russian Index of Scientific Quotations**



FOUNDER AND PUBLISHER

The founder and publisher of *Contemporary Musicology* is the Gnesin Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

The publisher is the member of the Publishers' International Linking Association (PILA). The Scholarly articles are given DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.



PDF-versions of the articles are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC BY-NC)

The journal is registered with the The Federal Service For Supervision Of Communications, Information Technology, And Mass Media.



The certificate of registration of mass media:

ЭЛ № **ФС77-71123** September 22, 2017

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

Ирина Петровна Сусидко —
доктор искусствоведения, профессор

Заместители главного редактора

Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент
Порошенко Валерий Сергеевич

Ответственный редактор

Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент

Редактор-переводчик

Ирина Александровна Наговицына —
PhD., кандидат филологических наук

Администратор веб-сайта

Порошенко Валерий Сергеевич

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief

Irina P. Susidko
Doctor of Art Studies, Professor

Deputy Chief Editors

Dana A. Nagina,
Candidate in Art Studies, Associate Professor
Valery S. Poroshenkov

Executive Editor

Dana A. Nagina,
Cand.Sci. (Arts), Associate Professor

Editor and Translator

Irina A. Nagovitsyna,
PhD., Candidate of Philological Sciences

Website Administrator

Valery S. Poroshenkov

Адрес редакции / Address of the Editorial office:

121069 г. Москва, ул. Поварская д. 30–36
телефон: +7 (495) 691-15-54
факс: +7 (495) 691-15-54

Адрес электронной почты редакции / E-mail:

gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Официальный веб-сайт журнала / Official website:

<https://gnesinsjournal.ru>



СОБЫТИЯ | EVENTS

Наши научные проекты | Our scientific projects

приоритет2030[^]

лидерами становятся



Российская академия музыки имени Гнесиных
Московская государственная академия хореографии
Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова
Академия русского балета имени А.Я. Вагановой
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова
Государственный институт искусствознания
Российский институт истории искусств

**Международная научная конференция
«Балет в музыкальном театре: история и современность»
21–25 ноября 2022 года**

В 2022 году в Российской академии музыки имени Гнесиных начинает работу Научно-творческий центр по изучению проблем музыкального театра (Center for Musical Theater Studies). Он возник в рамках государственной программы «Приоритет 2030». Одна из главных целей центра – координация научных исследований в области музыкального театра.

Конференция «Балет в музыкальном театре: история и современность» посвящена балету как синтетическому искусству, его месту в музыкальном театре прошлого и наших дней. Она пройдет 21-25 ноября 2022 года в очном или очно-дистанционном формате. Возможно участие со стендовым докладом.

Организаторы конференции видят свою цель в широком охвате актуальных вопросов истории и современного состояния музыкально-сценических искусств, в создании платформы для дискуссий и консолидации исследовательских инициатив.

Основные проблемные направления:

- Балет как синтетическое искусство
- Музыка–жест–танец: координация и диалог
- История балета
- Источники, реконструкция партитур и спектаклей
- Хореограф и композитор
- Балетная музыка в творчестве композиторов
- Поэтика композиции в танце и музыке
- Дирижер и балетная партитура
- Сюжеты, либретто и их литературные источники
- Декорационное искусство и сценография в балете
- Танец в опере
- Национальные хореографические школы: общее и особенное
- Этнохореография
- Место музыки в балетной педагогике
- Хореографические эксперименты XXI века
- Балетное искусство в социокультурном контексте (критика, рецепция)

Подробности: <https://gnesin-academy.ru/mezhdunarodnaja-nauchnaja-konferencija-balet-v-muzykalnom-teatre-istorija-i-sovremennost/>



СОДЕРЖАНИЕ | CONTENTS

ТЕХНИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ |
TECHNIQUE OF MUSICAL COMPOSITION

Лариса Львовна Гервер | Larissa L. Gerver

Об особенностях строения мадригалов XVI века на тексты в твердых формах |
On the Structure of the 16th Century Madrigals on Texts in Fixed Poetic Forms.....4

Григорий Иванович Лыжов | Grigory I. Lyzhov

«Додекахорд» (1598) Клода Лежена: особенности композиторской работы с источником |
C. Le Jeune's *Dodecachorde*: The Composer's Approach to the Original Source.....48

Федосья Васильевна Табысова | Fedosia W. Tabysova

Трио-фактура в хоральных обработках и поликлавирный орган Южной Германии первой трети XVI века | Trio Texture in Choral Arrangements and Polyclavier Organ of Southern Germany in the First Third of the 16th Century.....81

Елена Александровна Агапова-Стрижакова | Elena A. Agapova-Strizhakova

Григорианский хорал в органных сонатах Ж.-Н. Лемменса |
Gregorian Chant in Organ Sonatas by J.-N. Lemmens.....107

Мария Владимировна Скуратовская | Maria V. Skuratovskaya

Учебник «Основы оркестровки» и три исторические оперы Н.А. Римского-Корсакова |
Rimsky-Korsakov: *Principles of Orchestration* and Three Operas on Historical Subjects.....120

Антон Валерьевич Лукьянов | Anton V. Lukyanov

«Иногда приходится “перескакивать” через недостающий “такт”»... К вопросу о творческом процессе Шостаковича | *Sometimes You Have “to Skip” a Stubborn “Measure”*. On Some Aspects of Shostakovich's Creative Process.....142

Майя Изъяславовна Шинкарева | Maya I. Shinkareva

Фуга как искусство: между формой и метаморфозами |
A Fugue as Art: Between Form and Metamorphoses.....159

Андрей Павлович Горецкий | Andrey P. Goretsky

Искусство сочинения фуги для мелодического инструмента |
The Art of Composing a Fugue for a Melodic Instrument.....172

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР | MUSICAL THEATRE

Алена Дмитриевна Верин-Галицкая | Alena D. Verin-Galitskaya

Политические интриги флорентийского двора как предпосылки к появлению оперы «Похищение Кефала» Дж. Каччини | Political Intrigues of the Court of Florence as a Prerequisite for Giulio Caccini's Opera *The Abduction of Cephalus*.....187

Наиля Валерьевна Насибулина | Nailya V. Nasubulina

Лейтмотив смеха в опере Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» | The Leitmotif of Laughter in Sergei Prokofiev's *The Love for Three Oranges*.....207





Об особенностях строения мадригалов XVI века на тексты в твердых формах

Лариса Львовна Гервер

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,

ll3232@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>



Аннотация. Материалом исследования послужили мадригалы на тексты секстин, сонетов и баллат, отличающихся высокой регламентированностью построения и относимых, в разной степени безоговорочно, к числу твердых поэтических форм (*formes fixes*). Предмет исследования – соответствие музыкальной формы конкретной твердой форме (а не текстомузыкальные соответствия самого общего свойства, как это бывает при анализе по строчному принципу). В ряде публикаций, посвященных особенностям мадригалов на тексты в определенной поэтической форме (чаще всего – баллаты), показано, что «поэзия превосходит музыку и воздействует на нее» (Э. Ньюком). Несколько иную картину дают результаты наших наблюдений, которые представляют собой два взаимодополняющих описания. Первое состоит в подтверждении идеи «господства» поэтической формы и ее воздействия на форму музыкальную; ключевым для второго является слово «переформатирование»: так обозначен результат преобразования секстиной строфы, сонета и баллаты в процессе их переложения на музыку. Происходит нечто вроде тектонического сдвига: смещаются границы, предусмотренные поэтической формой; изменяется число элементов структуры; нарушаются первоначальные пропорции; равенство поэтических построений заменяется равенством музыкальных построений и т.д. Подобные признаки отказа от простого следования за структурой текста служат и признаками наличия той или иной симметричной метротектонической конструкции, которая создается исключительно музыкальными средствами. Это происходит за пределами непосредственного взаимодействия музыки со словом – в сфере, где проявляется красота числового строения музыкальной формы (Г.Э. Конюс, А.Ф. Лосев).

Ключевые слова: мадригал, твердая поэтическая форма, музыкальная форма, симметрия, метротектонизм

Для цитирования: Гервер Л.Л. Об особенностях строения мадригалов XVI века на тексты в твердых формах [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыковедения / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 4–47. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-004-047>

Technique of Musical Composition

Original article

On the Structure of the 16th Century Madrigals on Texts in Fixed Poetic Forms

Larisa L. Gerver

Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia,

ll3232@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>

Abstract. Our study investigates madrigal settings of sestinas, sonnets and ballata with highly structured forms. They are, to a varying degree, unambiguously attributed to fixed poetic forms (*formes fixes*). In particular, the study explores the correspondence of the musical form to a specific fixed poetic form (rather than text-music correspondences of the most general nature, as is the case with the analysis of musico-poetic lines). A number of publications focusing on madrigal settings of texts in certain poetic forms (most often ballads) show that “the poetry precedes and influences the music” (Anthony Newcomb). This understanding is somewhat different from our observations, which have revealed two complementary descriptions. The first affirms the idea of precedence of the poetic form and its influence on the musical form; the key word for the second is “reformatting”: it describes the transformation of sestina stanzas, sonnets and ballata as they are set to music. Thus, we witness a certain tectonic shift: the displacement of boundaries of the poetic form; a change in the number of structural elements; the violation of original proportions; the replacement of the equality of poetic constructions with the equality of musical constructions, etc. These and other similar signs of the refusal to simply follow the structure of the text are also the signs of a symmetrical metrotectonic construction produced exclusively by musical means. This occurs beyond the direct interaction of music with the word—in the sphere where the beauty of the numerical structure of the musical form becomes manifest (Georgi Conus, Alexey Losev).

Keywords: madrigal, fixed poetic form, musical form, symmetry, metrotectonism

For citation: Gerver L.L. On the Structure of the 16th Century Madrigals on Texts in Fixed Poetic Forms [Electronic source]. In: Sovremennye problemy muzykovnaniya / Contemporary Musicology, 2022, No. 2, pp. 4–47. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-004-047>

В истории взаимодействия слова и музыки время от времени возникает вопрос о первенстве. Инициатива его обсуждения нередко исходит, так сказать, от музыки, которая – продолжим нашу аллегорию – добровольно склоняет голову перед словом, признавая его главенство. Яркие примеры такого рода мы находим во второй половине XVI – начале XVII века, когда выдвигается идея подражания музыки слову (*imitazione delle parole*)¹, а затем еще одна, известная по письму Джулио Чезаре Монтеверди, разъяснявшего намерение своего брата Клаудио: речь должна быть «госпожой гармонии, а не служанкой» [7, 338]. Отсылки к этим историческим формулировкам встречаются во многих исследованиях. Перефразируя вторую из них, Питер Шуберт и Джули Камминг пишут: «Музыка действительно может быть служанкой текста, но подтекстовка – служанка музыки» [24, 1]².

¹ Букв. «подражание словам». Понятие, возникшее по аналогии с *Imitazione della natura* (подражание природе). Согласно Р. О'Рурку, существует 1) «аффективный аспект» подражания, соответствующий современным понятиям «мадригализм» и «звукоизобразительность» (букв. словоизобразительность, word-painting), и 2) неизобразительный, риторический аспект, состоящий в попытках воспроизвести «каденции, тайминг и „мелодию“» ораторской речи [21, 196].

² Имеется в виду следующее. В сочинениях начала XVI века длительный распев слогов часто реализуется посредством повтора мотивов. Распеваемое слово записывалось в нотах единожды, однако певцы, как считают соавторы, повторяли его вместе с каждым мотивом распева. Такое озвучивание текста разрушало его первоначальную структуру, то есть подчиняло слово музыке [24, 1].

Однако более обычны выводы, подтверждающие тезис братьев Монтеверди: вопрос о соотношении сил между словом и музыкой в XVI – начале XVII века, как правило, решается в пользу слова³, в том числе и когда речь идет о форме. Так, в программном заявлении из статьи Энтони Ньюкома об особенностях поэтической и музыкальной формы в мадригалах на тексты баллаты и ее модификаций говорится: «Я <...> предполагаю, что в большинстве случаев, если не во всех, поэзия превосходит музыку и воздействует на нее» [20, 428].

Ньюком говорит о мадригалах, тексты которых написаны по единой схеме. Поэтому предметом его исследования становится соответствие музыкальной формы *строению баллаты*, а не текстомузыкальные соответствия самого общего свойства, как это бывает при анализе по строчному принципу. Возможность такого прицельного подхода привлекает исследователей, часто отдающих предпочтение именно мадригалам на тексты баллат (см. [19], [16], [20], [15] и др.) Не составляет исключения и настоящая статья, где та же группа мадригалов рассматривается вместе с другими – на тексты секстин и сонетов.

В отличие от баллаты, секстина и сонет – признанные образцы *твердых форм (formes fixes)*, то есть таких, «в которых традицией более или менее твердо определены объем и строфическое строение стихотворения» [3]. Статус баллаты в этом отношении не столь однозначен. Иногда ее относят к твердым формам [18]. Дон Харран, автор исследования, позволившего отделить баллату как таковую от ее модификаций, называет баллату полутвердой (*semi-fixed* [19, 52]). Не входя в обсуждение вопроса о степени «твердости», мы считаем возможным

вместе с каждым мотивом распева. Такое озвучивание текста разрушало его первоначальную структуру, то есть подчиняло слово музыке [24, 1].

³ Это соотношение сил сохранялось относительно долго. Однако во второй половине XVII–XVIII веке аксиомой стала противоположная идея: «Поэзия – служанка музыки» – при том, что «“служанка” нередко вспоминала о своих правах “госпожи”» [12, 511].

показать, как происходит структурное взаимодействие слова и музыки в мадригалах XVI века на тексты *секстины*⁴, *сонета* и *баллаты*, подходя ко всем трем как к формам одного ряда⁵.

Результаты наших наблюдений представляют собой два взаимодополняющих описания. Первое состоит в подтверждении идеи «господства» поэтической формы и ее воздействия на форму музыкальную; ключевым для второго является слово «перереформатирование»: так обозначен результат преобразования секстиной строфы, сонета и баллаты в процессе их переложения на музыку. Материалом анализа в двух разделах статьи служат как разные мадригалы, так и одни и те же, взятые в разных аспектах.

1. Композиционное соответствие мадригала твердой форме, на текст которой он написан

Каждая из твердых форм обладает индивидуальными особенностями, которые, в случае ее использования при сочинении мадригала, могут служить своего рода тестами на композиционное соответствие музыки слову. Поясним сказанное на примерах, начав с наиболее однозначных в этом плане музыкальных переложений секстины.

Секстина представляет собой «стихотворение из 6 строф по 6 строк (11-сложников), последние слова которых повторяются из строфы в строфу (так называемая “тавтологическая рифма”, *parola ritata*), каждый раз в новом порядке (6, 1, 5, 2, 4, 3 строки каждой предыдущей строфы) <...>; в конце добавляется полустрофа-торната,

⁴ Мадригалы-секстины представлены наименее подробно, так как им посвящена недавняя публикация [4].

⁵ В мадригальном репертуаре секстина, сонет и баллата представлены, в первую очередь, стихотворениями из «Канцоньере» (*Il Canzoniere*, первоначальное латинское название *Rerum Vulgarium Fragmenta* – «Разрозненные стихи на быденные темы»), знаменитой книги песен Франческо Петрарки, которую называют библией поэтов XVI века, и поэтических книг так называемых петраркистов, его подражателей.

в которой по шести полустигмам проходят все те же шесть слов-рифм» [2, 149] или, иначе, шесть ключевых слов стихотворения.

Для мадригалов часто брались отдельные строфы секстины, одна или две, но нередкими были и *циклические мадригалы* на полный текст: каждой строфе, а также, во многих случаях, заключительной полустрофе соответствовала отдельная часть мадригала, которая обозначалась соответственно своему порядковому номеру (нотный пример 1).

Пример 1. Л. Маренцио. *Sola angioletta starsi in treccie a l'ombra*, партия канто. Текст надписи: «Секстина. Первая часть»

Основная композиционная идея секстины состоит в межстрофных взаимосвязях. Нечто в том же роде мы находим и в музыкальных переложениях этой формы. Внимание композиторов привлекает воронкообразный механизм перестановки тавтологических рифм и обусловленный им поочередный повтор каждого слова-рифмы через границу между соседними строфами:

123456 6 15243 3 64125 5 32614 4 51362 2 46531⁶.

Этот повтор – не только самый примечательный, но и самый «музыкальный» из всех приемов секстины. Неудивительно, что откликом на него становится собственно *музыкальный повтор* – перенос одного из элементов звучания через границу между частями мадригального цикла. Циклическим строением и разного рода повторами на границе частей в основном исчерпывается, насколько мы можем судить, музыкальное подражание поэтическому образцу⁷. Наиболее очевиден повтор мелодической единицы⁸, такой как гексахордовое соджетто, передаваемое от второй части к третьей в мадригале Луки Маренцио *Giovane donna sott'un verde lauro*⁹ (см. нотный пример 2). Изменение соджетто при повторе соответствует переосмыслению слова-рифмы *anni* («годы»)¹⁰.

Пример 2. Л. Маренцио. *Giovane donna sott'un verde lauro*, ч. 2–3

quel gior - no at-ten-der an - ni. Ma per chè vo-la il tem-poe-fug-gon gl'an-ni,

⁶ Если продолжить перестановки, следующим будет порядок рифм первой строфы.

⁷ В отдельных случаях можно отметить и наличие некоего подобия межстрочной рифм: в такой роли выступает гексахордовое соджетто в *Giovane donna sott'un verde lauro* Маренцио.


⁸ О других формах повтора между частями мадригала-секстины см. в [4].

⁹ В этом и других мадригалах на стихи Петрарки поэтический текст музыкального сочинения не идентичен тексту стихотворения, созданного двумя веками раньше: в данном случае различия начинаются с самого первого слова: сравним *Giovene* и *Giova^une* – начальные слова секстины и мадригала. Поэтому в названиях мадригалов и в нотных примерах мы следуем тексту музыкальных публикаций, а сами стихотворения Петрарки приводим по изданию [22].

¹⁰ На смену долгим годам ожидания в конце второй части (*attender anni* – букв. «ждать годы») приходят «быстролетные лета» (*fuggon gli anni*, в переводе Е.М. Солоновича; букв. «бегут годы»): в первом случае гексахорд нисходящий, выдержан в крупных длительностях, во втором – восходящий, в ускоренном движении.

На стыке четвертой и пятой частей того же мадригала повторяется еще один поступенный ход. Это медленный подъем – однотипный, с повтором заключительного звука, начинающийся от одной и той же альтерационно измененной I ступени *G* ионийского (повторяемое слово *chiome* – «кудри»¹¹; см. нотный пример 3).

Пример 3. Л. Маренцио. *Giovane donna sott'un verde lauro*, ч. 4–5



C'ha ra-mi di dia-man-te e d'or le chio - me. I' te-mo di can-giar pria vol-to e chio - me.

Сонет. Несмотря на родственность сонета и секстины¹², их формы имеют мало общего. Сонет состоит из четырнадцати строк: два четверостишия – катрены и два трехстишия – терцеты. Существует устойчивая традиция перекладывать сонеты на музыку в форме двух самостоятельных частей, обязательно обозначаемых в нотном тексте (*Prima parte, Seconda parte*). Факт деления на части – кажется, единственная общая черта мадригалов на тексты секстины и сонета. Для катренов характерно постоянство признаков. Их кольцевая рифмовка абба + абба нередко приводится как единственно употребительная в итальянском сонете. Терцеты более разнообразны. Они рифмуются «чаще всего вгв + гвг или вгд + вгд, но также и *любыми другими способами*» [2, 150] (курсив мой. – Л. Г.).

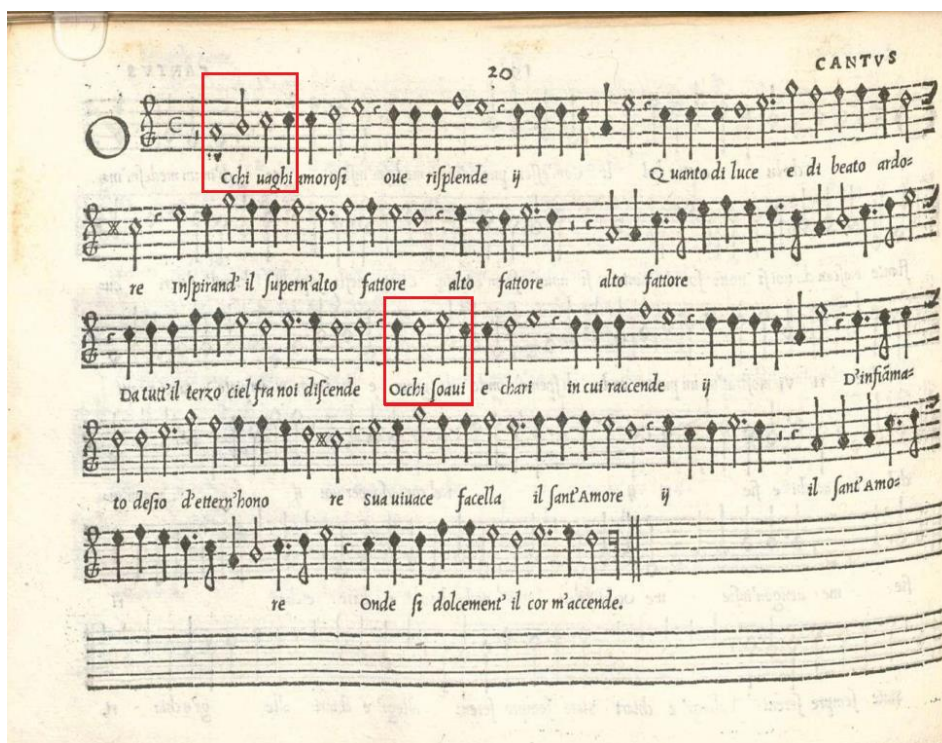
В музыкальных переложениях сонетов заметно следование поэтическому прототипу. Самым очевидным откликом является повтор

¹¹ Повтор слова-рифмы в секстине не обязательно предполагает переосмысление. Соответственно, и музыкальный повтор может сводиться к подчеркиванию характерной детали, обеспечивающей узнавание, – в данном случае в такой роли выступает мелодический «завиток» на *gis*.

¹² М.Л. Гаспаров пишет в этой связи: «Итальянская поэзия <...> разрабатывала канцоны самых разнообразных форм. Среди них особую судьбу имели две, одна – предельно усложненная, другая – предельно упрощенная». Предельно усложненной формой канцоны стала секстина, предельно упрощенной – сонет [2, 149].

музыки в катренах по схеме АА¹³. Хартмут Шик, описывающий этот феномен, называет среди примеров *Occhi vaghi amorosi ove risplende* Винченцо Руффо, где сходство катренов и подчеркнуто – из-за общего для них начального слова *occhi*, и слегка завуалировано – из-за того, что соответствующий *occhi* ход $a^1-h^1-c^2$, в первом катрене исполняемый канто, во втором передан альту (см. нотный пример 4, где в партии канто отмечены несовпадающие начальные звуки катренов).

Пример 4. В. Руффо. *Occhi vaghi amorosi ove risplende*. Партия канто



Шик пишет и о повторах под знаком *varietas* как характерной черте катренов [23, 8–10, 12, 16 и т.д.]. В дополнение к его примерам назовем мадригал *O bella man, che mi destringi l core* Маренцио – музыкальное переложение одного из трех сонетов о перчатке из «Канцоньере» (№№ 199–201) – и приведем текст катренов этого сонета с отмеченной кольцевой рифмовкой абба + абба (таблица 1):

¹³ В исследовании Е.В. Панкиной отмечена «незыблемость музыкальной идентичности катренов» во фроттолах на тексты сонетов [10, 388].

Таблица 1. Ф. Петрарка. *O bella man, che mi destringi 'l core* (катрены)

<p>O bella man, che mi destringi 'l core, e 'n poco spatio la mia vita chiudi; man ov'ogni arte et tutti i loro studi poser Natura e 'l Ciel per farsi honore;</p>	<p>О, прекрасная рука, [ты] что мне сжимаешь сердце и в малое пространство [т.е. в ладонь] заключаешь мою жизнь, рука, в которую все искусства и все знания [знания + изобре- тения + все, что Природой и Небом придумано] Природа и Небо вложили, чтобы прославить себя;</p>
<p>di cinque perle oriental' colore, et sol ne le mie piaghe acerbi et crudi, diti schietti soavi, a tempo ignudi consente or voi, per arricchirme, Amore.</p>	<p>из пяти жемчужин восточного цвета и только в моих ранах суровые и жестокие, пальцы чистые, нежные, вовремя обнаженными допускает вам сейчас быть Любовь [точнее, аллегорический Амор], чтобы обогатить меня. Перевод и примечания Л. Пановой [11, 116]</p>

Маренцио, чью приверженность к принципу *varietas* постоянно подчеркивает Шик, избегает музыкальной тождественности катренов и предпочитает обыгрывать сходство, добавляя новые значительные детали (см. нотный пример 5). Прежде всего, повторяется – но не буквально – начальное соджетто на звуках *c-a-h/b-c* (обозначено цифрой 1), а вместе с ним пятизвучная последовательность в равных длительностях, символизирующая пять пальцев прекрасной руки, к которой адресуется лирический герой: в первом катрене это пентахорд (2 а), во втором – пятикратный повтор звука (2 б). Пять половинных нот пентахорда на словах *e'n poco spatio* («и в малое пространство») сопровождаются другим соджетто с теми же словами (3). Оно состоит из тесных скорых мелодических шагов и передает буквальное значение распеваемого текста. Примечательно, что соджетти *c-a-h/b-c* и пятизвучная последовательность в равных длительностях излагаются порознь в первом катрене, а во втором соединяются наподобие двух тем фуги.

Пример 5. Л. Маренцио. *O bella man, che mi destringi 'l core*

O bel-la man
O bel-la man che mi
O bel-la man
O bel-la man e'n po - co spa - tio la mia vi -
e'n po - co spa - tio la mia vita chiu - di
e'n po - co spa - tio e'n po - co spatio la mia
O bel-la man e'n po - co spa -
Di - cin - que per - le di cin - que per - le o ri - en - tal co - lo -
Di cin - que per - le di cin - que per - le o ri - en - tal co - lo - re
Di cin - que per - le di cin - que per - le o ri - en - tal co - lo -
Di cin - que per - le

Следствием повтора музыки первого катрена во втором (как в мадригале Руффо из примера 4), становится *масштабное равенство четверостиший* – не только по числу строк и слогов в поэтическом тексте, но и по числу бревисов (или семибревисов) в тексте музыкальном.

Как обстоит дело с масштабным равенством катренов в тех случаях, когда композитор не прибегает к тождественным повторам музыки?

Этот вопрос требует изучения, но уже сейчас очевидно, что пропорции частей в мадригале – признак вполне независимый от их тематического наполнения. Можно предположить, что встречающееся довольно часто масштабное равенство катренов пришло на смену их тождественности, характерной для мадригалов середины XVI века. Равной протяженностью обладают катрены упомянутого мадригала Маренцио *O bella man, che mi destringi 'l core*: 24 и 24½ бревисов¹⁴,

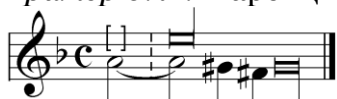
¹⁴ В оригинальных изданиях мадригалов деление на такты отсутствует. В современных партитурах встречаются никак не обозначенные смены размера, сочетания тактов разной протяженности (4/4 для «черных» нот и 4/2 для «белых»,

мадригалов Андреа Габриэли и Маренцио на общий текст Петрарки *Due rose fresche, et colte in paradiso* с практически одинаковыми пропорциями катренов: у Габриэли $15 \frac{1}{4}$ и $14 \frac{3}{4}$ бревисов, у Маренцио – $15 \frac{1}{2}$ и $15 \frac{1}{2}$ бревисов (в обоих случаях второй катрен начинается «встык»). В то же время равенство катренов – отнюдь не единственно возможный вариант их масштабного соотношения: в *L'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine*, еще одном мадригале Маренцио на текст сонета,

а также $6/2$ в предпоследнем и, реже, в начальном такте – в частности, у Дезуальдо), поэтому единицей наших подсчетов служат не такты, а длительности: бревис или семибревис (целая нота). Выбор такой единицы не всегда соответствует указанному в мадригале метрическому размеру – C (*Tactus alla Semibreve*) или же C (*Tactus alla Breve*) (см. разделы 1.4.2. и 3.2.1 в [6]). Дело в том, что реальное ритмическое наполнение тактуса C , особенно в начале мадригала, часто указывает на C (в тех случаях, когда начальное соджетто излагается «белыми нотами», как в примере 5). Хотя C считается признаком мадригала, а C – мотета, мадригалы писались и в обоих размерах (ср. наблюдение А. Эйнштейна об «архаическом» характере мадригалов Маренцио в «более старом типе мензуры» [18, 659]); кроме того, в мадригальном C часто наблюдается нечто вроде метрического такта, равного бревису (о метрическом такте см. [13, 121–128]): именно он служит ориентиром для современных издателей мадригалов, которые передают оригинальный размер C двойко, принимая за долю то минимум, то семиминимум.

Еще одно необходимое уточнение связано с заключительной длительностью мадригала или его части: традиционно она записывалась как лонга – нота, нигде более не употребляемая, кроме заключительных тактов в музыке XVI века. Примеры сочетания лонги с другими длительностями показывают, что она не мыслилась как нота строго определенной длины. В клавирных партитурах конца XVI – начала XVII века можно увидеть в аккорде заключительного такта подписанные одна под другой лонгу и бревис (см., в частности, Вторую книгу клавирных сочинений Дж.М. Трабачи, 1615), а в изданных по партиям вокальных ансамблях – обратную картину: обозначение заведомо разных длительностей одним и тем же символом, как в партиях канто и альты из *L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine* Маренцио (см. нотный пример 6):

Пример 6. Л. Маренцио. *L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine*



В партитурных публикациях мадригалов заключительная лонга заменяется бревисом – с фермой и без нее, и это давняя традиция. Представляется верным так же мыслить заключительную длительность и при подсчетах протяженности построений мадригала.

Наконец, последнее уточнение касается чисел 24 и $24 \frac{1}{2}$, по поводу которых написана эта сноска: «лишний» семибревис (символ $\frac{1}{2}$) фиксирует упомянутое выше характерное увеличение мензуры перед заключительной лонгой (род выписанного замедления).

катрены делятся, соответственно, 27 и 55 семибрависов (см. об этом во второй части статьи).

Баллата и ее модификации. Описания баллаты различаются в зависимости от того, какой период ее существования берется за основу. В публикациях на русском языке преобладают сведения о баллате XIII века – форме, основанной на повторах музыкальных и текстовых единиц; по жанру это песня-танец. Баллата стильновистов и Данте Алигьери, далее – Петрарки, Джованни Боккаччо и других поэтов – поэтическая форма, в строении и названиях частей которой сохранилась лишь «память» о музыкально-поэтическом единстве. Эта баллата свободна от связи с плясовой народной песней [14]¹⁵, хотя и не утратила многострофности¹⁶. Впрочем, композиторы-мадригалисты отдавали предпочтение ее однострофному варианту [19, 29].

Баллата состоит из *рипресы* (*ритурнеля*) и *станцы* (одной или более). Станца, в свою очередь, также делится на части: *мутациони* (*пъеды*) – две (реже три) группы стихов одинаковой структуры – и *вольту*, симметричную рипресе и равную ей по числу стихов. В вольте повторяются свойства рипресы: расположение ее коротких и длинных строк (по семь и одиннадцать слогов), рифма (рифмы),

¹⁵ Сравним с позицией современного ученого: «Хотя филологи обычно заявляют о существовании “развода между музыкой и поэзией”, я считаю, – пишет Дж.Д’Агостино, – что некая музыкальная связь никогда полностью не исчезала из истории (даже из литературной истории) этого жанра» [17, 296]. Д’Агостино приводит текст записок с указаниями *madrigale da cantare* и *ballata da cantare*, прикрепленных к стихам Петрарки в нескольких источниках *Rerum Vulgarium Fragmenta*, а также известную запись Петрарки: *hoc est principium unius plebeie cantionis* (“это начало взято из народной песни”), относящуюся к баллате *Amor, quando fioria* [там же] (в нашей статье см. об этом на с. 36–40 настоящего издания).

¹⁶ Этой же разновидности посвящена статья Е. Абрамовой-ван Рейк, которая выявляет логическое основание баллатной формы, усматривая в нем порядок преподнесения мысли, примененный в «Началах» Эвклида [15].

а иногда и слова¹⁷. Важным элементом баллатной структуры является особая, «пограничная» рифма между последней строкой мутациони и начальной строкой вольты (см. таблицу 2): она имеет специальное название: *конкатенационе* (*concatenazione* – букв. «сцепление») и, действительно, способствует «сцеплению» элементов станцы [19], [20].

Таблица 2. Ф. Петрарка. *Lassare il velo o per sole o per ombra*.
Диагональ между стихами на границе второго мутационе
и вольты указывает на конкатенационе

Lassare il velo o per sole o per ombra, donna, non vi vid'io poi che in me conosceste il gran desio ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra.	<i>RIPRESA</i>	
Mentr'io portava i be' pensier' celati, ch'anno la mente desiando morta, vidivi di pietate ornare il volto;	<i>mutazione I</i>	<i>STANZA</i>
ma poi ch'Amor di me vi fece accorta, fuor i biondi capelli allor velati, et l'amoroso sguardo in sé raccolto.	<i>mutazione II</i>	
Quel ch'ì piú desiava in voi m'è tolto: sí mi governa il velo che per mia morte, et al caldo et al gielo, de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra.	volta	

Существование большого числа стихотворных форм, занимающих промежуточное положение между баллатой и мадригалом, позволило Д. Харрану предложить, «за неимением лучшего обозначения», составной термин: *баллата-матригал*¹⁸ [19, 28]. Согласно ученому, отход от классического прототипа баллаты в поэзии XVI века проявлялся в неотчетливости границ и нарушении подобия между мутациони. Однако окончательное решение вопроса о том, является ли стихотворение баллатой в собственном смысле, Харран связывает с наличием или отсутствием повтора рифм(ы) между рипресой и вольтой.

¹⁷ В приведенной ниже баллате Петрарки *Lassare il velo o per sole o per ombra* повтор между рипресой и вольтой включает рифму и последовательность длинных и короткого стихов рипресы (11–7–11–11 слогов).

¹⁸ Слово «матригал» в данном случае служит названием стихотворного жанра.

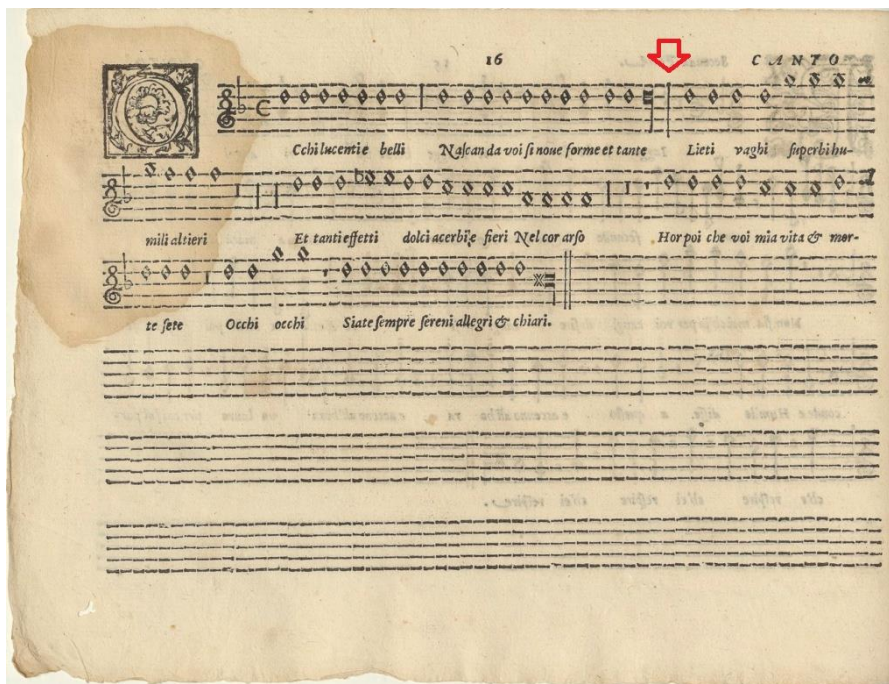
Разграничения Харрана имеют существенное значение для понимания композиционных особенностей мадригалов на тексты баллаты и ее модификаций, и все же в исследованиях мадригальной формы широко понимаемая баллатная традиция часто рассматривается как целое. Аргументом в этом вопросе служит композиторская практика. О том, что «эталонная» баллата и ее модификации воспринимались как одна и та же форма, свидетельствовала характерная деталь нотной записи в мадригалах на всевозможные баллатные тексты – *фиксация границы между рипресой и станцей*. Фермата на бревисе или лонге подчеркивали значимость кадансового оборота в конце рипресы, а главным элементом графического оформления служила двойная или простая вертикальная черта [19, 31], [20, 428]. Приведем примеры одинакового оформления мадригалов, разделенных почти полувековым промежутком (изданы в книгах 1539 и 1582 годов). Первый из них, *Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro* Якоба Аркадельта, написан на текст баллаты Петрарки, второй, *Occhi lucenti e belli* Маренцио (еще одни «очи» мадригального репертуара), – на текст баллаты-матригала Вероники Гамбары (см. нотные примеры 7, 8).

Пример 7. Я. Аркадельт. *Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro*.
Стрелка указывает на двойную вертикальную черту на границе рипресы и станцы.



Пример 8. Л. Маренцио. *Occhi lucenti e belli*.

Стрелка указывает на вертикальную черту на границе рипресы и станцы



Граница между рипресой и станцей – не единственное, что привлекает композитора, сочиняющего мадригал на стихотворение в форме баллаты. К числу ее признаков, легко «переводимых» на язык музыки, относятся и переключки между рипресой и вольтой. Связь между начальным и заключительным построениями мадригала – очень важное обстоятельство. Не случайно Шик называет баллату классической поэтико-музыкальной *репризной* формой (*Reprisenform* [23, 226])¹⁹, подчеркивая при этом, что репризность в мадригалах на тексты баллат, как правило, обусловлена не внутренней музыкальной логикой, а наличием повторов в схеме стихотворения [23, 249]. Два основных типа повторности Шик связывает с числом повторяемых стихов.

¹⁹ Шик не следует дифференциации Харрана, хотя в отдельных случаях и употребляет термин «баллата-мадригал» [23, 24, 128, 245].

1. Повтор лишь первой строки рипресы в конце вольты Шик называет кольцевым и подробно описывает кольцевые формы в тексте и музыке мадригала (*ringförmigen Texten, ringförmiges Madrigal*) [23]. Мы же ограничимся демонстрацией приема (см. нотный пример 9):

Пример 9. Л. Маренцио. *Io morirò d'Amore*
начальные и заключительные такты

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Alto, and Bass. It is divided into two sections: 'начальные такты' (initial measures) and 'заключительные такты' (final measures). The lyrics are 'Io mo-ri-rò d'A-mo-re' and 'io mo-ri - rò d'A-mo-re, io mo-ri-rò d'A-mo - re.' The notation includes treble and bass clefs, a common time signature (C), and various musical symbols like notes, rests, and bar lines.

Особый вариант двухэлементного кольцевого повтора с инверсионной перестановкой по схеме АБ ... БА применен в тексте и музыке мадригала Карло Джезуальдо *Donna, se m'ancidete*²⁰ (см. таблицу 3):

Таблица 3. К. Джезуальдо. *Donna, se m'ancidete*.
Схема кольцевого повтора

<p><i>Donna, se m'ancidete</i> <i>la mia vita sarete,</i> nè sperate già più ch'io chieggi aita Se amara è la mia vita, dolce sia la mia morte. Così, cangiando sorte, <i>la mia vita sarete,</i> <i>donna, se m'ancidete.</i></p>	<p>Донна, коль меня убиваете, Будьте моей жизнью. Не надейтесь же более [на то], что я попрошу о помощи. Если жизнь моя горька, Да будет сладкой моя смерть. Так, судьбу меняя, Будьте моей жизнью, Донна, коль меня убиваете.</p> <p style="text-align: right;">Перевод Е. Панкиной</p>
--	--

Комбинаторная сущность музыкального приема интересна и сама по себе, и в контексте существующего представления о свободном следовании за словом как основе формообразования в мадригалах

²⁰ Стихотворение представляет собой модификацию баллады.

Джезуальдо. Для наглядности приведем моменты начала и окончания мадригала по партии канто (нотный пример 10):

Пример 10. К. Джезуальдо. *Donna, se m'ancidete*

Don - na se m'an - ci de - te la mia vi - ta sa - re - te

la mia vi - ta sa - re - te don - na se - m'an - ci - de - te.

В мадригале Джезуальдо “*T’amo, mia vita*”, *la i acara vita* на текст Джанбаттиста Гварини «с явными элементами баллаты»²¹ [20, 490] почти дословный повтор начальной строки содержит переосмысление – теперь это ответное признание в любви – и, как следствие, новое окончание поэтической строки (см. таблицу 4).

Таблица 4. Дж. Гварини. “*T’amo, mia vita*”, *la i acara vita*.
Схема повторов и рифмовки.

1. “ T’amo, mia vita ”, la mia cara vita	1. «Люблю тебя, жизнь моя!» ²² ,
2. mi dice, e in questa sola	2. Сказала дорогая жизнь моя, и этими
3. dolcissima parola	3. Сладчайшими словами
4. par che trasformi lietamente il core	4. Преобразила мое сердце для того,
5. per farsene signore.	5. Чтоб радость господствовала в нем.
6. O voce di dolcezza e di diletto,	6. О, звуки сладости и наслажденья,
7. prèndila tosto, Amore,	7. Бери их поскорей, Любовь,
8. stàmpala nel mio core!	8. И в моем сердце их запечатлей!
9. Spiri solo per te l'anima mia:	9. Лишь для тебя дышу, душа моя.
10. “ T’amo, mia vita ” la mia vita sia.	10. «Люблю тебя, жизнь моя!» Так будь же моей жизнью ²³ .

Перевод С. Лебедева

²¹ Характеристика относится к стихотворению Гварини. Джезуальдо несколько расшатывает систему рифмовки, так как вводит в конце восьмого стиха слово *core* («сердце») вместо *petto* («грудь»), оставляя «холостым» 6-й стих.

²² Распределение слов в начальных стихах несколько иное, чем в тексте перевода: «Люблю тебя, жизнь моя!», дорогая жизнь моя /сказала...».

²³ Записанный в форме двустипшия перевод заключительного стиха.

Соответственно, и в музыке повтор сочетается с изменением, он сводится к выразительной транспозиции начального мотива (см. нотный пример 11).

Пример 11. К. Джезуальдо. "T'ato, mia vita", *la mia cara vita*

"T'a - mo, mia vi - ta"
"T'a - mo, mia vi - ta"
"T'a - mo, mia vi - ta"
"T'a - mo, mia vi - ta"

"T'a - mo, mia vi - ta"
"T'a - mo, mia vi - ta"
"T'a - mo, mia vi - ta"
"T'a - mo, mia vi - ta"

2. Шик также отмечает текстомузыкальную репризность – полный или частичный повтор всех строк рипресы в вольте [23, 25]. Хотя рипреса и вольта – взаимосвязанные и симметрично расположенные элементы баллады, следует помнить, что рипреса – совершенно самостоятельная часть, сопоставленная станце, а вольта – лишь часть станцы, поэтому вольта и «сцеплена» с окончанием второго мутационе. Сходным образом обстоит дело и в музыке. Пример мадригала Филиппа Вердело *Madonna qual certezza* на текст Лодовико Ариосто показывает, что даже в тех случаях, когда повтор выполнен точно, присутствует некое музыкальное «сцепление», снижающее эффект (см. таблицу 5).

Таблица 5. Л. Ариосто. *Madonna, qual certezza*. Схема повторов.

<p><i>Madonna, qual certezza</i> <i>Aver si può maggior del mio gran fôco,</i> <i>Che veder consumarmi a poco a poco?</i></p>	<p>Моя госпожа, какое доказательство / может быть сильнее моего великого [любовного] пламени, / чем [возможность] видеть, как постепенно растет мое истощение?</p>
<p>Aimè! non conoscete Che per mirarvi fiso, Da me son col pensier tanto diviso, Che trasformar mi sento in quel che siete?</p>	<p>Увы, вы не знаете, что, пристально созерцая вас, / мои мысли настолько отделяются от меня самого, / что я чувствую, как превращаюсь в то, чем являетесь вы?</p>
<p>Lasso! non v'accorgete Che poscia ch'io fui preso al vostro laccio, Arrosso, impallidisco, ardo ed agghiaccio?</p>	<p>О горе мне, вы не замечаете, что с тех пор, как я попал в ваши сети, я краснею, бледнею, пылаю и леденею?</p>
<p>Dunque²⁴, se ciò vedete, <i>Madonna, qual certezza</i> <i>Aver si può maggior del mio gran fôco,</i> <i>Che veder consumarmi a poco a poco?</i></p>	<p>Итак, если вы это видите, моя госпожа, какое доказательство может быть сильнее моего великого [любовного] пламени, / чем [возможность] видеть, как постепенно растет мое истощение?</p>

Перевод А. Звонаревой

Выделенный цветом повтор текста точно передан в музыке, однако он не мыслится как самостоятельное построение. Вердело подчеркивает остановку не перед повтором, а строкой раньше – перед началом вольты (см. разметку в нотном примере 12). Это и имеет в виду Шик, когда пишет, что репризы в мадригалах на тексты баллат, как правило, не обусловлены музыкальной логикой. Вердело следует структуре баллаты, завершая кадансами основные ее разделы и соответствующим образом оформляя нотный текст: традиционная вертикальная черта после рипресы, лонга в самом конце и ферматы над бревисами в кадансах, завершающих первое и второе мутациони.

²⁴ Такие «объясняющие» слова как *dunque* (поэтому, значит, следовательно, стало быть, а посему), а также *onde* (откуда, тем самым, вот почему), *così* (так, таким образом), *quindi* (поэтому, потому, следовательно), выполняют роль связки между заключительными построениями баллаты и типичны для начала вольты [20, 429].

Пример 12. Ф. Вердело. *Madonna qual certezza*

Наряду с указанными Шиком основными случаями повторности можно отметить избирательное применение того же принципа в тексте и музыке баллады. Особенно интересны музыкальные повторы, усложненные перестановками и изменениями отдельных элементов. Сопоставим окончания рипресы и вольты в ранее упоминавшемся мадригале Аркадельта *Occhi miei lassi, mentre ch'io vigiro* (нотный пример 13, ср. с примером 6). При повторе меняется порядок элементов; перестановка первого и второго сочетается с ритмическим уменьшением первого; «черные» и «белые» длительности в комбинации первого и третьего элементов соответствует словам *breve* и *lungo*²⁵; в проведениях третьего элемента отмечена перестановка начальных звуков:

Пример 13. Я. Аркадельт. *Occhi miei lassi, mentre ch'io vigiro*

²⁵ Стихотворение адресовано глазам лирического героя, устремленным на донну Лауру: «Глаза мои усталые, поколе / Вас обращаю к той, кем вы затмились <...> Насытитесь до предела / Усладой краткой среди долгой боли» (...*breve conforto a sí lungo martiro* – пер. А.Н. Триандафилиди).

2. Переформатирование

Возможно, первым, кто заметил, что секрет мадригальной формы не исчерпывается следованием музыки за текстом, был Альфред Эйнштейн, связавший свое наблюдение с мадригалами Маренцио: «Его чувство формы само по себе – маленькое чудо; <...> он, кажется, думает только о тексте и о том, чтобы представить его свободно. Однако все его конструкции, несмотря на их легкость и прозрачность, так же прочны (solid), как изящная колоннада Брунеллески или мост Амманати» [17, 617], отмеченные, напомним, особой пропорциональностью и присутствием *симметрии* [5].

Предложенная Эйнштейном архитектурная аналогия подтверждается результатами анализа мадригалов с метротектонических позиций. В настоящее время с достаточной уверенностью мы можем говорить о присутствии симметрии в мадригалах Маренцио и Джезуальдо. Как показано в [5], метротектоническая организация различным образом согласуется с текстомузыкальной. «Легкие», «прочные» и симметрично выстроенные «конструкции» мадригалов нередко возникают в результате непосредственного, построчного следования поэтической форме: к примеру, тождественность катренов в мадригалах-сонетах и репризные и кольцевые структуры в мадригалах-баллатах подразумевают одинаковую протяженность повторяемых построений, а значит и наличие той или иной формы симметрии.

Однако в большинстве известных нам случаев симметрия возникает как результат *переформатирования*. Происходит нечто вроде тектонического сдвига: • смещаются границы, предусмотренные поэтической формой, • изменяется число элементов структуры,

• нарушаются первоначальные пропорции, • равенство поэтических построений заменяется равенством музыкальных построений, одно из которых может быть написано, к примеру, на текст из трех строк, а другое – на текст одной единственной строки. Музыка по силам и значительно увеличить, и уменьшить протяженность поэтической строки по сравнению с другими, и нарушить целостность строки, придав ей форму двух или трех обособленных музыкальных фрагментов. Эти и подобные им признаки отказа от простого следования за структурой текста одновременно служат и указателями присутствия той или иной симметричной метротектонической конструкции, которая становится «возмещением» нарушенного композиционного порядка.

Покажем, как происходит переформатирование, обратившись к мадригалам на тексты избранных нами твердых форм.

Секстина, в рамках изучаемого нами исторического периода, неизменно подразумевает циклическую музыкальную структуру. В то же время последовательность шести равнодлительных строк в составе строфы трактуется свободно, и именно на этом масштабном уровне может происходить переформатирование – подмена строгой поэтической организации не менее строгой музыкальной. Приведем в качестве примера третью часть мадригала Маренцио *Sola angioletta starsi in treccie a l'ombra* на слова Якопо Саннадзаро (см. таблицу 6). Шесть одиннадцатисложных стихов секстинной строфы складываются в симметричную конструкцию из 24–5–25 семибрависов (о):

Таблица 6. Я. Саннадзаро. *Sola angioletta starsi in treccie a l'ombra*, часть 3.
Схема третьей части мадригала Л. Маренцио.
Цветом обозначены метротектонические границы формы

Quando ripenso al Benedetto giorno Che nel mio cor rinnova il dolce tempo Sospiro il don de l'honorata mano Ch'amor mi fece e dico ov'è quell'ombra	24	Когда я снова думаю о благословенном дне, Возрождающем в моем сердце сладостное время, Я вздыхаю о благородной руке, Что Амур принес мне в дар, и вопрошаю: где же та тень?
Ecco que già con libr'alberg' il sole	5	Вот, уже в созвездии Весов находится солнце ²⁶ ,
Perche non la vegg'io nel rico colle. (Ecco Perche ...) ²⁷ .	25	Потому что я ее не вижу на том прекрасном холме. Перевод А. Звонаревой

Центром становится построение на слова пятого (отнюдь не центрального по расположению в строфе) стиха, заметно выделяющееся в окружающем материале (пример 14). Оно начинается с синкопы после паузы на сильной доле и представляет собой ряд почти ничем не разбавленных кварто-квинтовых гармонических шагов: C F C G (a) C₆ G D. Вокруг аккордового центра располагаются имитации-переключки: предшествующие буквально обрываются на музыкальном «полуслове», последующие вступают после значительной остановки. Чтобы достичь равновесия левой и правой частей конструкции, Маренцио не только перекладывает на музыку оставшийся шестой стих, но и повторяет, почти буквально, пятый и шестой стихи. «Избыток» текста слева от центра и восполняемый повторами «недостаток» текста справа – характерный штрих симметричных мадригальных форм.

Сонет. Облациями переформатирования в этой твердой форме, как правило, оказываются пары одинаковых частей – катренов и терцетов. При сходстве общих принципов, имеются и различия. Граница между катренами обязательна и для музыкальных переложений, чего нельзя сказать о границе между терцетами. Поэтому в каждом из ка-

²⁶ То есть наступила осень, на что указывает отсутствие тени (где, как сообщается в предыдущих строфах, еще недавно сидела она).

²⁷ В скобках указаны инципиты повторяемых стихов, за счет которых наращивается необходимая протяженность заключительного построения.

тренов структура четверостишия может быть преобразована по-разному, между тем как терцеты обычно участвуют в общей для них музыкальной «постройке».

В мадригале Маренцио *L'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine* (в первой части статьи он упоминался в связи со значительной неравновесностью катренов) музыкальное переложение первого катрена представляет собой трехэлементную симметрию в 10–7–10 семибревисов (стихи 1, 2, 3–4). Второй катрен преобразован в два построения равной протяженности: 28–27 семибревисов. И здесь музыкальной симметрии соответствует асимметричное распределение текста: по звучанию три стиха уравниваются с повторенным четвертым, к которому добавлены повторы возгласа *O vivo Giove!* – концовки предыдущего стиха (см. нотный пример 14).

Таблица 7. Ф. Петрарка. *L'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine*,
катрены I и II.
Схема первой части мадригала Л. Маренцио

L'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine	10		Зеленый лавр и золото кудрей Колеблются под ветерком игривым; Когда я любовался этим дивом, Душа из тела взмыла в эмпирей.
Soavemento sospirando move	7		
Fa con sue viste leggiadrette e nove L'anime de lor corpi pellegrine.	10	27	
Candida rosa nata in dure spine Quando fia chi sua pari al mondo trove? Gloria di nostra etade? O vivo Giove,	28	28	Сколь вы ни дивны, розы, для очей, Но разве красотою превзойти вам Ту славу века? Богом милостивым Будь прежде послан мне конец, не ей.
Manda, prego, il mio in prima che il suo fine. (O vivo Giove... Manda, prego...)	27	27	

Перевод А. Триандафилиди

Таблица 8. Ф. Петрарка. *Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena*,
катрены и терцеты.

Схема двух частей мадригала Маренцио в семибровисах

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena, e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia, et garrir Progne et pianger Philomena, et primavera candida et vermiglia.	33	Опять зефир подул – и потеплело, Взошла трава, и, спутница тепла, Щебечет Прокна, плачет Филомела, Пришла весна, румяна и бела.
Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;	10	Луга ликуют, небо просветлело,
Giove s'allegra di mirar sua figlia; l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena; ogni animal d'amar si riconsiglia.	31	Юпитер счастлив – дочка расцвела, И землю, и волну любовь согрела И в каждой божьей твари ожила.
Ma per me, lasso, tornano i piú gravi sospiri, che del cor profondo tragge quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;	30	А мне опять вздыхать над злой судьбою По воле той, что унесла с собою На небо сердца моего ключи.
et cantar augelletti, et fiorir piagge, e 'n belle donne honeste atti soavi sono un deserto, et fere aspre et selvagge.	12 31	И пенье птиц, и вешние просторы, И жен прекрасных радостные взоры – Пустыня мне и хищники в ночи.

Перевод Е. Солонович

В музыкальном переложении второй катрен длится больше, чем первый, так как содержит два элемента симметрии. Решающую роль играет не сам по себе перевес протяженности, а характер музыкального материала в начале второго катрена (см. нотный пример 15). Натиск стремительного движения голосов, повторяющих слово *Ridon(o)* (букв. «смеются»), обособленность всего пятого стиха и превращают занимаемые им десять семибровисов в центр формы.

Пример 15. Л. Маренцио. *Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena*

граница между катренами

e pri - ma - ve - ra can - di - da e ver - mi - gia. Ri - don, ri - don
e pri - ma - ve - ra can - di - da e ver - mi - gia. Ri - don, ri - don
e pri - ma - ve - ra can - di - da e ver - mi - gia. Ri - don, ri - don

Абсолютно по тому же принципу происходит переформатирование в терцетах – второй части мадригала. Начальный стих второго терцета *et cantar augelletti, et fiorir piagge...* (как до этого – начальный стих второго катрена) побуждает к звукоизобразительности и становится центром симметрии. В результате вторая часть мадригала наследует у первой не только идею переформатирования, но и саму конструкцию:

33–10–31

30–12–31.

Еще один пример переложения терцетов вопреки их собственному делению мы находим в мадригале Маренцио *Solo et pensoso i piu deserti campi*. Приведем для начала полный текст сонета и метротекто-ническую схему всего мадригала (см. таблицу 9, нотный пример 16):

Таблица 9. Ф. Петрарка. *Solo et pensoso i piu deserti campi*,
катрены и терцеты.
Схема двух частей мадригала Л. Маренцио в семибрависах

Solo et pensoso i piú deserti campi vo mesurando a passi tardi et lenti, et gli occhi porto per fuggire intenti ove vestigio human l'arena stampi.	43	Один и задумчив, самые пустынные уголки Меряю я неспешными шагами Внимательно озираясь вокруг, чтобы избежать Тех мест, где оставил свой след человек.
Altro schermo non trovo che mi scampi dal manifesto accorger de le genti, perché negli atti d'alegrezza spenti di fuor si legge com'io dentro avampi:	45	Только так я могу спастись От пристального внимания (проницательности) людей; Ведь во всех моих действиях, где угасла радость, Угадывается сжигающий меня изнутри огонь:
sí ch'io mi credo omai che monti et piagge et fiumi et selve sappian di che tempore sia la mia vita, ch'è celata altrui. Ma pur sí aspre vie né sí selvagge cercar	19 ¹ / ₄	Так что мне уже кажется, что горы и доли, И реки, и рощи знают всё о моей жизни, Тщательно скрываемой от чужих глаз.
non so ch' Amor non venga sempre ragionando con meco, et io co llui.	14 ³ / ₄	Но какие бы тернистые и дикие тропы
	19	Я ни выбирал, Любовь всегда следует за мной И говорит со мной, а я с ней.

Перевод Т. Зайцевой

В отличие от катренов этого мадригала, в терцетах музыкальное членение не очевидно, поэтому рассмотрим его подробнее, пользуясь нумерацией условных тактов, равных семибравису (сонет написан в размере C).

Первая заметная граница в такте 20 завершает построение на текст первого и второго стихов при участии «тщательного скрываемого» начального полустипишия третьего стиха (*sia la mia vita...*). Соджетто на этот текст (в примере 16 отмечено цифрой 2) почти целиком состоит из басовой формулы кадансового оборота и вначале присоединяется к имитациям соджетто 1, которое включает дискантовую формулу каданса, а затем, в той же функции гармонического баса, поддерживает уже аккордовую последовательность в начале следующего, центрального, построения трехэлементной симметричной конструкции (пример 16, такты 18-20, 20–22)²⁸.

Поспешное начало третьего стиха в том же 20 такте (характерная для Маренцио риторическая фигура арокоре) не скрывает, а подчеркивает границу благодаря сопоставлению кадансового оборота в d (со «старинным» перфектным окончанием на квинтоктаве $d-d-a$) и секстаккорда h – при резкой смене фактуры и регистра. Маренцио употребляет здесь типичный прием мадригального письма – вступающий после полнозвучия ансамбль трех верхних голосов в аккордовом изложении (в данном случае аккорды сочетаются с синкопами). Третий стих обладает достаточно определенным завершением в такте 24, которое, однако напоминает скорее не точку в конце фразы, а запятую. Союз *ma* («но»), с которого начинается второй терцет, всего лишь добавляет недостающий квинтовый тон в трезвучие A – первое в еще одной, более долгой последовательности синкопированных

²⁸ Соджетто *Sia la mia vita* проводится лишь трижды, от тактов 15, 18 и 20, везде в басовой функции.

гармоний, на этот раз в духе инструментальных *consonanze stravaganti*. Основательная музыкальная граница в такте 34, подчеркнутая выключением трех верхних голосов (действие, симметричное выключению двух нижних в такте 20), завершает членение второй части мадригала по двуступицам: $19 \frac{1}{4} - 14 \frac{3}{4} - 19$ семибрависов. Мы вновь видим центральное построение, которое выдержано по преимуществу в аккордовой фактуре²⁹ и окружено имитационными построениями в подвижном ритме (пример 16; ср. пример 14).

«Спор» между бинарным и тернарным делением характерен не только для мадригалов на текст сонета, где два терцета могут оказаться текстом музыкальной композиции из трех частей. Нечто подобное встречается и в мадригалах на баллатные тексты.

Баллата и ее варианты. Музыкальное переформатирование баллатных текстов в той или иной степени связано с наличием или отсутствием поэтико-музыкальной репризности, о которой шла речь в первой части статьи.

Кольцевой или репризный повтор создает симметрию расположения одинакового музыкального материала в начале и в конце мадригала. При таких исходных данных переформатирование (всегда работающее на идею симметрии) проявляется в *уточнении* и *дотраивании* имеющейся конструктивной основы. Если же и возникает «передел границ», он не касается построений, участвующих в повторах. Именно так обстоит дело в мадригалах Джезуальдо.

²⁹ Переложение стиха *Ma pur sì aspre* включает начальную имитацию в минимум (*h*) в трех голосах из пяти. Однако строго выдержанный равномерный ритм пятиголосия в синкопированном контрапункте, несомненно, свидетельствует о приоритете гармонической вертикали.

Таблица 10. К. Джезуальдо. *Donna, se m'ancidete*³⁰.
Симметрия поэтической и музыкальной формы

в стихах		в семибревисах	
Donna, se m'ancidete la mia vita sarete, nè sperate già più ch'io chieggi aita	3	Donna, se m'ancidete la mia vita sarete, nè sperate già più ch'io chieggi aita	27
Se amara è la mia vita, dolce sia la mia morte.	2	Se amara è la mia vita, dolce sia la mia morte.	
		Così,	2
Così, cangiando sorte, la mia vita sarete, donna, se m'ancidete.	3	cangiando sorte, la mia vita sarete, donna, se m'ancidete.	26

В стихотворении, представляющем собой модификацию баллады, для нас наиболее интересно наличие трех симметрично расположенных частей. В мадригале же трехчастность не подтверждается, начало четвертого стиха не отделено ни ритмически, ни гармонически от завершения третьего. Заметных остановок нет вплоть до концовки пятого стиха, примечательной имитациями сюжетто с необычным мелодическим кадансом в конце: нисходящие септимы $f\text{is}-g\downarrow a$ и $h-c\downarrow d$, сопровождаемые восходящими секундами на тех же звуках (отмечены в нотном примере 17).

Таким образом, частей в музыкальной форме всего две: первая, на текст 1–5 стихов, длится 27 семибревисов, вторая, на текст 6–8 стихов, – 28. Однако начальное слово шестой строки *Così...*³¹ «откалывается» от окружающего материала и становится центром (центральной «точкой») симметрии: 27 – 2 – 26. *Così* обособлено от продолжения благодаря повтору и характеру музыкального звучания, – это скандированные слоги с паузами в качестве знаков препинания: $\{ co-si \} co-si \}$. Аккордовый центр окружен имитационными построениями (отмечены в примере 17). Наряду с «разломом» между *Così*

³⁰ Текст перевода см. на с. 18 настоящего издания.

³¹ Как мы помним, *così* – одно из слов, которыми обычно начинаются вольты в балладах-мадригалах [20, 429].

и имитацией на последующие слова пятого стиха справа от центра есть и другие отчетливые границы, которые мы не принимаем в расчет: метротектоническая симметрия, как показал Георгий Эдуардович Конюс, нередко образуется при участии равных по протяженности, но различных по внутреннему устройству построений [8, 16].

Пример 17. К. Джезуальдо. *Donna, se m'ancidete*.

Центр и примыкающие к нему фрагменты имитационных построений

В “*T’amo, mia vita*”, *la mia cara vita* – втором из мадригалов Джезуальдо с кольцевым повтором – симметричная конструкция имеет более обычный вид. Здесь центром становится не обособленное слово, а полный стих *O voce di dolcezza e di diletto* («О, звуки сладости и наслажденья»³²).

Таблица 11. Джезуальдо. “*T’amo, mia vita*”.
Схема в семибревисах

“ <i>T’amo, mia vita</i> ”, <i>la mia cara vita</i> mi dice, e in questa sóla dolcissima paròla	25,5
par che trasformi lietamente il còre per farsene signóre.	
O voce di dolcezza e di diletto	5,5
stàmpala nel mio còre! Spiri solo per te l’anima mia: “ <i>T’amo, mia vita</i> ” <i>la mia vita sia</i> .	25

³² Полный текст перевода см. на с. 19 настоящего издания.

Однако средства обособления центра очень сходны с *Donna, se m'ancidete*: и здесь присутствует повтор короткого слова, разделенный паузой (*O voce – O voce*). Кроме того, в обоих мадригалах Джезуальдо мы видим черты, знакомые по мадригалам Маренцио: синхронное пение в аккордовой фактуре, слева и справа окруженное имитационными построениями.

Известные нам случаи переформатирования в мадригалах на баллатные тексты без текстомузыкальных реприз единичны, но чрезвычайно яркие. Последовательное превращение тернарных структур в бинарные отличает *Occhi lucenti e belli* Маренцио. В мадригалах на тексты сонетов, как мы помним, встречается превращение двух терцетов в три музыкальных построения, здесь же присутствует обратный композиционный ход.

Стихотворение *Occhi lucenti e belli* состоит из последовательности трехстиший³³, что и определило основную идею его музыкального переформатирования.

В. Гамбара. *Occhi lucenti e belli*

Occhi lucenti e belli,
com'esser può che in un medesimo istante
nascan da voi nove sì forme e tante?

Lieti, mesti, superbi, umili, alteri

vi mostrate in un punto, onde di speme
e di timor m'empiete,

e tanti effetti dolci, acerbi e fieri
nel core arso per voi vengono insieme
ad ognor che volete.

Or, poi che voi mia vita e morte sète,
occhi felici, occhi beati e cari,
siate sempre sereni, allegri e chiari.

Очи сияющие и прекрасные,
Как то возможно, что в единый миг
Рождаются из вас формы новые и столь многие?

Радостными, изящными, неприступными, робкими,
надменными

Вы враз предстаёте, волнами надежды
И страха меня наполняете,

И столько чувств нежных, горьких и гордых
В сердце, пылающем вами, сбирается вместе
В час, вам угодный³⁴.

Ибо ныне вы – жизнь и смерть моя.
Очи счастливые, очи блаженные и милые,
Будьте всегда безмятежными, веселыми и ясными.

Перевод Е. Панкиной

³³ Точные аналоги основных разделов баллаты, но без рифмы между рипресой и вольтой.

³⁴ Букв.: «Во всякий час, когда вы хотите» (прим. перев.).

Пример 18. Л. Маренцио. *Occhi lucenti e belli*

1-й стих: 7 слогов 7 o

Oc - chi lu - cen - ti e bel - li, 2-й стих: 11 слогов 4 o

Oc-chi lu - cen-ti e _____ bel - li, oc - chi lu - cen-ti e bel - li, com' es - ser può ch'in un_ me - de - smo j - stan -

Oc - chi lu - cen - ti e _____ bel - li, com' es - ser può ch'in un_ me - de - smo j - stan -

Oc - chi lu - cen - ti e bel - li, com' es - ser può ch'in un_ me - de - smo j - stan -

Com' es - ser può ch'in un_ me - de - smo j - stan -

3-й стих: 11 слогов 11 o

12

na - scan da voi si no - ve for - me e tan - te?

te na - scan da voi, na - scan da voi si no - ve for - me, si no - ve for - me e tan - te?

te na scan da voi, na scan da voi, _____ si no - ve for - me, si no - ve for - me e tan - te?

te na - scan da voi, na - scan da voi si no - ve for - me, si no - ve for - me e tan - te?

te na - scan da voi, na - scan da voi _____ si no - ve for - me, si no - ve for - me e tan - te?

Особая фактурная идея этого мадригала – скандированное пение в верхнем голосе ровными семибревисами (см. пример 7). Там, где звучит канто, традиционное для итальянской поэзии число слогов в поэтической строке (11 или 7) становится и числом семибревисов-тактов. При этом одиннадцатитакт, независимо от звучания или паузирования канто, становится и основной *единицей музыкальной формы*. Вот как распределены один семисложный и два одиннадцатисложных стиха в начале мадригала (см. нотный пример 18).

Как видим, *трехстишие* превращено в последовательность *двух* одиннадцатитактовых «строк» музыкальной формы. Такими же парами одиннадцатитактовых становятся следующие *трехстишия*, за исключением последнего. Оно сплошь состоит из длинных стихов, что, возможно, и стало поводом к изменению композиционного правила (подробное описание см. в [5, 61–63]). Сформированные таким образом музыкальные «строки» образуют двухъярусную симметричную форму (на схеме подчеркнуты взаимносимметричные суммарные одиннадцатитакты):

7-4-11	11-11	11-4-7
11-9-11		

К числу самых поразительных примеров реформатирования, несомненно, относится баллата, переложенная на музыку без *ripresy*. Именно так написан мадригал Маренцио *Ahi, dispietata morte* на текст баллаты Петрарки *Amor, quando fioria*. Известна история создания этого стихотворения, о которой сообщает Александр Николаевич Веселовский, основываясь на записях Петрарки³⁵:

³⁵ Со ссылкой на шифр Ватиканской Апостольской библиотеки *Vat. lat. 3196*.

Вероятно, вскоре по получении скорбной вести (о смерти донны Лауры. – Л.Г.) набросаны были несколько стихов канцоны, оставшейся неоконченной: «О, Амур! В слезы обратился (volta) мой стих, в печаль (doglia) веселье <...>». Над стихами помета: Начало кажется мне недостаточно печальным (non videtur satis triste principio). 1 сентября написана на ту же тему баллата в быстром песенном, не печальном темпе: «Амур, когда еще была в расцвете моя надежда и (в виду) награда за такую верность, у меня отняли ту, от которой я ждал милости. О, безжалостная смерть! О, суровая жизнь! Та ввергла меня в печаль (doglia), жестоко подкосив мои надежды, эта удерживает меня на земле против моего желания (voglia), не пускает меня последовать за удалившейся. А она все еще со мною, водворилась в моем сердце и видит, какова моя жизнь» (баллата VII). В заголовке баллаты помечено: «это начало я записал в другом месте, но нет времени справиться. 1348 г. сентября 1, около вечерень» [1, 229].

Редкая в своем роде и впечатляющая история превращения нескольких стихов канцоны в начало баллаты парадоксально сочетается со столь же редким случаем сокращения текста при переложении его на музыку. Как правило, такие сокращения вызваны значительным объемом поэтического источника. К примеру, из 75 строк двойной секстины Петрарки *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto* композиторы избирали по одной-две строфы. Здесь же сокращение всего лишь трех (причем тех самых, начальных) строк вызвано какими-то иными причинами. Похоже, что Маренцио просто привлекла возможность начать с восклицания, как это происходит во многих его мадригалах с горестными междометиями в качестве первых слов: *ahi, ahimè, ohime, deh*. Как бы то ни было, отказавшись от рипресы – важнейшего структурообразующего элемента баллаты, Маренцио отказался и от следования структуре оставшихся трехстиший. И на «руинах» лишенной симметрии поэтической формы построил другую симметрию – музыкальную (см. таблицу 12).

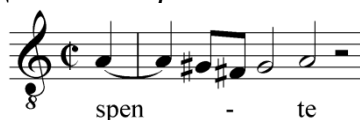
Таблица 12. Ф. Петрарка. Баллата *Amor, quando fioria*
и мадригал Л. Маренцио *Ahi dispietata morte*
(схема в бревисах)

Петрарка. Баллата *Amor, quando fioria*³⁶

Amor, quando fioria mia spene, e 'l guidardon di tanta fede, tolta m'è quella ond'attendea mercede	Маренцио. Мадригал <i>Ahi dispietata morte</i>	
Ahi dispietata morte, ahi crudel vita! L'una m'а posto in doglia, et mie speranze acerbamente а спенте. l'altra mi tèn qua giù contra mia voglia, et lei che se n'è gita seguir non posso, ch'ella nol consente.	Ahi dispietata morte, ahi crudel vita! L'una m'а posto in doglia, et mie speranze acerbamente а спенте.	13
Ma pur ogni or presente nel mezzo del meo cor madonna siede, et qual è la mia vita, ella sel vede.	l'altra mi tèn qua giù contra mia voglia, et lei che se n'è gita seguir non posso, ch'ella nol consente.	19
	Ma pur ogni or presente nel mezzo del meo cor madonna siede, et qual è la mia vita, ella sel vede.	14

Разница в один бревис между левым и правым элементами получившейся симметричной конструкции (13 – 19 – 14) объясняется сокращением вдвое по сравнению с нормой длительностей кадансовой формулы, которой заканчивается первое трехстишие мадригала (фигура *арокоре*³⁷; см. нотный пример 19). Интересно, что в конце четвертого стиха, на словах *mia voglia* Маренцио повторяет ту же формулу, но в обычном для нее ритме.

Пример 19. Л. Маренцио. *Ahi dispietata morte*



При всей его поспешности, сокращенный каданс отчетливо завершает (или, может быть, обрывает) начальное трехстишие новообразованного текста. Следующие границы менее отчетливы, поэтому естественно рассматривать стихи 4–8 как срединное построение мадригала в девятнадцать бревисов (6 1/4 – 6 3/4 – 6). Завершением симметричной конструкции служат многочисленные распевы изменяю-

³⁶ Перевод полного текста баллаты см. на с 35 настоящего издания.

³⁷ В варианте сокращения не только заключительного звука, но и всей заключительной (каденционной) формулы.

щегося, но безошибочно узнаваемого сюжетто с нисходящим тетра- хордом на словах *la mia vita*. Это сюжетто рифмуется с начальной фразой мадригала, словно восполняя отсутствие обязательной для баллаты рифмы между рипресой и вольтой (см. нотный пример 20).

Пример 20. Л. Маренцио. Мадригал *Ahi dispietata morte*

Ahi di - spie - ta - ta mor - te

et qual è la mia vi - ta

et qual è la mia vi - ta

Опыт знакомства с мадригалами на тексты секстин, сонетов и баллат показал, что каждая из этих форм перекладывается на музыку с сохранением своих основных признаков, которые получают, плюс к поэтическому, музыкальное выражение. Шесть строф (плюс полу-строфа) в секстине отображаются в виде шести (семи) частей музыкального цикла; в сонете пары катренов и терцетов всегда перекладываются на музыку в виде двух частей мадригала; в баллате и ее модификациях структурообразующая граница между рипресой и станцей становится столь же значительной границей музыкальной формы. Всякого рода повторы в поэтических формах вызывают повторы в мадригалах на их тексты.

Не меньшим постоянством обладают и приемы переформатирования, приводящие к нарушению соответствий между твердой поэтической формой и формой музыкальной, и приемы построения симметричной формы, осуществляемого, так сказать, *собственными силами музыки*. Уходя от пошагового следования за поэтической фор-

мой, композитор оказывается за пределами непосредственного взаимодействия со словом – в сфере, где проявляется «красота числового строения музыкальной формы», о которой пишет Алексей Федорович Лосев в трактате «Музыка как предмет логики», ссылаясь на «десятки и сотни пьес, проанализированных по системе Г.Э. Конюса» [9, 368].

Таким образом, в композиторской практике следование строгому поэтическому регламенту непротиворечиво сочеталось с отступлениями от него. Признаки того и другого мы находим в одних и тех же мадригалах: их общий контур, как правило, определяется поэтическим образцом, в остальном же переложение текста часто подчиняется симметричной, то есть музыкальной, планировке. Наличие повторяемых музыкальных решений как при следовании поэтическому регламенту, так и при переформатировании подтверждает неслучайный характер представленных нами тенденций и свидетельствует о «паритете» слова и музыки в решении вопроса о форме в мадригале XVI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Веселовский А.Н.* Избранные статьи. Л.: Художественная литература, 1939.
2. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989.
3. *Гаспаров М.Л.* Твердые формы [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия, 2005–2019. URL: <https://bigenc.ru/literature/text/4184552> (дата обращения: 21.02.2022).
4. *Гервер Л.Л.* Твердая поэтическая форма vs форма музыкальная: опыт анализа мадригалов на тексты секстин // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-

конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т.И. Науменко. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2020. С. 718–730.

5. Гервер Л.Л., Ковалевская Д.А. Присуще ли метротектоническое совершенство формы мадригалам Луки Маренцио? // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 4 (39). С 44–69.

6. Гирфанова М.Е. Мензуральная система как исторический тип западноевропейского музыкального метра. Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Казань, 2015.

7. Игнатьева Н.С. Мадригалы мантуанских композиторов на тексты «Верного пастуха» Дж.Б. Гварини (к истории второй практики). Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017.

8. Конюс Г.Э. Научное обоснование музыкального синтаксиса (к изучению вопроса). М.: Гос. муз. изд-во, 193.

9. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // А.Ф. Лосев. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 195–390.

10. Панкина Е.В. Фроттола в культуре итальянского Возрождения: 1480–1530. Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. М., 2018.

11. Панова Л.Г. Анненский-петраркист: «Дальние руки» // Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе, «русский текст» в итальянской литературе: Материалы международной научной конференции (ИРЯ РАН, 9–11 июня 2011 г.). Отв. ред. Н.А. Фатеева. М.: Инфотех, 2013. С. 111–119.

12. Сусидко И.П. Поэзия – служанка музыки? О роли поэтического текста в итальянской арии XVIII века // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции 24-27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т.И. Науменко. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2020. С. 503–512.

13. Холопов Ю.Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. Сб. ст. / Сост. В.Н. Холопова. М.: Музыка, 1978. С. 105–163.

14. Шор Р. Баллада. Литературная энциклопедия. В 11 т. [М.], 1929–1939 [Электронный ресурс] // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/> (дата обращения: 21.02.2022).

15. *Abramov-van Rijk E.* The form of the monostrophic ballata as a frame for a logical demonstration. In: Plainsong and Medieval Music. Vol. 26. Iss. 1. Cambridge University Press, 2017. Pp. 1–18.

16. *D'Agostino G.* On the Ballata Form(s) of Fifteenth-Century Italy: a Case of Historical Misunderstanding. In: “Et facciam dolci canti”. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno. LIM, 2003. Pp. 295–330.

17. *Einstein A.* The Italian Madrigal. Ed. by R. Sessions, O. Strunk, A.Y. Krappe. In Three volumes. Vol. 2. Princeton Legacy Library edition, 2019.

18. *Fallow D.* Formes Fixes [Electronic edition]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001.

19. *Harrán D.* Verse Types in the Early Madrigal. In: Journal of the American Musicological Society, Vol. 22 (1969). P. 27–53.

20. *Newcomb A.* The Ballata and the “Free” Madrigal in the Second Half of the Sixteenth Century. In: Journal of the American Musicological Society, Vol. 63, No. 3 (Fall 2010). Pp. 427–497.

21. *O'Rourke R.* Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy under the Executive Committee of the Graduate School of Arts and Sciences. Columbia University, 2020.

22. [Petrarca F.]. Il Canzoniere di Francesco Petrarca. Edizione di riferimento: a cura di Giancarlo Contini, Einaudi, Torino 1964.

23. Schick H. Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi: Phänomene, Formen und Entwicklungslinien. Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1998.

24. Schubert P., Cumming J.E. Text and Motif c. 1500: A New Approach to Text Underlay. In: Early Music. Vol. 40, No. 1. 2012. Pp. 3–13.

REFERENCES

1. Veselovskij A.N. Izbrannye stat'i [Selected articles]. Leningrad: Hudozhestvennaya literatura [Art Literature], 1939.

2. Gasparov M.L. Oчерk istorii evropejskogo stiha [An outline of the history of European verse]. M.: Nauka [Science], 1989.

3. Gasparov M.L. Tverdye formy [Fixed forms] [Elektronic resource]. In: Bol'shaya rossijskaya enciklopediya, 2005–2019. Available at: <https://bigenc.ru/literature/text/4184552> (accessed: 21.02.2022).

4. Gerver L.L. Tverdaya poeticheskaya forma vs forma muzykal'naya: opyt analiza madrigalov na teksty sekstin [Fixed Poetic Form vs Musical Form: Experience of the Analysis of Madrigals on Sextina Texts]. In: Nauchnye shkoly v muzykovedenii XXI veka: k 125-letiyu uchebnyh zavedenij imeni Gnesinyh. Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj onlajn-konferencii 24–27 noyabrya 2020 goda [In: Scientific Schools in Musicology in the 21st Century: On the 125th Anniversary of the Gnesins' Educational Institutions. Proceedings of the International Scientific Online Conference, November 24–27, 2020]. Ed. by T.I. Naumenko. M.: Ros. akad. muzyki im. Gnesinyh [Gnesin Russian Academy of Music], 2020. Pp. 718–730.

5. *Gerver L.L., Kovalevskaya D.A.* Prishche li metrotektonicheskoe sovershenstvo formy madrigalam Luki Marencio? [Is Metrotectonic Perfection Characteristic of Madrigals by Luca Marenzio]. In: Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2019. № 4 (39). Pp. 44–69.

6. *Girfanova M.E.* Menzural'naya sistema kak istoricheskij tip zapadnoevropejskogo muzykal'nogo metra [The mensural system as a historical type of Western European musical metre]. Dr. sci. dis. 17.00.02. Kazan', 2015.

7. *Ignat'eva N.S.* Madrigaly mantuanskih kompozitorov na teksty «Vernogo pastuha» Dzh. B. Gvarini (k istorii vtoroj praktiki) [Madrigals by Mantuan composers to texts of J. B. Gvarini's The Faithful Shepherd (to the history of the second practice)]. Candidate's thesis. Moscow, 2017.

8. *Konyus G.E.* Nauchnoe obosnovanie muzykal'nogo sintaksisa (k izucheniyu voprosa) [Scientific rationale for musical syntax (to explore the question)]. Moscow: Gos. muz. izd-vo [State music publishing house], 1935.

9. *Losev A.F.* Muzyka kak predmet logiki [Music as a Subject of Logic]. In: *Losev A.F.* Iz rannikh proizvedeniy [From the Early Works]. Moscow: Pravda [Truth], 1990.

10. *Pankina E.V.* Frottola v kul'ture ital'yanskogo Vozrozhdeniya: 1480–1530 [Frottola in Italian Renaissance culture: 1480–1530]. Doctor's thesis. Moscow, 2018.

11. *Panova L.G.* Annenskij-petrarkist: “Dal'nie ruki” [Annensky-Petrarchist: “Distant Hands”]. In: Dialog kul'tur: “Ital'yanskij tekst” v russkoj literature, “russkij tekst” v ital'yanskoj literature: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (IRYA RAN, 9–11 iyunya 2011 g.) [Dialogue of Cultures: “Italian Text” in Russian Literature, “Russian Text” in Italian Literature: Proceedings of an International Scientific Conference]. Ed. N.A. Fateeva. Moscow: Infotekh, 2013. P. 111–119.

12. *Susidko I.P.* Poeziya – sluzhanka muzyki? O roli poeticheskogo teksta v ital'yanskoj arii XVIII veka [Is poetry the servant of music? On the role of the poetic text in eighteenth-century Italian aria]. In: Nauchnye shkoly v muzykovedenii XXI veka: k 125-letiyu uchebnyh zavedenij imeni Gnesinyh. Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj onlajn-konferencii 24–27 noyabrya 2020 goda [In: Scientific Schools in Musicology in the 21st Century: On the 125th Anniversary of the Gnesins' Educational Institutions. Proceedings of the International Scientific Online Conference, November 24–27, 2020]. Ed. by T.I. Naumenko. M.: Ros. akad. muzyki im. Gnesinyh [Gnesin Russian Academy of Music], 2020. Pp. 503–512.

13. *Holopov Yu.N.* Metricheskaya struktura perioda i pesennyh form [The Metrical Structure of Period and Song Forms]. In: Problemy muzykal'nogo ritma. Sbornik statey [Problems of Musical Rhythm. Collection of articles]. Ed. V.N. Holopova. Moscow: Muzyka [Music], 1978. P. 105–163.

14. *Shor R.* Ballada. Literaturnaya enciklopediya. V 11 t. [Ballada. Encyclopaedia of Literature. In 11 vols.]. [Moscow], 1929–1939 [Elektronic resource]. In: Fundamental'naya elektronnaya biblioteka “Russkaya literatura i fol'klor” [Fundamental Digital Library “Russian Literature and Folklore”]. Available at: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyc> (accessed: 26.02.2022).

15. *Abramov-van Rijk E.* The form of the monostrophic ballata as a frame for a logical demonstration. In: Plainsong and Medieval Music. Vol. 26. Iss. 1. Cambridge University Press, 2017. P. 1–18.

16. *D'Agostino G.* On the Ballata Form(s) of Fifteenth-Century Italy: a Case of Historical Misunderstanding. In: “Et facciam dolci canti”. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno. LIM, 2003. P. 295–330.

17. *Einstein A.* The Italian Madrigal. Ed. by R. Sessions, O. Strunk, A.Y. Krappe. In Three volumes. Vol. 2. Princeton Legacy Library edition, 2019.

18. *Fallows D.* Formes Fixes [Electronic edition]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001.

19. *Harrán D.* Verse Types in the Early Madrigal. In: Journal of the American Musicological Society, Vol. 22 (1969). P. 27–53.

20. *Newcomb A.* The Ballata and the “Free” Madrigal in the Second Half of the Sixteenth Century. In: Journal of the American Musicological Society, Vol. 63, No. 3 (Fall 2010). Pp. 427–497.

21. *O’Rourke R.* Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy under the Executive Committee of the Graduate School of Arts and Sciences. Columbia University, 2020.

22. [*Petrarca F.*]. Il Canzoniere di Francesco Petrarca. Edizione di riferimento: a cura di Giancarlo Contini, Einaudi, Torino 1964.

23. *Schick H.* Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi: Phänomene, Formen und Entwicklungslinien. Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1998.

24. *Schubert P., Cumming J.E.* Text and Motif c. 1500: A New Approach to Text Underlay. In: Early Music. Vol. 40, No. 1. 2012. P. 3–13.





«Додекахорд» (1598) Клода Лежена: особенности композиторской работы с источником

Григорий Иванович Лыжов

Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского,
г. Москва, Россия,

voxhumana2005@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0536-253X>



Аннотация. Для композитора XVI века типична работа с одноголосным заимствованным материалом в роли *cantus firmus*, однако при этом он, как правило, не подвергается заметным изменениям, оставаясь, по крайней мере, внутри самого сочинения «твердым напевом».

Клод Лежен в многоголосном псалмовом сборнике «Додекахорд» избирает в качестве *cantus firmus* мелодии Женевской псалтири, которые не только не всегда цитируются буквально, но в некоторых случаях не совпадают с ладом многоголосного целого, «выращенного» на их основе, а иногда подвергаются существенным мелодическим деформациям.

Выбор первоисточника и его ладовые «ретуши» имеют одну и ту же причину: композитор-гугенот, создавая своего рода художественный манифест веротерпимости, утверждает протестантский мелос как интонационную базу полифонического псалмопения и одновременно осуществляет концептуальную задачу вписать его в традицию вселадового цикла на новой 12-ладовой основе.

Ключевые слова: К. Лежен, «Додекахорд», протестантское псалмопение, *cantus firmus*, 12-ладовая система

Для цитирования: Лыжов Г.И. «Додекахорд» (1598) Клода Лежена: особенности композиторской работы с источником [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 48–80. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-048-080>

Technique of Musical Composition

Original article

C. Le Jeune's *Dodecachorde*: The Composer's Approach to the Original Source

Grigory I. Lyzhov

Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia,

voxhumana2005@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-0536-253X>

Abstract. A 16th century composer would typically borrow a monophonic melody as *cantus firmus* for their new composition. As a rule, no notable changes were made and the borrowed material would remain, at least within the work itself, a “solid melody”.

For his polyphonic psalm collection *Dodecachorde*, Claude Le Jeune chose *cantus firmus* from the melodies of the *Genevan Psalter*. They are not always quoted literally. At times, they take a different mode of the polyphonic setting they are founded on or undergo melodic deformations.

The choice of the original source and its modal “retouching” are guided by one and the same reason: *Dodecachorde* is the artistic manifesto of religious tolerance made by a Huguenot composer. Le Jeune tries to combine the declaration of the Protestant melos as an intonational basis of a polyphonic metric psalter and an attempt to fit it in the traditional all-mode cycle on a new 12-mode basis.

Keywords: C. Le Jeune, *Dodecachorde*, metrical psalter of Huguenots, *cantus firmus*, 12-mode system

For citation: Lyzhov G.I. C. Le Jeune's *Dodecachorde*: The Composer's Approach to the Original Source [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaneya / Contemporary Musicology*, 2022, No. 2, pp. 48–80. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-048-080>

Клод Лежен (1528–1600) известен как композитор, входивший в круг деятелей «Академии поэзии и музыки» Жана Антуана де Баифа и развивавший в своем творчестве идею возрождения античного музыкального искусства¹: он применял античные поэтические метры и ритмы «размеренной музыки», активно экспериментировал с античным хроматическим тетракордом. Композиторские опыты первого рода анализировал Ольвье Мессиаан, вторые пригодились Сальваторе Шаррино, который использовал хроматическую шансон французского мастера как своего рода музыкальное мотто в своей опере «Лживый свет моих очей». В тени этих экспериментов остается прочее творчество Лежена, в котором выделяется последнее опубликованное при его жизни сочинение – полифонический цикл под названием «Додекахорд», написанный в конце XVI века на тексты двенадцати избранных псалмов во французском стихотворном переводе. Это сочинение могло бы стать предметом изучения и в истории гармонии, и полифо-

¹ См. об этом: [7].

нии, и формы, но в отечественном музыковедении оно пока не получило должного освещения.

Чем оно примечательно? Прежде всего, своим концептуальным содержанием. Это концептуальное содержание имеет два измерения. Одно из них явствует из названия, которое заимствовано из знаменитого трактата швейцарского гуманиста первой половины XVI века Генриха Глареана. В своем «Додекахорде» (1547) под девизом возрождения античной теории Глареан, как известно, шагнул за пределы церковного канона и обосновал систему двенадцати ладов, подведя под нее логические основания, проистекающие отчасти из самой природы диатоники. Затем эта система была воспроизведена в «Основах гармонии» Джозеффо Царлино (1558). При этом в третьем издании Царлино изменил порядок ладов, поместив в качестве первого ионийский *c*, так что они стали укладываться в «гвидонов гексахорд» без пропусков: *c-d-e-f-g-a*. Прибавление к четырем традиционным церковным финалисам еще двух «слева и справа» (*c* ионийского и *a* эолийского) было шагом к мажорно-минорной системе.

Сборник Клода Лежена «Додекахорд» состоит из двенадцати псалмовых мотетов, которые в свою очередь представляют собой циклы с различным количеством частей. Общая структура сборника, отражающая новый ладовый порядок согласно позднему Царлино, представлена в Приложении 1.

Новый порядок ладов из трактата Царлино получил наибольший отклик во Франции. Велика вероятность того, что, третье издание трактата «Основы гармонии» могли преподнести будущему французскому королю Генриху III во время его визита в 1574 году в Венецию, где Царлино служил капельмейстером Сан-Марко, таким образом, вскоре после выхода в свет обновленной версии трактат мог появиться

в Париже. Так или иначе, именно новому порядку ладов, так называемому порядку «позднего Царлино», следует Лежен в своем «Додекахорде»; название от Глареана, а порядок ладов – от Царлино. Однако, согласимся с тем, что перед нами необычный композиторский выбор – взять для своего музыкального сочинения название знаменитого теоретического труда². Что здесь важнее – концепция, которая уже интригует, при том, что мы можем не знать ни одной ноты, или ее конкретное музыкальное воплощение? Был ли этот более чем масштабный цикл исполнен при жизни Лежена? Для того ли он создавался? Или же это образ мира, существующий для себя и в себе? Мы попробуем хотя бы частично ответить на поставленные вопросы.

Конечно, произведение Лежена вписывается, кроме прочего, в традицию вселадовых циклов, которая заметно проявила себя во второй половине XVI века. Иногда издатели группировали сочинения по ладам, но нередко сами композиторы так организовывали свои сочинения, в частности, псалмовые циклы, такие как «Покаянные псалмы» Орландо ди Лассо и Александра Утендаля. Вселадовый цикл символизирует полноту мировидения, круг жизни³.

Таким образом, в некотором отношении перед нами – типичный ренессансно-барочный «свод», образ миробытия. Однако он дан в очень специфическом ракурсе, и это второй концептуальный момент. Если мы примем во внимание время и место публикации, прочтем посвящение, которое композитор предпослал своему сочинению, посмотрим список избранных композитором псалмов (а это, очевид-

² Вообразим, что в наше время появится, скажем, симфонический цикл под названием «Музыкальная форма как процесс». Почему-то концептуалисты пока не воспользовались такой возможностью, а время уже, кажется, ушло.

³ Можно провести аналогию с православным богослужением – в нем есть момент, где поются подряд стихиры во всех восьми гласах; это происходит на отпевании во время прощания с усопшим – своего рода подытоживание отношений.

но, его выбор) и вообще задумаемся о его личном и творческом пути, то станет ясно, что перед нами своего рода духовный манифест или даже завещание, обращенное к соотечественникам. О многом говорит уже место издания – Ла Рошель, оплот протестантской культуры, где печаталась соответствующая религиозная литература. Лежен принадлежал к реформаторской церкви с детства и всю жизнь служил у знатных гугенотов. Однако это не давало стабильности; видимо, отсюда так мало публикаций – всего четыре прижизненных сборника. Лишь только за четыре года до смерти мастер, которому было тогда свыше шестидесяти лет, получил постоянное место придворного композитора.

Известна история⁴, которую рассказывает Марен Мерсенн о том, что гугенот Лежен, спасаясь в 1590 году бегством из осажденного Парижа, был задержан капралом. Патрульный хотел бросить в огонь поклажу с рукописями, в том числе «Додекахорд». На помощь пришел попутчик Лежена и его сотрудник по Академии поэзии и музыки Жак Модюи, католик, который убедил военных отпустить музыканта. Очевидно, что Лежен разделял с единоверцами общую судьбу и все их переживания, и поэтому публикация «Додекахорда» в год объявления Нантского эдикта (1598), даровавшего гугенотам право свободно исповедовать свою веру, должна была восприниматься примерно, как выход в свет повести Александра Исаевича Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

Далее, сам выбор псалмов и их порядок могут тоже нечто сказать; здесь словно бы есть определенный сюжет, в основе которого – грозящие опасности, их преодоление и светлая надежда на лучшее будущее. Первые шесть псалмов идут от первого лица. Обрамляют весь

⁴ Приводится по: [15, X].

сборник псалмы личного благодарения (138) и надежды, чаяния грядущего пришествия Мессии (110/109). Сначала выбраны тексты, где псалмопевец признает себя в опасности и уповает на милость Божию. Затем (на фригийский лад, что характерно для его семантики) попадают покаянные тексты, в том числе самый знаменитый – *Miserere mei, Domine* (51/50). Это как бы критическая точка в сборнике, тут не только самый суровый лад, но и предельно мрачная тесситура – очень низкие ключи. Вторая половина сборника идет от имени второго лица множественного числа – «мы». Эта морфологическая перемена знаменует и перемены к лучшему в самом содержании: Господь защитил, не дал в обиду (лидийские мотеты), установил мир (миксолидийский мотеты), далее (в эолийском) идет проникнутое надеждой обращение к царю. Подобное же косвенное упоминание первого лица – то есть короля Генриха IV «миротворца» – есть и в посвящении, в котором красноречиво высказаны намерения композитора.

Адресат посвящения – Анри де Буйон, военачальник короля Генриха IV Наваррского, знатный покровитель гугенотов. Позволим себе привести пространный фрагмент этого вступительного текста:

Досточтимый господин, я не смею преподнести Вам в дар то, что было рождено под Вашей защитой и защитой Вашей семьи; но я хотел бы с почтением предложить нечто в знак благодарности за возможность служить Вам. В наше время, когда разрешается так много недоразумений, я думаю, что было бы хорошо дать французам нечто такое, где лады, как мысли, и голоса, как сердца, сошлись бы в единстве. Эта музыка проникнута меланхолией и серьезностью, ибо мне кажется, что нам надоели легкие мелодии и необдуманнные перемены. Даст Бог, дорийский лад успокоит гнев, который мог вызвать фригийский; да будет воздействие моей гармонии таким же сильным, как свидетельства Посидония перед Дамоном Милетским. Впрочем, чтобы успокоить фригийскую ярость французов, необходимы другие, более энергичные усилия: для это-

го воля и добродетель короля более могущественны, чем все лады мира – его великодушие не нуждается в ладах, которые Тимофей [Милетский] использовал, чтобы разбудить страсти Александра. Его терпение и честность явились сами собой, без дорийских ритмов, направляющих его разум. <...> Я хочу призвать моих коллег ознаменовать нашу музыку серьезными темами, ладами и ритмами, чтобы убедить умнейшие соседние народы в том, что наши легкомыслие и изменчивость закончились, что в наших сердцах царит неизменная гармония и что мир, основанный на нашем постоянстве, – это успокоение на долгий срок, а не гнездо алкионов⁵.

Наконец, есть еще один аспект, в отношении которого сборник Лежена представляет собой интересный объект наблюдения – работа с источником, обнаруживающая наряду с общеизвестными и необычные черты. Думается, что работа с источником является здесь так или иначе следствием тех концепционных особенностей, о которых было сказано выше.

Во-первых, избранная Леженом форма полифонического письма на *cantus firmus* (далее – *c. f.*), идущий более крупными длительностями, чем прочие голоса, в конце XVI века не была чем-то само собой разумеющимся и даже имела анахронический оттенок⁶. В качестве *c. f.* Леженом были отобраны двенадцать мелодий Женевской псалтири. Как известно, Женевская псалтирь (1562) – инициированный Жаном Кальвином стихотворный перевод на французский язык полной Псалтири, осуществленный Клеманом Маро (1497–1544) и Теодором де

⁵ Цит. по: [16, 260–261]. Перевод автора статьи. Исследовательница творчества Лежена Изабель Ис считает, что предисловие было составлено, по крайней мере, не без участия поэта Теодора Агриппы д'Обинье [16, 250].

⁶ В данную эпоху принцип ритмически обособленного голоса сохраняет свое ведущее значение лишь в некоторых жанрах (в частности, в инструментальных полифонических вариациях). Однако нельзя безоговорочно утверждать, что во второй половине XVI века к ним принадлежат псалмовые циклы. Например, в «Покаянных псалмах» Лассо только один из семи написан на *c. f.*, а в «Покаянных псалмах» Утендаля – ни одного.

Беза (1519–1605). Каждый псалом снабжен анонимной одноголосной мелодией; предполагают, что над ними работали несколько разных авторов, в том числе Луи Буржуа [15, VIII-IX]. Никаких ладовых обозначений в издании нет, однако мелодии, как правило, отчетливо обнаруживают очевидную на слух ладовую принадлежность. В многоголосном цикле Лежена, где в нотах надписан лад в каждой части, мы можем видеть, как композитор выступает фактически в роли теоретика, производящего косвенную ладовую атрибуцию выбранных им псалмовых мелодий, и из первых рук можем узнать его представление о ладах в одноголосии.

Обращение Лежена к мелодиям гугенотской Женевской псалтири выглядит закономерно и знаменательно. Протестантский композитор вписывает свою духовную музыку в систему ладов, порожденную католическими теоретиками, но построенную на принципе, освобожденном от церковных ограничений, и вместе с тем сохраняющую с ними генетическую связь. Двенадцать ладов – это, можно сказать, символ Церкви, но обновленной.

Новая ладовая концепция – «додекахорд» – оказалась той специфической заменой церковного ладового фундамента музыки гуманистическим (хотя и не собственно светским), который идеально подходил к мировоззренческому, философскому, эстетическому обоснованию музыкального протестантизма. По мысли Ричарда Фридмана [14, 297], проект Лежена вполне соответствует интенциям других деятелей протестантской культуры того времени, которые зачастую стремились наполнить новым вином именно старые мехи, чтобы новое содержание было утверждено в формах, имевших статус ничуть не меньший, чем в рамках прежней католической принадлежности. Так и система двенадцати ладов, покоящаяся на естественных основаниях,

обнимающая всю музыку – и духовную, и светскую, не имевшая никакого конфессионального «родимого пятна», но приемлемая для всех ввиду своей естественно-научной мотивации, оказалась желанной основой для последнего сочинения старого мастера-гугенота, который на склоне жизни увидел наконец торжество своей веры и утвердил ее своим искусством.

Но вернемся к песенным источникам Лежена. В нотном примере 1 показана мелодия псалма 124/123 «Если бы не был Господь среди нас» из Женевской псалтири. Лад мелодии мы определяем как ионийский *c*, по амбигусу ($g-a^1$) – плагальный. В glareановской систематике – гипоионийский, то есть двенадцатый.

Пример 1. Мелодия псалма 124/123 из Женевской псалтири⁷

Or peut bien dire Is - ra - ël main - te - nant, Si le Sei - gneur pour
nous n'eust point e - sté, Si le Sei - gneur no - stre droit n'eust por - té, Quand tout le
monde à grand' fu - reur ve - nant, Pour nous meur - trir des - sus nous s'est jet - té.

Вот как выглядит та же мелодия в гармонизации Лежена из сборника «150 псалмов на 4 и 5 голосов» (см. нотный пример 2, источник помещен в теноре):

⁷ Источник цитируется по изданию: [16, 124].

Пример 2. К. Лежен. Псалом 124 из сборника «150 псалмов на 4 и 5 голосов» (начальная и заключительная музыкальные строки)⁸

Dessus
Haute-Contre
Taille
Basse-Contre

Or peut bien dire Is - ra - el main - te - nant,
Or peut bien dire Is - ra - el main - te - nant,
Or peut bien dire Is - ra - el main - te - nant,
Or peut bien dire Is - ra - el main - te - nant,

Pour nous meur - trir des - sus nous s'est jet - té.
Pour nous meur - trir des - sus nous s'est jet - té.
Pour nous meur - trir des - sus nous s'est jet - té.
Pour nous meur - trir des - sus nous s'est jet - té.

К последнему примеру можно отнести слова Киры Иосифовны Южак:

Благостное звучание симультанно ступающих консонансов в единоритмичном контрапункте неизбежно, оно ни к чему не побуждает, никуда не направлено и нескончаемо. <...> При погружении в строгостильный хорал все же можно уловить тонкие различия, услышать слабое дыхание времени [12, 31].

Представленная выше гармонизация данного источника в творчестве Лежена не единственная, он используется и в «Додекахорде», причем в последнем случае «дыхание времени» ощущается достаточно сильно, и иногда даже хочется сказать, что *s. f.* на сквозняке – это происходит тогда, когда прочие голоса внезапно оставляют его в одиночестве. Здесь мы убеждаемся в том, что, по выражению того же исследователя, «полифония – это прежде всего полиритмия» [13, 10]. В нотном примере 3 а и 3 б показаны начало и конец псалма 124/123 из «Додекахорда» на тот же источник:

⁸ Пример взят из издания: [18, 218–219].

Пример 3 а. К. Лежен. Псалом 124
из сборника «Додекахорд» (начало I части)⁹

Dessus
Or peut bien dir' Is - ra-ël main - te-nant, main - te-nant, Is - ra-ël main-te-nant, Or peut bien dir'

Haute-Contre
Or peut bien dir' Is - ra-ël main - te-nant, Or peut bien dir' Is-ra-ël main-te-nant, Or peut bien dir' Is - ra-ël

Cinquiesme
Or peut bien dir' Is - ra-ël main - te-nant, Or peut bien

Taille
Or peut bien dir' Is

Basse-Contre
Or peut bien dir' Is - ra-ël main-te-nant, main - te-nant, Or

Пример 3 б. К. Лежен. Псалом 124
из сборника «Додекахорд» (окончание I части)¹⁰

Dessus
Pour nous, pour nous meur-trir pour nous meur - trir des-sus nous des-sus nous s'est jet - té.

Haute-Contre
nous meur-trir pour nous meur - trir, pour nous meur - trir des-sus nous s'est jet-té. s'est jet - té.

Cinquiesme
nous meur-trir, pour nous, pour nous meur - trir des-sus nous s'est jet - té. des-sus nous s'est jet - té.

Taille
Pour nous meur-trir des - sus nous s'est jet - té.

Basse-Contre
Pour nous meur-trir des-sus nous des - sus nous des - sus nous s'est jet-té. des-sus nous s'est jet - té.

При рассмотрении примера 3 а и 3 б нас ждут неожиданности, свидетельствующие о том, что источник трактован здесь необычно: одноголосный лад мелодии, положенной в основу псалма (см. партию *taille*), не соответствует его многоголосному ладу – *f* лидийскому¹¹. Отсутствие знака в ключе в многоголосии при финалисе *f* говорит о том, что композитор имел в виду лидийский лад, об этом же говорит и размещение псалма в сборнике – на том месте, где в общей очеред-

⁹ Пример взят из издания: [19, 178].

¹⁰ Пример взят из издания: [19, 180].

¹¹ То же и в № 8.

ности подобает быть лидийскому ладу (см. Приложение 1). Однако, лад мелодии – однозначно с ионийский с финалисом *c* (как мы видели это в другой гармонизации того же Лежена в примере 2).

Обратим внимание на то, что звук *c* – финалис помещенной в партии *taille* (теноре) ионийской мелодии – каждый раз оказывается квинтовым тоном заключительного аккорда. Как утверждает Изабель Ис [16, 253], в Женевской псалтири Лежен просто не смог найти мелодии в строгом лидийском ладу, то есть с финалисом *f* и при этом без си-бемоля в ключе, и вышел из положения указанным образом.

На противоречие между ладом тенора и ладом полифонического целого в названных псалмах «Додекахорда» обратили внимание уже младшие современники: в своем «Трактате о музыке» (1622) Мартин ван дер Бист ссылается на указанную многоголосную интерпретацию Леженом 124 псалма, видя в ней «определенную возможность объединить один лад с другим» [16, 254]; в другом рукописном теоретическом руководстве начала XVII века перечислены все псалмы из «Додекахорда» с указанием их лада за исключением лидийских – напротив них стоит прочерк [16, 254].

Но если все можно сотворить из всего, то не размывается ли тем самым понятие лада в многоголосной композиции? В конце концов, си-бемоль как случайный знак встречается у Лежена и в седьмом и восьмом ладах (нумерация по позднему Царлино), не превращаются ли они в ионийский только лишь без номинального си-бемоля в ключе? Есть фактор, который дает основание утверждать, что специфика лада в многоголосии сохраняется, а значит, лады не вполне растворяются друг в друге – каденционный план. Конкретно это выражается в трактовке каденций на III ступени: в ладах с финалисом *f* без знака

в ключе, с одной стороны, и с си-бемолем, с другой, они различны по своему виду.

В ионийском ладу *f* при си-бемоле в ключе III ступень сольмизационно обозначается слогом *mi* (= сверху полутон, снизу тон). Если каденции на ней делаются, то либо *фригийские* (обозначение: «a-mi»), либо *плагальные* (обозначение: ↓A), что отвечает сольмизационному качеству данной ступени в данном ладу (см. схему 1 ниже).

В лидийском же *f* III ступень мыслится сольмизационно как *ге* (сверху и снизу – тон). В соответствии с этим в каденционный план вносятся совсем другие каденции на ней, а именно *автентические* (обозначение: ↑a)¹², ни плагальных, ни фригийских нет: подразумеваемая сольмизационная структура лада не позволяет (ср. схему 2 со схемой 1):

Схема 1. Каденционный план псалмового мотета в *f* ионийском («Додекахорд», № 2 часть VII)¹³

J'alloi courbé, comme feroit	<↑F>
Un qui sa mere pleureroit:	a-mi — ↓C
Mais eux cognoissans mon martyre	↓B
Se sont assemblez pour en rire.	Ⓔ — ↑F
Les plus maraux à mon desceu	...↓F
M'ont machine ce qu'ils ont peu:	↓A ⁺ — a-mi
A pleine gorge ils m'ont blasmé,	↑F — ↓a
Et tant qu'ils ont peu diffamé.	↑F

¹² Такого же рода разница видов каденций встречается, например, в двенадцатиладовом цикле «Покаянные псалмы» Утендаля.

¹³ В схеме приняты также следующие обозначения: надстрочный «+» означает замену терции в минорном трезвучии на мажорную («пикардийскую»); подчеркивание – теноровую каденцию; угловые скобки – всевозможные нарушения каденционной формулы (в частности, отсутствие синхронности в произнесении последнего слога). Сочетание двух букв (вторая – подстрочная) через косую черту (например, C/a) означает «ложную» (в тональном лексиконе – прерванную) каденцию: большая буква означает ступень, на которую нацелена дискантовая и теноровая мелодическая клаузула в верхних голосах, а подстрочная буква – реальную ультиму в басу – основной тон финального аккорда каденции.

Схема 2. Каденционный план псалмового мотета
в *f* лидийском («Додекахорд», № 8 часть II)

Ton peuple as traité rudement,	↑C/a-↑a
Et d'un vin d'estourdissement	g
Tu l'as repeu, et abreuvé:	↑C
Mais depuis tu as eslevé	C
L'enseigne de tes serviteurs,	↓C
Qui te reverent en leurs coeurs,	↑a-↑a-↑a
À fin que haut on la desploye,	↓F-F/a-↑C
Et que ta verité se voye.	↓F-↓F

Таким образом, тот или иной старинный лад в многоголосии – это не фикция, поскольку через каденционный план косвенно обнаруживается лежащая в глубине его сольмизационная структура. В этом контексте необычное использование ионийского мелодического первоисточника в лидийском ладу – лишь повод, чтобы не нарушить сам принцип «Додекахорда» и сохранить принадлежность к избранному кругу протестантских духовных мелодий.

Итак, первая особенная черта состоит в изменении лада первоисточника при перенесении его в многоголосие. Другие связаны с приемами его преобразований. Наталия Александровна Симакова называет атрибутами техники письма на *c. f.* его ритмическое обособление, запаздывающее вступление, интонационно-тематическую подготовку [11, 405]: все это, в целом, присутствует в «Додекахорде».

С другой стороны, не все типичные приемы обработки первоисточника используются в леженовском цикле, и на это есть свои причины. Татьяна Наумовна Дубравская говорит о двух способах варьирования хорального источника у Лассо при превращении его в *c. f.* – орнаментировании и редуцировании, отмечая их характерность для музыки XVI века [3, 386]. У Лежена нет ни того, ни другого, поскольку в женевской мелодии нечего редуцировать, а орнаментация привела бы к утере песенного метра, который отчетливо проступает в мелодии.

Дубравская указывает также на сущностные признаки форм, возникающих в опоре на принцип *s. f.*: «Интонационная вторичность музыкального материала и вторичность временного плана его развертывания» [3, 397]. Вторичность материала у Лежена есть, а вторичность временного плана развертывания материала – всегда ли? Так, в том примере из лидийского псалма, который рассматривался выше (см. нотный пример 3), противопоставление «твердого напева» и прочих голосов доведено до вычурности и заостренности. Перед нами не просто музыкальное время, «оплаченное из кармана» одноголосного первоисточника, но как бы параллельное протекание двух времен, как если бы *s. f.*, с одной стороны, и прочие голоса, с другой, существовали в разных измерениях и не слышали бы друг друга. Возникает и другая ассоциация: *s. f.* ведет скрытую жизнь и прячется за прочими голосами. В этом убеждает ритмическая стратегия некоторых строк: когда все голоса заканчивают строку и паузируют, *s. f.* только начинает. Случается, что он внезапно остается один, его партия намеренно обнажается, но вскоре прочие голоса как бы заслоняют его собой, и его напев только угадывается.

Не может ли и это противопоставление – «я» и «они», *s. f.* и прочие голоса – иметь косвенное отношение к остро стоявшему в эпоху Лежена вопросу о свободе вероисповедования и неприкосновенности частной жизни? Какой бы неожиданной и даже тенденциозной не показалась эта ассоциация, она имеет некоторые не менее неожиданные параллели во французском искусстве того времени.

Некоторые гугеноты-художники или, лучше сказать, дизайнеры отличились в весьма специфической области – как мастера разбивать сады. Таков был Бернар Палисси, мастер фаянса, который в качестве садового архитектора прославился устройством особого рода гротов.

Гроты Палисси представляли маленькие пещеры в искусственных скалах, покрытых мхом и растениями, среди которых скользят и извиваются, блестя на солнце, змеи, ящерицы, ужи, разное другое зверье, причем все, и скалы, и растения, и пресмыкающиеся были исполнены из блестящей глазированной глины [6, 90].

Ричард Фридман считает, что развитие этой невинной области парковой архитектуры инспирировано, как показывает пример Палисси, протестантским мирозерцанием. Более того, в каких-то случаях садовая архитектура может выступить как особого рода параллель к псалмопению¹⁴.

Сады с гротами – символы скрытых пространств, соответствующих внутренним областям духовной жизни человека, куда он может мысленно укрываться и в их обособленности и защищенности искать покой. По аналогии прием демонстративного ритмического обособления партий в «Додекахорде», где за оживленным ансамблем голосов изредка – как за ветвями деревьев – иногда пробивается *s. f.*, можно

¹⁴ «Идеализированный сад Палисси – это пространство, в котором находятся восемь беседок (четыре из кирпича, еще четыре из дерева), которые должны быть симметрично расположены по углам пространства и в конечных точках крестообразной стены, разделяющей сад. Каждая из этих построек окружена скалами, растениями, водными устройствами, которые имитируют звуки ручьев и птиц. Каждая беседка также имеет особую архитектуру с колоннами, гротами и потайными пространствами. Более того, на каждом из этих восьми мест должны быть надписи с различным библейским смыслом или девизом, которые, когда они читаются по порядку, ведут зрителя путем своего рода духовного паломничества от невежества к мудрости. Во всем этом, как рассказывает нам Палисси, его вдохновением было видение Псалма 104, который так же раскрывает божественную силу в изобилии природного мира: “Вот почему я хочу построить свой сад по образцу 104 Псалма, где Пророк описывает превосходные и чудесные дела Божьи, и, созерцая их, он поет перед Ним и приказывает своей душе восхвалять Господа во всех его чудесах”» [14, 306].

Переключки между Палисси и Леженом заметны также в подчинении творческого замысла строгой конструкции – организующей садовое пространство геометрической основе у Палисси (см. об этом: [5, 81]) и заданной логике двенадцатиладовой системы у Лежена.

прочитать так: за суетой этого мира скрыт голос духовной песни. Так или иначе, *общее место* (ритмическое обособление протагониста, проводящего с. f.) у Лежена *превращается в маньеристски выразительный прием*.

Другой повод убедиться в возможности аналогичной инверсии приема содержится в том, как Лежен обращается с традиционной для форм на с. f. миграцией источника по голосам.

Форма, в которой написан каждый из двенадцати псалмов в «Додекахорде», совпадает с той, что Владимир Васильевич Протопопов характеризует как *раннебарочный вариационный цикл на с. f.* В многочастной форме «с. f. нередко переходит в новый голос и может изменить ладотональное (звуковысотное) положение – так образуется отдельный вариационный цикл» [10, 12-13]. Такую форму исследователь находит в псалмах и многоголосных песнях Свелинка и в инструментальных вариациях Фрескобальди [10, 52]. Один из приемов работы с первоисточником в вариациях на с. f. – миграция твердого напева по избранным (чаще всего сольмизационно тождественным) высотным позициям и по различным голосам. Чтобы увидеть своеобразное претворение этого принципа, обратимся к крупному плану сочинения.

Что представляет собой «Додекахорд» в смысле общей композиции? Прежде всего, отметим, что этот полифонический цикл огромен. В новейшем издании (1989) он занимает три тома общим числом в 308 страниц. До сих пор изданной полной записи нет; длительность семи избранных псалмов в исполнении Мишеля Лаплени [20] – один час, целое же, видимо, должно длиться не менее полутора часов. Перед нами большая архитектурная постройка, «музыкальный сад с гротами». Двенадцать циклических многоголосных псалмов, составляющих

его, не равны по протяженности, что определяется величиной их текста. Количество частей в отдельных псалмах – от трех до шестнадцати, количество голосов – от двух до семи.

S. f. всегда сначала проводится у тенора, но потом от части к части переходит в другие голоса, нередко возвращаясь к тенору в последней. Принципы и темпы миграции *s. f.* неодинаковы в разных псалмах и составляют отдельный скрытый план композиции. Несмотря на то, что *s. f.* в большинстве случаев равномерно переходит из голоса в голос от части к части, встречаются исключения (см. ниже). В больших псалмах есть срединные части без *s. f.*, а также такие, где в отдельных случаях происходит непредсказуемая его передача от одного голоса к другому по строкам внутри части, и даже меняется общий характер ритмики, так что голос, проводивший *s. f.*, включается в песенно-танцевальное движение, захватывающее все голоса.

Схема 3. Миграция мелодии источника по голосам в семичастном псалмовом мотете № 8

		8.1	8.2	8.3	8.4	8.5	8.6	8.7
Dessus	C1							
Second-dessus	C2							
Haute-contre	C3	c.f.		c.f.			c.f.	
Cinquiesime	C3		c.f.		c.f.			c.f.
Taille	C4							
Basse-contre	F4							

Не ставя невыполнимую в масштабах статьи цель охарактеризовать все миграции *s. f.* в цикле, приведем два примера, показывающих полярные случаи. Наиболее тривиальный вариант мы видим в № 8 (см. схему 3). Он написан на текст псалма 60/59 в лидийском

плагальном ладу, состоит из семи частей; число голосов в первых пяти частях – пять, в двух последних – шесть¹⁵.

В этом псалме одна часть не имеет *c. f.*, в прочих он не покидает пределов среднего регистра; фактически он проводится в одном «раздвоенном» голосе – альте; см. в схеме 2 голоса *от-контр* (*haute-contre*) и *пятый* (*cinquiesme*) – оба в одинаковой тесситуре, обозначенной альтовым ключом.

Более сложная картина наблюдается в № 9, написанном на текст псалма 46 в миксолидийском автентическом ладу (финалис *g*). В нем пять частей, в первых двух – пять голосов, в прочих – по шесть.

Схема 4. Миграция мелодии источника по голосам в пятичастном псалмовом мотете № 9

		9.1	9.2	9.3	9.4	9.5
Dessus	G2			<i>c.f.</i> ¹⁻⁴ <i>c.f.</i> ¹⁻⁴		
Second-dessus	G2			<i>c.f.</i> ⁵⁻⁸		<i>c.f.</i> ¹⁻⁴
Haute-contre	C2					
Cinquiesme	C3		<i>c.f.</i>			<i>c.f.</i> ⁵⁻⁸
Taille	C3	<i>c.f.</i>			<i>c.f.</i> ⁵⁻⁸ <i>c.f.</i> ¹⁻⁴	
Basse-contre	F3					

Особенность заключается не только в миграции *c. f.* из теноровой тесситур (голоса *taille* и *cinquiesme* в альтовом ключе) в дискантовую (голоса *dessus* и *second-dessus* в скрипичном ключе). Действительно необычным является нарушение в третьей и четвертой частях актуального для большинства псалмов в «Додекахорде» принципа: по одному проведению мелодии первоисточника в каждой части. Напомним: изложенные рифмованными стихами псалмы Женевской псалтири представляют собой, по сути, куплетные песни. У Лежена каждый

¹⁵ Обозначения ключей в таблицах: G2 – скрипичный, C1 – сопрановый, C2 – меццо-сопрановый, C3 – альтовый, C4 – теноровый, F3 – баритоновый, F4 – басовый. Темный фон соответствует плагальным амбитусам в голосах, светлый – автентическим.

такой куплет, как правило, соответствует одной части циклического мотета. Например, в женевской мелодии псалма 60/59 семь куплетов, поэтому у Лежена в соответствующем номере семь частей (см. схему 4). В данном же случае в мелодии шесть куплетов, а в псалме Лежена только пять частей. Так получилось потому, что с. f. почему-то проводится трижды в течение третьей и четвертой частей, образуя гемиолу высшего порядка. Таким образом, в каждой части он проходит полтора раза (верхним индексом в таблице показаны номера музыкальных строк, всего в мелодии их восемь), так что заключительной многоголосной каденции третьей части соответствует каденция только лишь четвертой строки.

Еще более дробную сегментацию и причудливую миграцию мы видим в № 3, написанном на текст псалма 45/44 в ладу соль дорийском автентическом. В нем семь частей; в первых четырех частях – четыре голоса, в пятой части – три голоса, в шестой и седьмой – шесть голосов.

Схема 5. Миграция мелодии источника по голосам в семичастном псалмовом мотете № 3¹⁶

		3.1	3.2	3.3	3.4	3.5	3.6	3.7
Dessus	G2						c.f.	
Cinquiésme ¹⁶	G2						c.f. ⁵⁻⁸	
Second-dessus	C1				c.f. ¹	c.f. ¹⁻⁴		
Haute-contre	C2					c.f. ⁵⁻⁸		
Cinquiésme	C3	c.f.		c.f. c.f. ¹⁻⁴	c.f. ^{2, 4}			c.f. ⁵⁻⁸
Taille	C3		c.f.		c.f. ⁵⁻⁸ c.f. ³			c.f. ⁸ c.f. ¹⁻⁴
Basse-contre	F3							

¹⁶ *Cinquiésme* – «пятый» [голос], аналог латинского quintus, обозначавшего партию сверх четырех основных – дисканта, альты, тенора и баса. Его номерное обозначение подразумевает, что дополнительный голос не привязан изначально к конкретному регистру и может встроиться в любую тесситуру. По словам И.А. Барсовой, «“пятый” голос получил название “вагант” (лат. vagans; букв. “блуждающий”, “странствующий”)». [1, 205]. В псалме № 3 Лежена он действительно блуждает от части к части – из теноровой тесситуры в дискантовую, поэтому наименование *cinquiésme* дважды фигурирует в столбце с перечнем голосов.

Верхний индекс показывает не только деление мелодии первоисточника на две половины, как в предыдущем случае: в четвертой части *s. f.* переносится по отдельным музыкальным строкам из голоса в голос, при этом некоторые из них проходят в диминуированно-ритмизованном виде. Здесь мы находим следующие приемы, часть которых типична для техники *s. f.*:

- сегментация
- диминуция
- альтерация
- мелодические ретуши.

Пример 4. Сравнение источника (Женевская псалтирь) и его авторского варианта в псалмовом мотете № 5

«Долекахорд»
Ч. 1-4, 12-16.

Версия из Женевской псалтири

The image shows a musical score for a motet. It consists of two main parts: the original source and an author's version. The original source is labeled '«Долекахорд» Ч. 1-4, 12-16.' and the author's version is labeled 'Версия из Женевской псалтири'. The score is written in C major, 4/4 time, and is divided into eight measures. The first two measures are marked with '1.' and '2.' above them. The lyrics are in French: 'Sei - gneur, en - ten ma re - ques - te, Rien n'em - pes - che ny n'ar - res - te'. The third measure is marked with '3.' above it, and the lyrics are 'Mon cri d'al - ler ju - squ'à toy, Ne te ca - che point de moy: En ma dou - leur non - pa - reil - le, mi la sol | ut re mi fa mi'. The fourth measure is marked with '4.' above it, and the lyrics are 'Tour ne vers moi ton o - reil - le: Et pour m'ou - ir quand je cri - c,'. The fifth measure is marked with '5.' above it, and the lyrics are 'mi la sol | ut re mi fa mi'. The sixth measure is marked with '6.' above it, and the lyrics are 'Tour ne vers moi ton o - reil - le: Et pour m'ou - ir quand je cri - c,'. The seventh measure is marked with '7.' above it, and the lyrics are 'A - van - ce toy, je te pri - c.'. The eighth measure is marked with '8.' above it, and the lyrics are 'A - van - ce toy, je te pri - c.'. The score is written in a single system with two staves. The first staff is the vocal line and the second staff is the basso continuo line. The lyrics are written below the vocal line.

1. Sei - gneur, en - ten ma re - ques - te, 2. Rien n'em - pes - che ny n'ar - res - te

3. Mon cri d'al - ler ju - squ'à toy, 4. Ne te ca - che point de moy: 5. En ma dou - leur non - pa - reil - le, mi la sol | ut re mi fa mi

6. Tour ne vers moi ton o - reil - le: 7. Et pour m'ou - ir quand je cri - c, 8. A - van - ce toy, je te pri - c.

Самое интересное и необычное заключено в последнем пункте. Композитор скорректировал фригийскую мелодию из Женевской псалтири, когда переносил ее в свое сочинение¹⁷. В нотном примере 4 оригинальная мелодия показана на нижней строке, а основной вариант, фигурирующий в № 5 «Додекахорда» – на верхней.

Однако этим дело не ограничивается: ретушированный источник дан в цикле в двух значительно отличающихся друг от друга мелодических вариантах. Первый (I) из них (показан в нотном примере 4 на верхней строчке) наиболее стабилен, второй (II) сам разветвляется на три версии (А, В, С). Вариант I встречается в десяти частях, вариант II А в двух частях, варианты II В и II С – каждый в одной из частей. Кроме того, две части свободны от полноценных проведений с. f.

В Приложении 2 показаны проведения одноголосного источника по частям псалмового мотета № 5 с первой по двенадцатую (части 13–16 опущены, так как не приносят ничего принципиально нового). Варианты одной и той же музыкальной строки можно видеть один под другим.

Мелодия состоит из двух строф, в которые группируются восемь музыкальных строк. В схеме 6 мелодическое содержание каждой строки (ср. с Приложением 2) обозначено строчной латинской буквой, что позволяет видеть общие участки, на фоне которых выделяется причудливая комбинаторика, присущая версиям II А-II В-II С.

¹⁷ Гипотеза относительно целей такой коррекции – «подтянуть» некоторые интервалы до основных совершенных консонансов, которые надлежало иметь ладу согласно предписаниям теории, – была высказана автором ранее [8, 90–91].

Схема 6. Мотивный состав мелодических вариантов источника в разных частях псалмового мотета № 5 (ср. с Приложением 2)

версия	№ части	1	2	3	4	5	6	7	8
I	1 – 4	a	b	c	d	e	f	g	h
II.A	5, 6	i	j	k	l	m	n	o	p
без с.ф.	7								
II.B	8	i	r	q	k	m	n	o	p
II.C	9	a	b	k	d	m	n	o	p
без с.ф.	10								
I	11–16	a	b	c	d	e	f	g	h

Сличение версий позволяет обнаружить в седьмой строке прием *inganno*; Лариса Львовна Гервер называет такой вид секундовым [2, 178-179] (см. нотный пример 5):

Пример 5. Варианты изложения мелодического источника в разных частях псалмового мотета № 5 с применением *инганно*

Впрочем, это частный случай, в целом же изменения не носят единообразного характера. Хотя они иногда и напоминают регулярную мутацию, как в приведенном нотном примере 5, где в шестой строке мелодия из натурального гексахорда (вариант I) переносится в твердый (вариант II), однако в целом стратегия этих изменений другая. Тем или иным способом мелодия изменяется так, что первый ее вариант хочется назвать темой, а второй – тональным ответом. Одно-

временно первый вариант экспонирует автентический фригийский, а второй – гипофригийский лад¹⁸.

В схеме 7 видно, что первый вариант размещен в голосах со светлым фоном в строках, а второй – с темным. Далекое неслучайно соответствие автентического (I) и плагального (II) вариантов избранным ключам¹⁹:

Схема 7. Миграция мелодии источника по голосам в шестнадцатичастном псалмовом мотете № 5

		5.1	5.2	5.3	5.4	5.5	5.6	5.7	5.8	5.9	5.10	5.11	5.12	5.13	5.14	5.15	5.16
Dessus	C1													c.f.			
<i>Second-dessus</i> ²⁰	C2								c.f.	c.f.					c.f.		
Haute-contre	C3					c.f.	c.f.										
<i>Cinquieme</i>	C4		c.f.		c.f.								c.f.				c.f.
Taille	C4	c.f.		c.f.								c.f.					c.f.
<i>Basse-taille</i>	F3																
Basse-contre	F4																

Преобразование с. f., связано, таким образом, с *ладовой коррекцией*, хотя мотивы ее конкретного выполнения не всегда ясны. Варианты с. f. таковы, что его ладовый остов перестраивается из автентического в плагальный и обратно. В нотном примере 6 показаны амбитусы вариантов с. f. (в виде интервалов черными нотами без штилей) и финалисы (бревисом) в каждой части. Как мы видим, в некоторых срединных частях финалисом мелодии оказывается звук квинтой выше первой ступени фригийского лада – *h*.

¹⁸ «Консоциация ладов есть объединение автентического лада с его плагальным и плагального с его автентическим». <...> «Консоциация есть лучший способ проводить фуги всеми голосами соответственно данному ладу... В таком случае кварта обращается в квинту, а квинта в кварту, и, где это возможно, сохраняются полутоны». <...> Так Бернхард описывает тональный ответ», – объясняет М.И. Катунян [4, 115].

¹⁹ См. об этом: [9, 26–32].

Пример 6. С. f.: миграция по голосам шестнадцатичастного псалмового мотета № 5 (бревис обозначает финалис, черные ноты без штилей – амбитус)

В целом складываются контуры формы второго плана, где в первых четырех частях цикла экспонируется вариант I, затем идет ряд срединных частей, где с. f. либо отсутствует, либо представлен версиями варианта II, наконец, последние шесть частей образуют с указанной точки зрения репризу: вариант I возвращается.

Конечно, показанные ретуши ставят под вопрос само понятие с. f. – «твердый» ли перед нами напев или «эластичный», «гнущийся» под влиянием требований лада? Второе, видимо, – отличительная черта переходной эпохи. Техника обращения с источником балансирует у Лежена в разных частях цикла между письмом, характерным для полифонических вариаций на с. f., и принципом фуги с тональным ответом²⁰.

Наверное, самым непосредственным доказательством этой подвижности служит свободная от с. f. седьмая часть, которая начинает-

²⁰ «Тонико-доминантовая и тонико-субдоминантовая системы перемещения с. f. В мотетах Лассо явно перекликаются с тональными принципами однотемных ричеркаров того же времени» [3, 384]. Но в случае Лассо речь идет о транспозиции краткой формулы, а у Лежена – о пространной мелодии, занимающей всю часть циклического сочинения.

ся со стреттного проведения материала *s. f.* в виде темы и ответа, при этом *taille* и *dessus* воспроизводят вариант *s. f.*, который он имел в первых четырех частях, а *second-dessus* – вариант из пятой и шестой частей.

Пример 7. Клод Лежен «Додекахорд» № 5, часть VII (начало)

Septiesme partie

Dessus
Tu te re - le - ve - ras don - ques, Tu te re - le - ve - ras don

Second-Dessus
Tu te re - le - ve - ras don - ques, Et au - ras, tu

Taille
Tu te re - le - ve - ras don - ques, Tu te re - le - ve - ras

Как показывает предпринятый выше обзор работы с источником, в цикле «Додекахорд» Клода Лежена узнаваемые ренессансные композиционные черты заострены и частично нарушены, типичные структурные компоненты наличествуют, но как бы слегка стронуты с мест, что, как кажется, может служить образцовым примером музыкального маньеризма, за которым угадывается ответ широкого мировоззренческого и культурного контекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации. М.: Московская гос. консерватория, 1997.
2. Гервер Л.Л. Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI — начала XVII века. М.: РАМ им. Гнесиных, 2018.

3. *Дубравская Т.Н.* Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. Т. 2Б. М., 1996.
4. *Катунян М.И.* Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц. Сборник статей. Сост. Т.Н. Дубравская. М., 1985. С. 76–118.
5. *Карпенко Е.К.* Бернар Палисси (1510?–1590): творческая личность в контексте французской культуры XVI века. Дисс. ... канд. философских наук. М., 2004.
6. *Кубе А.* История фаянса. Берлин: Р. С. Ф. С. Р. Государственное издательство, 1923.
7. *Кюрегян Т.С.* Музыка античных форм // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. С. 18–28.
8. *Лыжов Г.И.* Генрих Глареан и Клод Лежен: два «Додекахорда». Музыкальная академия, 2020. № 2. С. 60–91.
9. *Лыжов Г.И.* Связь ключевой комбинации и лада в XVI веке // *Лыжов Г.И.* Партитура со старинными ключами. Дидактические образцы XVI–XX веков. Исторический очерк и хрестоматия. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020.
10. *Протопопов В.В.* Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века // История полифонии. Вып. 3. М.: Музыка, 1985.
11. *Симакова Н.А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. Ч. 1. М., 2002.
12. *Южак К.И.* Полифония и контрапункт. Кн. 1. СПб.: Сударыня, 2006.
13. *Южак К.И.* Полифония и контрапункт. Кн. 2. СПб.: Сударыня, 2006.

14. *Freedman R.* Le Jeune's «Dodecacorde» as a Site for Spiritual Meanings // *Revue de Musicologie*. T. 89. No. 2 (2003). P. 297–309.
15. *Heider A.* Preface // *C. Le Jeune. Dodecacorde: Comprising Twelve Psalms of David Set to Music According to the Twelve Modes* / ed. by Anne H. Heider. Vol. II. Madison: A-R Editions, 1995. P. VII–XII.
16. *His I.* Das «Dodecacorde» von Claude Le Jeune (1598) im Kontext der französischen Rezeption der Traktate von Glarean und Zarlino // *Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musikausdem Geist der Antike?* / hrsg. von N. Schwindt. Kassel; Basel u. a. : Bärenreiter, 2006. S. 260–261.
17. *Pidoux P.* Le Psautier Huguenot du 16. siècle. 1, Les melodies. Bale: Baerenreiter, 1962.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ И ЗВУКОЗАПИСИ

18. *Le Jeune C.* Les cent cinquante pseumes de David, mis en musique à quatre [et cinq] parties / ed. by Anne H. Heider. Vol. II. Madison: A-R Editions, 1988.
19. *Le Jeune C.* Dodecacorde: Comprising Twelve Psalms of David Set to Music According to the Twelve Modes / ed. by Anne H. Heider. Vol. II. Madison: A-R Editions, 1995.
20. Claude Le Jeune. Sept psaumes du Dodecacorde. Ensemble vocal Sagittarius. Direction: Michel Laplénie. CD. Accord – 206752. 1998.

REFERENCES

1. *Barsova I.A.* Ocherki po istorii partiturnoy notatsii [Essays on the History of Score Notation]. M.: Moskovskaya gos. Konservatoriya [Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory], 1997.
2. *Gerver L.L.* Inganno i drugie sekrety polifonicheskoy tekhniki vtoroy poloviny XVI – nachala XVII veka [Inganno and Other Secrets of

Polyphonic Technique (The Second Half of the 16th — Early 17th Centuries)].
M.: RAM im. Gnesinykh [Gnessins Russian Academy of Music], 2018.

3. *Dubravskaya T.N.* Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. XVI vek. Istoriya polifonii. T. 2B. [Renaissance music. XVI century. The history of the polyphonic music. Vol. 2B]. Moscow: Muzyka [Music], 1996.

4. *Katunyan M.I.* Uchenie o kompozitsii Genrikha Shyuttsa [Theory of musical composition by Heinrich Schütz]. In: Genrikh Shyutts. Sbornik statey [Heinrich Schütz. An Articles Collection]. Comp. by T.N. Dubravskaya. Moscow: Muzyka [Music], 1985. P. 76–118.

5. *Karpenko E.K.* Bernar Palissi (1510?–1590): tvorcheskaya lichnost' v kontekste francuzskoy kul'tury XVI veka. Diss. ... kand. filosofskih nauk [Bernard Palissy (1510?–1590): A Creative Person in the Context of 16th Century French Culture. Dissertation of the Candidate of Philosophical Sciences.]. Moscow, 2004.

6. *Kube A.* Istoriya fayansa [The History of Faience]. Berlin: R. S. F. S. R. Gosudarstvennoe izdatel'stvo [The RSFSR State Publishing House], 1923.

7. *Kyuregyan T.S.* Muzyka antichnykh form [Music of ancient forms]. In: Sator tenet opera rotas. Yuriy Nikolaevich Kholopov i ego nauchnaya shkola [Sator tenet opera rotas. Yuriy Nikolaevich Kholopov and his scientific school]. Moscow: Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory], 2003. P. 18–28.

8. *Lyzhov G.I.* Genrikh Glarean i Klod Lezhen: dva «Dodekakhorda» [“Dodekachordon” by Heinrich Glareanus and “Dodecacorde” by Claude Le Jeune: An Experience of Comparison]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy], 2020. No 2. P. 60–91.

9. *Lyzhov G.I.* Svyaz' klyuchevoy kombinatsii i lada v XVI veke [The Relationship Between the Key Combination and the Mode in the 16th

Century]. In: Partitura so starinnymi klyuchami. Didakticheskie obraztsy XVI–XX vekov. Istoricheskiy ocherk i khrestomatiya [Score with Old Keys. Didactic Samples of the 16th–20th Centuries. Historical Sketch and Chrestomathy]. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy centr «Moskovskaya konservatoriya» [The Scholarly and Printing Center “Moscow Conservatory”], 2020.

10. *Protopopov V.V.* Zapadnoevropeyskaya muzyka XVII — pervoy chetverti XIX veka. Istoriya polifonii. Vyp. 3 [Western European Music of the 17th–first Quarter of the 19th Century. The History of the Polyphonic Music. Vol. 3]. Moscow: Muzyka [Music], 1985.

11. *Simakova N.A.* Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Ch. 1. [Counterpoint of Strict Style and Fugue. Part 1]. Moscow: Kompositor [Composer], 2002.

12. *Yuzhak K.I.* Polifoniya i kontrapunkt. Kn. 1. [The Polyphonie and the Counterpoint. Vol. 1]. Saint-Petersburg: Sudarynya, 2006.

13. *Yuzhak K.I.* Polifoniya i kontrapunkt. Kn. 2. [The polyphonie and the counterpoint. Vol. 2]. Saint-Petersburg: Sudarynya, 2006.

14. *Freedman R.* Le Jeune's «Dodecacorde» as a Site for Spiritual Meanings. In: *Revue de Musicologie*. T. 89. No. 2 (2003). P. 297–309.

15. *Heider A.* Preface // C. Le Jeune. Dodecacorde: Comprising Twelve Psalms of David Set to Music According to the Twelve Modes / ed. by Anne H. Heider. Vol. II. Madison : A-R Editions, 1995. P. VII–XII.

16. *His I.* Das «Dodecacorde» von Claude Le Jeune (1598) im Kontext der französischen Rezeption der Traktate von Glarean und Zarlino // Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musikaus dem Geist der Antike? / hrsg. von N. Schwindt. Kassel; Basel u. a.: Bärenreiter, 2006. S. 260–261.

17. *Pidoux P.* Le Psautier Huguenot du 16. siècle. 1, Les melodies. Bale: Baerenreiter, 1962.

SCORES AND AUDIO

18. *Le Jeune C. Les cent cinquante pseumes de David, mis en musique à quatre [et cinq] parties / ed. by Anne H. Heider. Vol. II. Madison: A-R Editions, 1988.*

19. *Le Jeune C. Dodecacorde: Comprising Twelve Psalms of David Set to Music According to the Twelve Modes / ed. by Anne H. Heider. Vol. II. Madison: A-R Editions, 1995.*

20. *Claude Le Jeune. Sept psaumes du Dodecacorde. Ensemble vocal Sagittarius. Direction: Michel Laplénie. CD. Accord — 206752. 1998.*

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

*Структура и ладовая атрибуция сборника псалмовых мотетов
Клода Лежена «Додекахорд» (1598)*

1	Я прослаблю Тебя, Господи, всем сердцем моим (Пс. 138/137)	Фа ионийский
2	Суди, Господи, обидчиков моих (Пс. 35/34)	Фа ионийский
3	Излило сердце мое слово благое (Пс. 44/43)	Соль дорийский
4	Господь пасет меня и ни в чем не даст мне нуждаться (Пс. 23/22)	Соль дорийский
5	Господи, услышь молитву мою (Пс. 102/101)	Ми фригийский
6	Помилуй меня, Боже (Пс. 51/50)	Ми фригийский
7	Если бы не был Господь среди нас (124/123)	Фа лидийский
8	Боже, Ты отринул нас (Пс. 60/59)	Фа лидийский
9	Бог нам прибежище и сила (Пс. 46/45)	Соль миксолидийский
10	Известен в Иудее Бог, велико в Израиле имя Его (Пс. 76/75)	Соль миксолидийский
11	Боже, дай суд Твой Царю (Пс. 72/71)	Ля эолийский
12	Сказал Господь Господу моему (Пс. 110/109)	Ля эолийский

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Мелодические варианты первоисточника в № 5

В приложении 2 показаны варианты мелодии Псалма 102 из Женевской псалтири, как они даны в разных частях циклического псалмового мотета №5 из «Додекахорда» Лежена. Каждый мелодический вариант записан на отдельном нотномосце. Первая цифра слева от ключа указывает на номер псалмового мотета в общей 12-частной композиции «Додекахорда», вторая – номер части внутри самого псалмового мотета; например, «5.10» обозначает мелодический вариант, встречающийся в 10-й части пятого псалмового мотета. Такая нумерация частей прямо соответствует схеме 7 в тексте.

В Приложении приняты следующие сокращения наименований голосов:

T – taille

Cin. – cinquieme

H.-c. – haute-contre

S.-d. – second-dessus.

Паузы, разделяющие строки с. f., опущены.

1 строка 2 строка 3 строка 4 строка

T. 5.1

Cin. 5.2

T. 5.3

Cin. 5.4

H.-c. 5.5

H.-c. 5.6

S.-d. 5.8

S.-d. 5.9

T. 5.11

T. 5.12

i *j* *k* *l*

a *b* *c* *d*

5 строка 6 строка 7 строка 8 строка

T. 5.1 *e* *f* *g* *h*

Cin. 5.2

T. 5.3

Cin. 5.4

H.-c 5.5 *m* *n* *o* *p*

H.-c 5.6

S.-d 5.8 *m* *n* *o* *p*

S.-d 5.9 *m* *n* *o* *p*

T. 5.11 *e* *f* *g* *h*

T. 5.12

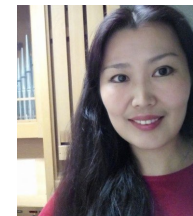




Трио-фактура в хоральных обработках и поликлавирный орган южной Германии первой трети XVI века

Федосья Васильевна Табысова

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,
Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (институт)
имени В.А. Босикова, г. Якутск, Россия
fedossia@inbox.ru, <https://orcid.org/0009-0008-4327-1720>



Аннотация. В статье запечатлена попытка установления взаимосвязи между строением больших церковных южнонемецких органов первой трети XVI века и композиционными особенностями органной музыки, влекущими определенные пути интерпретационных решений.

Некоторую сложность представляет собой терминологическое противоречие, обусловленное проблемой двойных стандартов в области органного искусства: исторические границы Ренессанса в немецкой архитектуре, к которой орган имеет непосредственное отношение, и в музыке, не совпадают. Для указанного нами периода ведущую роль играет архитектурный стиль поздней готики, предшествовавший ренессансному. В органной музыке этого времени, которую принято относить к Ренессансу, на наш взгляд, отразился переходный период от поздней готики к Ренессансу. Мы видим в этом сложном репертуаре сосуществование и взаимодействие трех генеральных линий: архаичной полимелодической полифонии и новых техник – метода колорирования, распространившегося в Южной Германии, и имитации, пришедшей с европейского севера.

Тип поликлавирного органа, который мы берем за эталон южнонемецкого инструмента, получил в немецком музыковедении название позднеготического органа-шпальтзац (*die spätgotische Spaltsatz-Orgel*). Трио-фактура, встречающаяся в хоральных обработках, на наш взгляд, наиболее полно и точно отражает особенности поликлавирного строения и тембровое богатство больших церковных органов Южной Германии.

Ключевые слова: трио-фактура, хоральная обработка, музыка немецкого Ренессанса, поликлавирный орган, орган-шпальтзац

Для цитирования: Табысова Ф.В. Трио-фактура в хоральных обработках и поликлавирный орган Южной Германии первой трети XVI века [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 81–106. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-081-106>

Technique of Musical Composition

Original article

Trio Texture in Choral Arrangements and Polyclavier Organ of Southern Germany in the First Third of the 16th Century

Fedosya W. Tabysova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia
Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia)
Yakutsk, Russia,

fedossia@inbox.ru, <https://orcid.org/0009-0008-4327-1720>

Abstract. The article is an attempt to establish a relationship between the structure of large South German church organs of the first third of the 16th century and the compositional features of the then-contemporary organ works.

The historical boundaries of the Renaissance in German architecture and music do not coincide, while an organ may be viewed as an architectural element. This contradiction presents a certain difficulty. In the indicated period, the late Gothic architectural style, which preceded the Renaissance, played a leading role. As we see it, the organ music of this time, usually attributed to the Renaissance, reflected the transition from the late Gothic to the Renaissance. This complex repertoire is marked by the coexistence and interaction of three general trends. Among them are archaic polymelodic polyphony as well as new techniques: the method of coloring that spread in Southern Germany and imitation borrowed from the European North.

A polyclavier organ, which we take as the standard of the South German instrument, is called a late Gothic spaltsatz organ (*spätgotische Spaltsatz-Orgel*) in German musicology. The trio texture found in choral arrangements, in our opinion, most fully and accurately reflects the polyclavier structure and timbre richness of the large church organs of South Germany.

Keywords: trio texture, choral arrangement, German Renaissance music, German Renaissance music, spaltsatz organ

For citation: Tabysova F.W. Trio Texture in Choral Arrangements and Polyclavier Organ of Southern Germany in the First Third of the 16th Century [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaneya / Contemporary Musicology*, 2022, No. 2, pp. 81–106. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-081-106>

Термин «трио-фактура» (или просто «трио») издавна прочно вошел в обиход органистов и подразумевает под собой ансамбль из трех мелодий, сыгранных на разных мануалах и педальной клавиатуре. Игра такого ансамбля требует мастерской координации исполнительского аппарата, является своеобразной квинтэссенцией органной техники и специфики полифонического органного звучания.

Трио-фактура рассматривается нами как некий эталон инструментального многоголосия, «идеальная» игра, посредством которой наиболее полно и точно раскрываются особенности поликлавирного строения и тембровое богатство церковных органов Южной Германии. Особая красота и «сладость»¹ звучания трио заключается в эффекте создания многослойной музыкальной ткани посредством одновременного задействования трех клавиров с индивидуально подобранной ре-

¹ Применяя слово «сладость» в отношении звучания органа, мы пользуемся абстрактной лексической характеристикой старых немецких мастеров и теоретиков. Например, Михаэль Преториус прибегает к этому эпитету в связи со звучанием музыкальных инструментов, всю «сладость» (*Süssigkeit*) и «прелесть» (*Lieblichkeit*) которых вобрал в себя орган – самый почетный и высокий по рангу среди музыкальных инструментов [10, 104].

гистровкой каждого из них. Достигнутый при этом тембральный и динамический баланс делает орган заменой или подобием целого инструментального коллектива.

Однако не все органные произведения, написанные в этом типе фактуры, можно назвать трио в полном смысле слова, а именно – в значении ансамбля с равноправием всех голосов, каждый из которых наделен характерным тембровым звучанием². В музыковедческой литературе фигурирует и так называемая «триообразная (облигатная) игра», подразумевающая двухслойное сочетание главного, солирующего голоса и двух голосов сопровождения [8, 112]. То есть, при одинаковом количестве голосов различаются трехслойное и двухслойное в тембровом отношении оформление музыкальной ткани.

Некоторую сложность представляет собой и терминологическое противоречие, обусловленное проблемой двойных стандартов в области органного искусства: исторические границы Ренессанса в немецкой архитектуре, к которой имеет орган непосредственное отношение, и в музыке не совпадают. Если европейское музыкальное искусство XV и XVI веков принято относить к эпохе Возрождения, то в архитектуре указанного периода параллельно новому ренессансному стилю продолжал свое существование и развитие исторически предшествующий ему стиль поздней готики – так называемая «пламенеющая готика» (а также «зондерготика» и др.). Не подлежит сомнению, что на орган как на архитектурное явление распространились названия стилей, пришедших из царства «застывшей музыки». Поэтому органы, на которых звучала музыка эпохи Возрождения, были оформлены либо в стиле поздней готики, относящейся к периоду Высокого Средневековья, либо в духе ренессансной архитектуры. В первом случае это были

² Ярким примером органного трио служат органные трио-сонаты BWV 525–530 И.С. Баха.

инструменты, построенные приблизительно до 1530 года и получившие в немецкоязычной музыковедческой литературе название «органа позднеготического типа» (*Spätgotischer Orgeltyp* [11, 110]), а во втором – созданные после 1530-го и как минимум вплоть до 1650-го года, определенные историками как «ренессансный орган» (*Renaissance-Orgel*, см. иллюстрации 1 и 2):

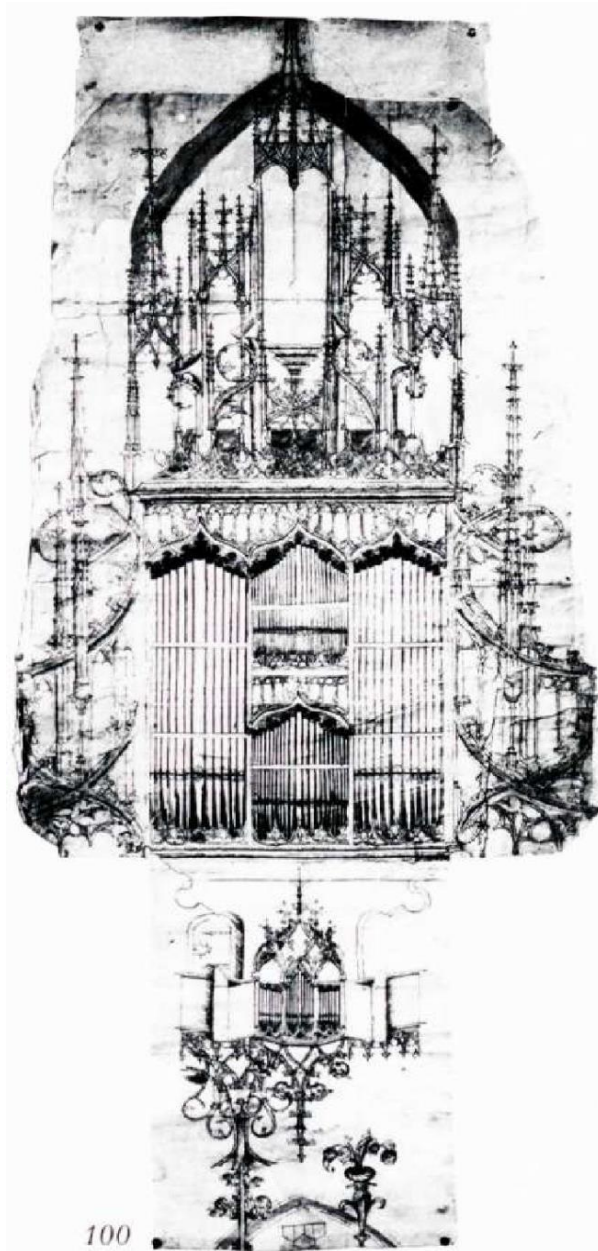


Иллюстрация 1. Эскиз архитектора Эрхарда Гейденрейха (1509) с изображением южнонемецкого позднеготического органного проспекта в кафедральном соборе г. Ингольштадта [6, 165].



Иллюстрация 2. Орган «ласточкино гнездо» Йорга Эберта (1561)
в придворной церкви (Инсбрук).³

Что же касается музыкальных сочинений, созданных для южнонемецких органов первой трети XVI века, то их стилевая принадлежность обычно относится к эпохе Ренессанса вне зависимости от архитектурного типа инструмента. Так, например, в тексте на конверте грампластинки немецкого бренда звукозаписи *Deutsche Grammophon* сообщается, что произведения южнонемецких мастеров Арнольда Шлика и Ганса Бухнера, создававшиеся для позднеготических органов, были записаны в контексте «исследовательской области Высокого Ренессанса» (см. иллюстрацию 3). Нередко исполнители закономерно предпочитают рассматривать репертуар не столько в рамках того или иного исторического периода, сколько исходя из определенного типа темперации, который имел место быть. Примером может служить заго-

³ Источник иллюстрации: https://www.pinterest.ru/pin/222365918_90630401/.

ловок одной из интернет-ссылок на аудиозаписи американской органистки и музыковеда Кимберли Маршалл: «Арнольд Шлик и среднетоновая темперация»⁴.

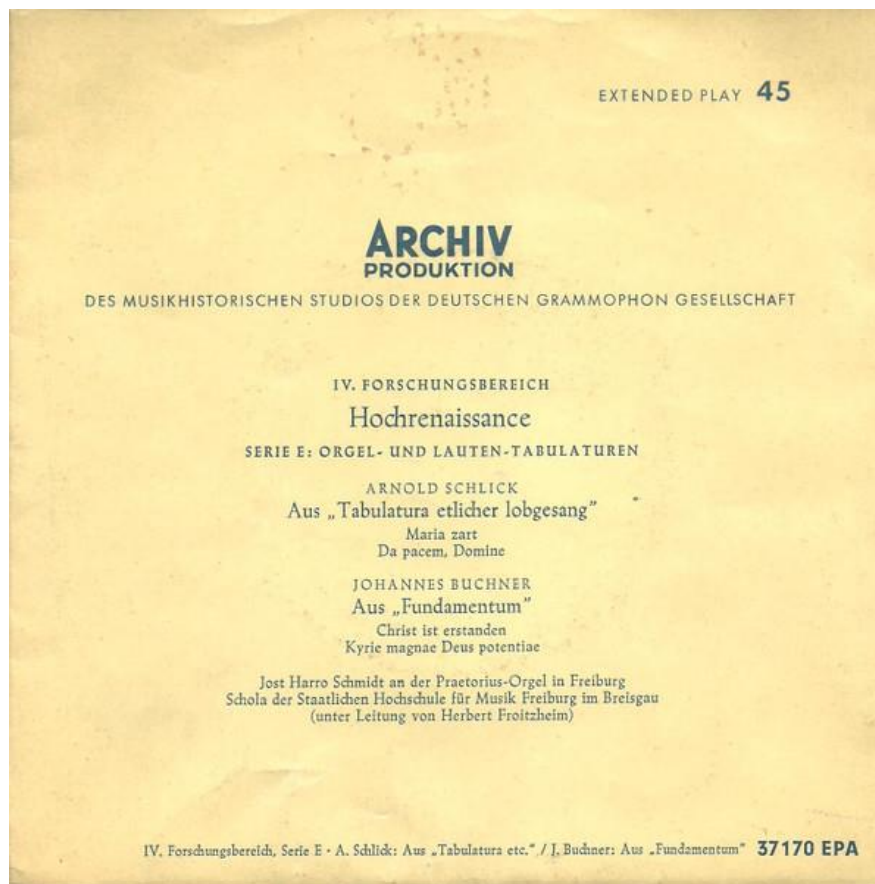


Иллюстрация 3. Лицевая сторона конверта от граммпластинки с органными произведениями Арнольда Шлика и Ганса Бухнера, исполненными Йостом Гарро Шмидтом на органе Преториуса во Фрайбурге (Германия)⁵.

Два вышеназванных типа органа различаются по своим музыкальным характеристикам. Готический орган воспроизводит звучание так называемым «готическим блокверком», т.е. хором голосов, неотде-

⁴ <https://www.kimberlymarshall.com/arnolt-schlick-and-meantone-repertoire>.

⁵ Инструмент, построенный во Фрайбурге в 1921 году в честь Михаэля Преториуса, стал первой попыткой реконструкции по авторским указаниям, содержащимся во втором томе трактата *Syntagma musicum* (*De Organographia*, Abschnitt XXIII [10, 191]). После утери в 1944 году был повторно восстановлен в 1954–1955. В обоих случаях при строительстве органа ключевую роль сыграл музыковед, профессор Вилибальд Гурлитт.

лимых друг от друга. В более поздних образцах появляется революционная система шлейфлад, прочно установившаяся в ренессансном типе органа. Вызволив с ее помощью регистры из плена блокверка, южнонемецкие органостроители в XVI и XVII веке стали дополнять органную диспозицию группами регистров, имитирующих звучание разных музыкальных инструментов. Это привело к тому, что уже в XVII веке орган стал по праву именоваться «королем инструментов»⁶.

Богатство тембров в регистровом составе, возможность сочетания голосов в ансамблевом оформлении, а также «специализация» органов на определенных эффектах звучания, – все это отразилось в современной музыковедческой терминологии, соответствующей различным типам органа, особенностям строения инструмента, и, в конечном счете, возможностям самого органного звучания. Как отмечает Ангелика Маделунг, с самого начала музыковедческой деятельности по изучению исторических органов предпринимались попытки воссоздать звуковые концепции эпохи Возрождения при помощи интерпретации и анализа наименований регистров в органных диспозициях [9, 63–64]. В результате этой работы возникли определенные термины, такие как, например, *a cappella-Orgel*, *Chororgel* (в переводе с немецкого – хоровой орган), *die Charakterstimmen-Orgel* (орган с характерными голосами) и, наконец, наиболее важный для нашей темы *die werkgeteilte Spaltsatz-Orgel* (поделенный на отделы (сплит-)орган).

A cappella-Orgel (термин Вилибальда Гурлитта [11, 96]) – обозначение для одномануального органа, распространенного на европейском юге – в Италии и Южной Франции. В итальянском обозначении *a cappella* содержится прямое указание на практику использования этого инструмента в комплекте с хором. В Италии он располагался

⁶ Эпоха барокко лишь развивала и совершенствовала эти и другие новшества в области органостроения, покоясь на достижениях ренессансного прошлого.

обычно в небольшой кантории (кафедре для певчих), что не могло способствовать возникновению и развитию монументального органного стиля [5, 51]. Такое положение вещей оставалось неизменным вплоть до середины XIX века: *a cappella-Orgel* оставался одномануальным хоровым органом с присущим ему «вокальным» идеалом звучания [5, 50]. Подразумеваемый вокальный характер регистровой палитры формировал акцент на пирамиду принципиального хора, тембр которого наделяет орган узнаваемым типическим звучанием и имеет акустическую способность к слиянию с другими тембрами (надо полагать, в первую очередь, с тембром голоса) – в отличие от регистров, имитирующих звучание музыкальных инструментов. Это качество имело первостепенную важность, учитывая тот факт, что орган служил не только в качестве своеобразного красочного подмалевка под пение хора – своим звучанием он также заполнял пробелы в скромном церковном хоре, бывшим, как правило, заполненным по сольному принципу, т.е. по одному певчему на каждый голос (лишь в редких случаях – по двое-трое певчих на одну партию)⁷.

Используя обозначение *Chororgel* (немецкий эквивалент *a cappella-Orgel*⁸) для органа, призванного поддерживать и укреплять звучание хора, немецкий музыковед Ганс Мозер противопоставил его ранее упомянутому *Charakterstimmen-Orgel* – органу с характерными

⁷ О таком заполнении хоровых коллективов в эпоху Возрождения упоминает историк Вернер Кейль [7, 75].

⁸ Следует отметить, что немецкий хоровой орган мог значительно отличаться от итальянского органа а капелла в том случае, если это был малый орган, а не позитив. Иногда хоровой орган также служил главным инструментом в церкви. Судя по ряду сохранившихся органых диспозиций, такие немецкие хоровые органы эпохи Ренессанса оснащались не одним, а двумя мануалами. Кроме того, его отличала развитая педальная клавиатура с широким диапазоном, а также обогащенный сольными тембрами регистровый состав.

голосами [11, 96]. Именно такой тип органа содержит описанные в работе Маделунг группы регистров, обладающих различными акустическими характеристиками:

Здесь так называемый *Rechtwerk*, к которому относятся регистры принципиального хора, и «отличающиеся» – «характерные голоса», такие, как узкие и широкие флейты, гедакты, язычки, – сопоставляются как основные строительные блоки. «Отличающиеся» («характерные») голоса часто упоминаются с названиями духовых инструментов – таких, как тромбон или шалмей (в качестве примера на язычковый регистр) или с названиями, производными от различных типов флейт в обширном флейтовом хоре. Разницу между этими двумя строительными блоками диспозиции определяет известный акустический феномен – способность звука, дифференцирующаяся в зависимости от семейства регистров, сливаться. Чем богаче обертонами звучание регистра, тем лучше он может сливаться с другими голосами. Чем он более базовый, тем лучше его можно отличить на слух от других голосов в общем звучании [9, 64].

Соотношение количества регистров, представленных в обеих группах *Charakterstimmen-Orgel*, в некоторых случаях было примерно соразмерным, в отличие от *Chororgel*, в диспозиции которого также могли быть представлены характерные голоса, но в гораздо меньшем количестве⁹. Следует обратить внимание на то, что в этом типе органа акцент делается не (только) на способность слияния со звучанием хора, а на слияние с тембрами различных духовых музыкальных инструментов, что связано со значительным развитием ансамблевой и инструментальной музыки.

Южнонемецкий *Charakterstimmen-Orgel* с присущими ему внешним блеском и богатством звучания часто функционировал в качестве *Hauptorgel* (с немецкого – большой, главный орган; в качестве

⁹ Например, в хоровом органе Эберта (Инсбрук) было представлено одиннадцать принципиальных регистров и четыре характерных голоса (Trompete 8', Regal 8', Gedackt 8' в хауптверке, а также Gedackt 4' в рюкпозитиве).

синонима в специальной литературе часто употребляется термин *Schiffsorgel*, т.е. орган, установленный на одной из стен корабля, т.е. большого нефа). По словам Мозера, перед ним, как своего рода оркестром, стояла задача контрастировать с хором и относящимся к нему малым органом, бывшими одним блоком, в версетах, что создавало утверждение инструментального начала, противопоставляемое вокальному [11, 97]. *Hauptorgel* располагался на средней или большой высоте на одной из стен большого центрального нефа и был хорошо слышен и виден отовсюду (см. иллюстрацию 4). Очевидно, что такой инструмент выходит далеко за рамки *Chororgel* и наделяется также сольной функцией.

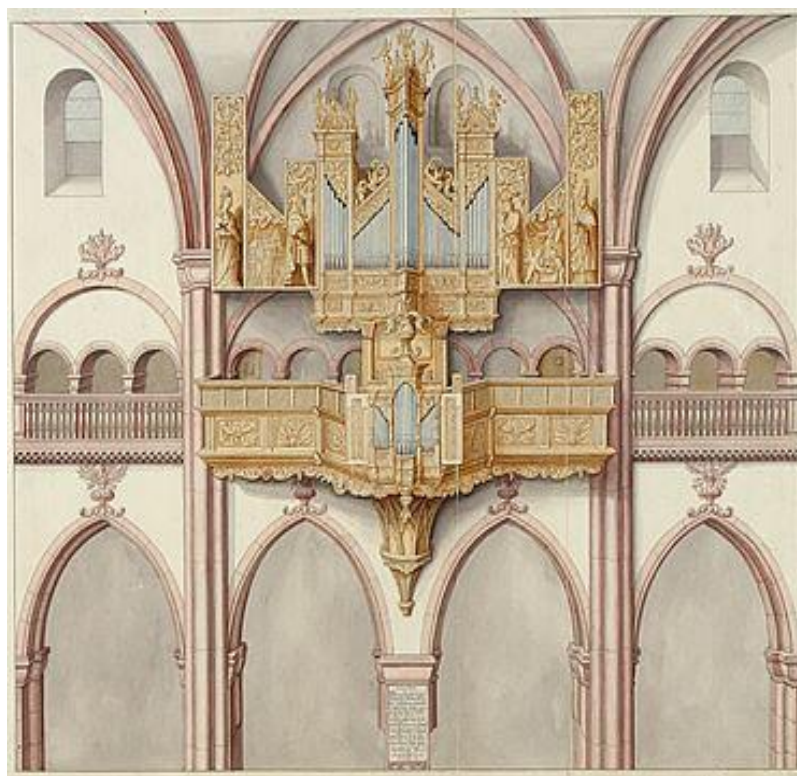


Иллюстрация 4. Изображение базельского кафедрального органа «ласточкино гнездо», перестроенного Георгом Фальмом в 1474 году, на медной гравюре Эмануэля Бюхеля (1775)¹⁰

¹⁰ Гравюра находится в Базельском художественном музее (нем. *Kunstmuseum Basel*). Источник иллюстрации: <https://www.sikart.ch/Werke.aspx?id=12318050>.

Важное и принципиальное отличие *Hauptorgel* от *Chororgel* состоит прежде всего в том, что он, как правило, располагал вторым мануалом, т.е. клавиатурой пристроенного к основному инструменту органа-позитива, названного в связи с особенностью расположения рюкпозитивом¹¹. Функцию третьей клавиатуры в этом органе выполняла педаль. Третья клавиатура отличалась широким диапазоном звучания¹² и предназначалась для исполнения как одного мелодического голоса – басового или тенорового, часто излагающего заданную мелодию заимствованного источника, так и нескольких голосов¹³.

Именно наличие трех клавиатур или, иначе, поликлавищность как свойство органа – все того же большого, главного, обладающего характерными голосами, подражающими различным инструментальным тембрам, – отражена в еще одном специальном термине – *die spätgotische Spaltsatz-Orgel*, который был введен немецкой исследовательницей Ингеборг Рюккер для того, чтобы подчеркнуть особенности строения и обозначить полифонический потенциал этого инструмента: ведь в названии *die Spaltsatz-Orgel* усматривается указание на один из важнейших фактурных типов органной музыки, в котором горизонталь состоит из нескольких слоев (*Spalten*) [11, 4].

Один из таких слоев – *cantus firmus*, требующий красочного звучания и отдельной клавиатуры, основной голос в многочисленных хоральных обработках, получавших самые различные фактурные реше-

¹¹ Рюкпозитив устанавливается отдельно от главного отдела – за спиной органиста (*rück* в переводе с немецкого означает «тыльный», *der Rücken* – спина).

¹² Согласно рекомендациям органного эксперта Арнольда Шлика, инспектировавшего органы на Верхнем Рейне, объем педальной клавиатуры составлял дуодециму (*F–c'*).

¹³ О том, что количество голосов, исполняемых на педали, может достигать трех, пишет Шлик в трактате «Зерцало органостроителей и органистов» (1511, Майнц) [12, 17].

ния. Большое распространение получили органное трио, для исполнения которых были необходимы три клавиатуры. Южнонемецкий тип органа, часто располагавший тремя клавиатурами (два мануала и педаль), а также характерными голосами, дополнявшими вокальную палитру регистров инструментальными тембрами, был приспособлен именно под такие требования.

Следует подчеркнуть, что имитационная техника, бывшая инновационной для своего времени и получившая большое распространение в Нидерландах, а также Италии, могла быть показана на одномануальном органе *a cappella* и не требовала особых условий. В противоположность этому, в органных произведениях композиторов Южной Германии, основанных на технике колорирования первоисточника, часто практиковалась более архаичная полимелодическая полифония¹⁴. Именно этому типу композиционного мышления соответствует орган *Spaltsatz*, предлагая по крайней мере три¹⁵ клавиатуры в целях показа тембровой дифференциации голосов, а также условия для максимальной мелодической развитости каждого из них. Сыгранные на разных клавиатурах, включая педальную, голоса могли с успехом показывать широкий амбитус, так как проблемы исполнения фактурных перекрещиваний, а, следовательно, отслеживания слухом движения голосов в таких условиях не существовало – в отличие от игры на одном мануале.

¹⁴ В отечественных публикациях термин «полимелодическая полифония» впервые стала использовать автор фундаментальных трудов по истории полифонии Ю.К. Евдокимова.

¹⁵ Клавиатур могло быть и четыре, включая, помимо упомянутых, клавиатуру отдела *Brustwerk* (в переводе с немецкого – грудной отдел), который часто по сути представлял собой встроенный регаль. Он нашел свое расположение непосредственно над игровым столом, что создавало удобство для настройки органистом (этот язычковый регистр в силу разных причин плохо держал строй).

Приведем в качестве примера полимелодического трио хоральную обработку *Salve Regina* представителя южнонемецкой органной школы Пауля Хофхаймера (1459–1537), бывшего, по словам современников, непревзойденным в искусстве импровизации. Носителем хорального напева в фактуре является средний голос, а верхний и нижний создают в большей или меньшей степени пышное цветистое обрамление, изобилующее «соцветиями» из нот мелких длительностей (см. нотный пример 1).

Пример 1. П. Хофхаймер. Хоральная обработка *Salve Regina*

Diletto musicale 639

SALVE REGINA

PAUL HOFHAIMER (1459-1537)
hrsg. von Michael Radulescu (revidiert 1999)

ORGEL
(c.f.)

© Copyright 1973 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien - München
Revidierte Neuauflage 2000. Printed in Austria
D. 14 599

В мелодии *cantus firmus* встречаются колоратуры, но в своей основе это не *cantus figuratus* (*cantus mensuratus*), а *cantus planus*, в котором тянутся длинные, «застывшие» органнe пункты. Каждый звук хо-

рала обработан большими группами звуков в других голосах, что, вероятно, как вид композиционной техники уходит корнями в жанр мелизматического органума эпохи Средневековья. Невольно возникают ассоциации с архитектурой поздней готики, характеризующейся обилием декоративных орнаментальных элементов в виде краббов – гирлянд из причудливо изогнутых листьев, полураспустившихся бутонов или цветков, которые обвивают собой многие детали постройки: от крупных до самых мелких. Контрастное сочетание густого, богатого плетения мелодического рисунка в крайних голосах и выдержанных звуков в среднем голосе создает интересный полиобразный художественный эффект.

Вероятно, не случайно мы видим сходную идею и в архитектуре позднеготического органного здания: главный и побочный отделы – верк и рюкпозитив – имеют разный характер строения. Более поздние ренессансные органы демонстрируют в противоположность позднеготическим так называемый эхо-принцип, унаследованный барочным органостроением. Внешний вид отдела рюкпозитива вместе со створками строится наподобие имитации в уменьшении главного отдела и в точности повторяет его очертания¹⁶. В этом снова трудно не заметить некой аналогии с музыкальной композицией, в которой надолго утвердилась техника имитации. Как известно, основным принципом формообразования, объединявшим в эпоху готики различные виды искусства, стала диминуция, или принцип миниатюризации, уподобления форм – повторения одних и тех же элементов в разных масштабах [1, 257].

¹⁶ В барочных органах копией главного отдела становится не только архитектурная составляющая корпуса рюкпозитива, но и регистровая. Самостоятельность и развитость отделов стало реализацией идеи верк-принципа, т.е. принципа подобия. В ренессансных органах Южной Германии, в частности, на Верхнем Рейне, верк-принцип еще не развит, хотя и намечается как тенденция в стремлении органостроителей уравновесить отделы по количеству регистров и по степени наполненности семейств регистрового состава.

Следующий музыкальный пример – хоральная обработка современника Хофхаймера южнонемецкого мастера Арнольда Шлика (1445–1460 – после 1521) *Maria zart von edler Art* (см. нотный пример 2):

Пример 2. А. Шлик. Хоральная обработка *Maria zart von edler Art*



Полифонический склад представляет собой трио, в котором верхний голос – *cantus floridus* – излагает мелодию песни, украшенную колоратурными элементами. Средний и нижний голоса контрапунктируют на первый взгляд самостоятельным мелодическим материалом, образуя с верхним голосом полимелодический ансамбль. При более близком рассмотрении во взаимодействии пары верхнего и среднего голосов обнаруживаются имитации особого рода: респоста вторит не столько пропосте, сколько мелодии-первоисточнику, по-разному украшенной в обоих голосах. По тому же принципу строятся и другие имитации. После окончания первой строки верхний голос с расстоянием

вступления в полтора такта имитирует средний, то выпуская колорированный ход пропосты, то добавляя свой собственный (такты 10–14). Учитывая тот факт, что хоральная мелодия, имеющая первостепенное значение, помещена в верхний голос, средний голос словно вступает с неким «предвосхищением» тематического материала. Свобода в имитировании мелодического материала в композиции распространяется как на ритмический, так и на интонационный аспекты, из-за чего имитация столь трудно уловима, что вкупе с техникой колорирования создается впечатление полимелодического изложения. Как результат, мы видим весьма тонкое контрапунктическое мастерство, демонстрирующее сочетание различных способов работы с первоисточником: колорирование *cantus firmus*, качественно преобразующее его в *cantus floridus*, и имитационная техника¹⁷.

Как отмечалось выше, наличие трех клавиатур позднеготического органа-шпальтзатц позволяет исполнить трио-фактуру хоральных обработок на разных клавиатурах. Кроме особого удобства в игре сложной полифонической фактуры, изобилующей перекрещиванием смежных голосов, это дает возможность создания ансамблевого звучания, в частности, выделения сольными характерными голосами мелодии *cantus firmus*. В случае применения имитационного способа разработки первоисточника, как в *Maria zart* Шлика, с основным напевом, изложенным дискантом и потому хорошо прослушиваемым в музыкальной ткани (в отличие от тенора), хоральную композицию представляется столь же целесообразным играть на разных клавиатурах, но без внесения контрастных тембров в партию хора. Такова, например, интерпретация *Maria zart* профессора Мартина Люккера, в которой трехголосная фактура композиции рассматривается как трио из певучих

¹⁷ Проблеме сочетания различных способов интерпретации первоисточника в музыкальном искусстве XV–XVI веков посвятил статью Н.И. Тарасевич [3].

флейтовых регистров, не контрастирующих друг с другом и создающих монолитное звучание¹⁸. В результате образуется определенное концептуальное соответствие между имитационным типом полифонии и монохромным звучанием.

Вернемся к хоровому органу с его вокальной природой и монохромной регистровой палитрой для того, чтобы найти ответ на возникающий вопрос. Как же исполнялись хоральные обработки на *cantus firmus* на этих органах, и было ли возможным создание дифференцированного звучания? Ответ на этот вопрос как будто сам собой просится с живописных полотен художников эпохи Возрождения, передающих современную им церковную музыкальную практику. Иллюстрацией бытовавшей практики *Alternatim* служит гравюра на титульном листе трактата Шлика (см. иллюстрацию 4):

На ней мы видим две группы музыкантов. Первую составляют ансамблисты: исполнитель на духовом инструменте (цинке), органистка, калькант (помощник органистки, нагнетающий воздух в мехи инструмента). Вторая группа не участвует (паузирует) в процессе музыкального исполнения – это монах (кантор), держащий в руках органную табулатуру, и несколько детей, по всей видимости, певчих из капеллы, а также, предположительно, автор трактата, взгляд которого, как и взгляд цинкиста, направлен на зрителя. Первая группа музыкантов, вероятно, показывает способ исполнения произведения – по всей видимости, органного, в чем позволяет убедиться сам вид нот на пюпитре этого инструмента – органная табулатура. И, наконец, самое главное: человек в благородной одежде с рюшами слева, очевидно, исполняет на цинке *cantus firmus* [2, 18].

¹⁸ Видео исполнения хоральной обработки *Maria zart von edler Art* Шлика профессором Люккером размещено на его канале в YouTube. См.: <https://www.youtube.com/watch?v=9TlmW3AQ4RY>.



Иллюстрация 4. Гравюра на титульном листе трактата
А. Шлика «Зерцало органостроителей и органистов» (1511, Майнц)¹⁹

Сразу два штатпфайфера (*Stadtpfeifer*) – городских музыкантов, исполнителей на духовых инструментах – взаимодействуют в ансамбле с органом на изображении во фламандской молитвенной книге (1460/70) (см. иллюстрацию 5). Возможно, на этой иллюстрации оказалась запечатленной практика двойного *cantus firmus*:

¹⁹ Источник иллюстрации: https://en.wikipedia.org/wiki/Arnolt_Schlick.



Иллюстрация 5. Работа нидерландского книжного иллюстратора Виллема Фреланта (*Willem Vrelant*) «Благовещение Пресвятой Богородицы». Фрагмент из фламандского молитвенника (1460/70) [6, 139].

И, наконец, рассмотрим в качестве следующего музыкального примера литургическую пьесу *Kyrie eleyson in summis festis* в нескольких стихах ученика Хофхаймера Ганса Бухнера (1483–1538, см. нотный пример 3). В начале каждого стиха композиции после названия следует авторское предписание, указывающее на позицию хоральной мелодии в полифоническом многоголосии (теноровая, басовая, дискантовая; в обработке одного стиха хорал проводится во всех голосах сквозным имитационным способом). Терминами *pedaliter* и *manualiter* композитор поясняет характер поликлавирной игры – то есть с задействованием педали, либо только мануально. Последнее может подразумевать

как исполнение на одном мануале, так и на разных, образуя моно- или полихромную, двухслойную игру в тембровом отношении:

Пример 3. Г. Бухнер. *Kyrie eleyson in summis festis*, первый стих Бухнера

7 а. *Kyrie eleyson in summis festis*

ad penthecosten, Choralis in tenore, pedaliter



Подчеркнем, что в способе нотной записи органных табулатур не было предусмотрено отдельно выписанной партии педали, как мы это привыкли видеть в современной нотации. Поэтому читать табулатуру можно было в различных интерпретациях в зависимости от количества голосов и других композиционных и исполнительских особенностей, а также типа органа (хоровой орган, орган-шпальтзатц) и его характеристик: с педалью – одинарной, двойной, тройной и даже четверной²⁰ с одной стороны, а с другой – мануально. Функция педальной клавиатуры трактовалась широко: помимо игры нижнего голоса, на ней было предусмотрено исполнение среднего, т.е. тенорового с мелодией первоисточника. В этом случае нижний голос переносился на мануал. Более того, отдельный ведущий голос или даже два таких голоса органной табулатуры могли исполняться как инструменталистами – цинкистами

²⁰ В письме-посвящении, отсланном композитором епископу и кардиналу Тринта Бернхардту фон Клезу, Шлик рекомендует играть антифон *Ascendo ad patrem teum* четырехголосием в педали и шестиголосно на мануале.

и другими духовиками, так и вовсе голосом/голосами²¹. Для исполнения заданной мелодии в отдельных случаях мог также привлекаться другой органист²².

Стихи *Kyrie eleyson in summis festis* были исполнены профессором Лоренцо Гиельми в соответствии с церковной практикой эпохи Возрождения. Манера *Alternatim* в данном случае отобразилась в попеременном звучании органа с женским вокалом (Мануэла Андриола, сопрано)²³, образуя чередование инструментального и вокального начал, а также полифонического и монодийного склада²⁴.

В исполнении этой литургической композиции Гиельми показывает большое разнообразие поликлавирной игры. Если первый стих (четырёхголосие) Гиельми исполняет одним монолитным полнозвучным пластом с участием педали на одном мануале (хауптверк, скопулированный с рюкпозитивом), не выделяя *cantus firmus* в теноре, то второй стих *Kyrie tertium* с полимелодической трехголосной фактурой им трактован как трио (см. нотный пример 4). Хоральный напев, помещенный в бас (*Choralis in basso, pedaliter*), выделен ярким красочным звучанием в педальном голосе с добавлением язычкового регистра (характерный голос). Два других голоса Гиельми играет на разных мануалах

²¹ Известно, что, например, в Данциге это было обычной практикой. Мальчики из хора пели «в орган», что означает исполнение голосами партии *cantus firmus* в сопровождении органа [4, 189].

²² Иоганнес Коттер, ученик Пауля Хофхаймера, записавший версию произведения своего учителя *T'Andernack*, выписывает *Altus*, т.е. альтовый голос, под нотным станом с трёхголосием (дискант, тенор, бас), предлагая дополнительную четырёхголосную версию обработки. Для ее исполнения автор рекомендует привлечь другого музыканта надписью «*von ein andern darzu zu schlagen*» (в переводе с немецкого – вдобавок к этому ударять кем-нибудь другим).

²³ В эпоху Возрождения женщины могли принимать участие в церковной католической музыкальной практике, однако только в женских монастырях. В этом отношении исполнение Гиельми не совсем отвечает церковной традиции, ведь обычно высокие голоса пели мальчики.

²⁴ Видеозапись *Kyrie eleyson in summis festis* Бухнера в исполнении Лоренцо Гиельми размещена на YouTube-канале. См: <https://www.youtube.com/watch?v=MOWriGkFFpI>.

с индивидуально подобранной регистровкой, создавая вместе с педалью трехслойную, трехцветную тембровую структуру.

Пример 4. Г. Бухнер. *Kyrie eleyson in summis festis*, второй стих *Kyrie tertium*

7b. *Kyrie tertium*
Choralis in basso, pedaliter

Следуя письменным указаниям композитора (*manualiter*), третий стих *Christe* в трехголосном складе Гиельми играет на одном мануале, показывая полифонический склад со сквозной имитационной работой (см. нотный пример 5). Тихое флейтовое звучание вносит в композицию динамический и тембровый контраст:

Пример 5. *Kyrie eleyson in summis festis* Бухнера, третий стих *Christe*

7c. *Christe*
manualiter

Четвертый стих композиции *Aliud penultimum Kyrie*, снова написанный в трехголосном складе с простой начальной имитацией (*Choralis in discantu*), может быть трактован как трио. Однако авторское указание *manualiter* педаль исключает. Гиельми решает выделить дискант сольным красочным тембром и создает тембровое дуо, т.е. двухслойное исполнение на разных мануалах:

Пример 6. Г. Бухнер. *Kyrie eleyson in summis festis*,
четвертый стих *Aliud penultimum Kyrie*

7e. *Aliud penultimum Kyrie*
Choralis in discantu, manualiter

Последний стих *Kyrie ultimum* органист вновь трактует в мощном праздничном и торжественном звучании крупным монолитным пластом, перекидывая арку к начальному стиху (см. нотный пример 7). Второй и четвертый стихи композиции демонстрируют политембровую игру с выделением голоса *cantus firmus*, перекликаясь также по динамике звучания и создавая вторую, внутреннюю арку. В центре композиции – стих *Christe* в тихом одномануальном флейтовом звучании, создающим светлый и кроткий образ. В результате возникает определенное зеркальное симметричное и концентрическое строение композиции.

7t. Kyrie ultimum

Choralis in tenore, pedaliter

Пример 7. *Kyrie eleyson in summis festis* Бухнера, последний стих *Kyrie ultimum*

В заключении отметим наличие единства между разными гранями и уровнями органного искусства, нашедшего свое выражение как в архитектуре инструмента, так и технике композиции: концепция позднеготического органа с его разнохарактерными составными частями и поликлавирностью соотносится с полимелодическим контрапунктом. Декоративный стиль архитектуры пламенеющей готики, выражающийся в обилии орнаментальных, витиеватых элементов, перекликается с техникой колорирования мелодии, столь характерной для южногерманской органной школы первой трети XVI века.

Проблема исполнения органной музыки на разных типах инструмента, существовавших в эпоху Ренессанса, раскрывается во всем многообразии интерпретации. Поликлавирный орган-шпальтзатц, характеризовавшийся расширенным функционалом, позволял воплощать разные композиционные замыслы без привлечения дополнительных ресурсов в лице музыкантов-ансамблистов. Трехголосная фактура могла быть представлена в разном тембровом облачении: от моно-

хромного звучания на одном мануале до создания объемного живописного звучания трио в ансамблевом выражении. Многокрасочная тембровая палитра южнонемецкого большого церковного органа эпохи Ренессанса превратила его в инструмент для решения самых высоких художественных задач.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Власов В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб.: Азбука-классика, 2004.
2. *Табьисова Ф.В.* К идеальным инструментам Арнольда Шлика [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания. 2020. № 1. С. 3–22. URL: <https://gnesinsjournal.ru/archives/2293> (дата обращения: 3.02.2022).
3. *Тарасевич Н.И.* Людвиг Зенфль. «Maria zart»: к проблеме взаимодействия техник композиции // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 80–94.
4. *Flade E.* Literarische Zeugnisse zur Empfindung der “Farbe” und “Farbigkeit” bei der Orgel und beim Orgelspiel in Deutschland ca. 1500–1620. Acta Musicologica, XXVIII, fasc. IV, 1956. S. 176–206.
5. *Heinz O.* Frühbarocke Orgeln in der Steiermark: zur Genese eines süddeutsch-österreichischen Instrumententyps des 17. Jahrhunderts. LIT Verlag Münster, 2012.
6. *Jakob F.* Die Valeria Orgel. Vdf Hochschulverlag AG, 1991.
7. *Keil W.* Musikgeschichte im Überblick. 3. Auflage. UTB, 2018.
8. *Klotz H.* Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock: die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze. Bärenreiter, 1934.

9. *Madelung A.* Inaugural-Dissertation “Zwei süddeutsche Orgeln aus dem frühen 17. Jahrhundert — Quellenforschung, Dokumentation, kulturhistorische Interpretation“. Universität Augsburg, 2011.

10. *Praetorius M.* Syntagma: Von den Instrumenten. Wolfenbüttel 1618. II. Teil. In: Band 13 von Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Trautwein, 1884.

11. *Rücker I.* Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500. Freiburg, Breisgau: E. Albert, 1940.

12. *Schlick A.* Spiegel der Orgelmacher und Organisten. Herausgegeben von E. Flade. Kassel, Basel: Bärenreiter — Verlag, 1951.

REFERENCES

1. *Vlasov V.G.* Novyj enciklopedicheskij slovar' izobrazitel'nogo iskusstva [New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts]. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika [Alphabet-classic], 2004.

2. *Tabyisova F.V.* K ideal'nym instrumentam Arnol'da SHlika [To the ideal instrument of Arnold Schlick] [Electronic resource]. In: Sovremennye problemy muzykoznanija [Contemporary Musicology]. 2020. No. 1. Pp. 3–22. Available at: <https://gnesinsjournal.ru/archives/2293> (accessed: 3.02.2022).

3. *Tarasevich N.I.* Lyudvig Zenfl'. “Maria zart”: k probleme vzaimodejstviya tekhnik kompozicii [Ludwig Senfl. “Maria zart”: To the problem of interaction of composition techniques]. In: Opera musicologica. 2020. Vol. 12. № 5 (S). Pp. 80–94.

4. *Flade E.* Literarische Zeugnisse zur Empfindung der “Farbe” und “Farbigkeit” bei der Orgel und beim Orgelspiel in Deutschland ca. 1500–1620. Acta Musicologica, XXVIII, fasc. IV, 1956. S. 176–206.

5. *Heinz O.* Frühbarocke Orgeln in der Steiermark: zur Genese eines süddeutsch-österreichischen Instrumententyps des 17. Jahrhunderts. LIT Verlag Münster, 2012.

6. *Jakob F.* Die Valeria Orgel. Vdf Hochschulverlag AG, 1991.

7. *Keil W.* Musikgeschichte im Überblick. 3. Auflage. UTB, 2018.

8. *Klotz H.* Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock: die alten Registrierungs- und Dispositionsgrundsätze. Bärenreiter, 1934.

9. *Madelung A.* Inaugural-Dissertation “Zwei süddeutsche Orgeln aus dem frühen 17. Jahrhundert — Quellenforschung, Dokumentation, kulturhistorische Interpretation“. Universität Augsburg, 2011.

10. *Praetorius M.* Syntagma: Von den Instrumenten. Wolfenbüttel 1618. II. Teil. In: Band 13 von Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Trautwein, 1884.

11. *Rücker I.* Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500. Freiburg, Breisgau: E. Albert, 1940.

12. *Schlick A.* Spiegel der Orgelmacher und Organisten. Herausgegeben von E. Flade. Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag, 1951.





Григорианский хорал в органных сонатах Ж.-Н. Лемменса

Елена Александровна Агапова-Стрижакова
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,
stelasof@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0008-4991-976X>



Аннотация. Шестидесятые годы XIX столетия имели особое значение в истории органной музыки Франции и Бельгии: начал активно формироваться масштабный репертуарный пласт, а также были заложены основы франко-бельгийской органной педагогической школы. Все достижения этого периода невозможно представить без деятельности бельгийского композитора, органиста, педагога Жака-Николя Лемменса.

Выросший в традиционном для католической Бельгии звуковом поле григорианского хорала, воспитанный на органных произведениях Иоганна Себастьяна Баха, Лемменс сумел органично перенести баховские принципы работы с лютеранским хоралом на совершенно иной материал григорианских гимнов. Также важная заслуга Лемменса – это основание первого учебного заведения, готовившего церковных музыкантов. Его три органных сонаты стали вершиной творчества композитора и первыми образцами синтеза литургического содержания и светской формы.

В статье выявлены общие закономерности в выборе тематизма из масштабного корпуса григорианских песнопений. Мелодика хорала прослеживается также и в частях, в которых не указан какой-либо хорал, что показывает глубинную связь наследия Лемменса с тысячелетней церковной музыкальной традицией.

Ключевые слова: Лемменс, Фетис, григорианский хорал, органная музыка, органная соната, баховская традиция, месса

Для цитирования: Агапова-Стрижакова Е.А. Григорианский хорал в органных сонатах Ж.-Н. Лемменса [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 107–119. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-107-119>

Technique of Musical Composition

Original article

Gregorian Chant in Organ Sonatas by J.-N. Lemmens

Елена А. Агапова-Стрижакова
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia,
stelasof@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0008-4991-976X>

Abstract. The 1860s played a special role in the history of organ music in Belgium and France. This period was marked by the active development of substantive repertory and the establishment of the Franco-Belgian organ school. All the advances of this period could not be possible without the contribution of the Belgian composer, organist and teacher Jacques-Nicolas Lemmens.

Brought up on the traditional for Catholic Belgium Gregorian chants and the organ works by Johann Sebastian Bach, Lemmens managed to organically transfer Bach's principles of working with Lutheran chant to completely different material of Gregorian hymns. Lemmens is also credited for the foundation of the first educational institution that trained church musicians. The three organ sonatas became the pinnacle of his work and the first examples of the synthesis of liturgical content and a secular form.

The article reveals general patterns in the choice of themes from the large-scale corpus of Gregorian chants. The melody of the chorale can also be traced in parts in which no chorale is indicated. It shows a deep connection between Lemmens's heritage and a thousand-year-old church musical tradition.

Keywords: Lemmens, Fetis, Gregorian chant, organ music, organ sonata, Bach tradition, Mass

For citation: Agapova-Strizhakova E.A. Gregorian Chant in Organ Sonatas by J.-N. Lemmens [Electronic source]. In: Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology, 2022, No. 2, pp. 107–119. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-107-119>

Григорианский хорал, получивший вторую жизнь в середине XIX века благодаря французским бенедиктинцам, постепенно выходит из стен монастырей, из практики исключительно богослужебной и вокальной и занимает достойное место в инструментальной музыке, звучащей в концертных залах. Этот непростой путь невозможно представить без деятельности бельгийского композитора, органиста и педагога Жака-Николя Лемменса (1823–1881) [6, 120; 11].

Идея превращения богослужебного песнопения в материал большой виртуозной пьесы могла осуществиться только при опоре на традицию обработок хорала, причем традицию, сравнительно близкую по музыкальному языку и обладающую высокой, вдохновляющей художественной ценностью. В силу различных причин к середине XIX века католическая традиция обработок григорианского хорала прекратила свое существование и, подобно самому хоралу, нуждалась в возрождении. Поэтому образцом для изучения и, в известной мере, подражания для Лемменса становится творчество немецких композиторов — прежде всего тех, кто следовал традициям великого Иоганна Себастьяна Баха. Благодаря влиянию Франсуа Жозефа Фетиса Лемменс стал первым бельгийским органистом, воспитанным на произведениях Баха

[1, 151; 3, 80]. После окончания консерватории он в течение года совершенствовал свое мастерство в Бреслау у Адольфа Фридриха Хессе¹ (1809–1863), который был известен в те времена как последний носитель баховской традиции. Одна из первых в Европе школ для подготовки церковных музыкантов была открыта в 1878² году по инициативе Лемменса и позже получила название Лемменс-института. Главной особенностью школы стало внимание к изучению и популяризации григорианского хорала, «возрождение музыкальных стандартов Католической церкви» [12, 28]. Важно отметить, что это одно из первых учебных заведений такого рода: более известная Парижская Schola cantorum основана Александром Гильманом лишь в 1894 году, а Папский институт сакральной музыки еще позже – в 1910. Вскоре после открытия школы Лемменс удостоился аудиенции у папы римского Льва XIII, который выразил восхищение деятельностью композитора [10, 30].

Широкому кругу музыкантов Лемменс известен в первую очередь как учитель более знаменитых французских органистов и композиторов Гильмана и Шарля-Мари Видора. Однако и композиторское творчество Лемменса несомненно заслуживает внимания: это впечатляющее по своему объему наследие, которое включает произведения разного рода. Их полный перечень приводится в единственной подробной работе, посвященной композитору, – докторской диссертации Кэрол Вайтнер «Жак Николя Лемменс: органист, педагог, композитор» [12]. И хотя в открытом доступе есть лишь малая часть произведений из перечня Вайтнер, уже по самому списку можно судить об исключительной роли григорианского хорала в творчестве Лемменса. Понимая

¹ А.Ф. Хессе – немецкий композитор и органист. В 1828–29 годах он на протяжении шести месяцев брал уроки у К.Х. Ринка – ученика И.Х. Киттеля, который обучался у самого И.С. Баха.

² Первая школа была открыта в Париже в 1853 году Луи Нидермайером.

острую нехватку репертуара для бельгийских органистов, он сосредоточил свое внимание на литургических органных жанрах, в которых могли бы прозвучать григорианские песнопения. Высоко ценимые Лемменсом сочинения немецких мастеров и прежде всего Баха не могли, в силу конфессиональных причин, исполняться в католических церквях. Можно было бы обратиться к произведениям французских церковных органистов, однако, по мнению Лемменса, из-за традиционного расположения в них кантуса фирмуса в низком регистре напев, которому надлежало быть в центре слушательского внимания, совершенно терялся. На преодоление этих несовершенств он и направил свои усилия.

Вначале была создана *École d'Orgue, basée sur le plain-chant romain* («Органная школа на основе григорианских песнопений»), выпущенная в издательстве *B. Shott's Soehne* в августе 1862 года [10, 52]. «Органная школа» включала две части, но непосредственно пьесы на григорианские темы были собраны во второй из них, в том числе обработки гимнов *Creator alme siderum, Laudate Dominum, Lauda Sion*, а также некоторые части будущих органных сонат, изданных позже.

Следующим достижением Лемменса — автора сочинений для органа — стали изданные в 1876 году три сонаты, в двух из которых использованы мелодии хоралов пасхального периода литургического года: *O Filii et Filiae*, секвенции *Victimae paschali laudes* и заключительной реплики *Alleluia* в мессе. Эти сонаты стали вершиной творчества композитора, хотя до сих пор они незаслуженно остаются в тени.

Относительно точного года публикации сонат остается некоторая неясность: в доступных источниках она датируется 1874 годом, однако сведений об издательстве не содержится³. В 1876 году сонаты были вновь

³ Подробнее противоречия с датами описаны в работе К. Вайтнер [12, 134].

напечатаны в Англии, и на основе этого сборника выпуск произведений Лемменса осуществили в 1980 году *B. Shott's Soehne*. Предисловие к последнему изданию, написанное органистом и исследователем Куртом Людерсом, – вероятно, единственное исследование сонат. Как нам представляется, эти сочинения достойны внимания по целому ряду причин. Органные сонаты Лемменса относятся к числу первых образцов циклических органных произведений в XIX веке. Вторая и Третья сонаты, к тому же, стали первыми сочинениями, созданными на основе григорианского хорала после «органной книги» французских композиторов XVII–XVIII вв., и могут служить примером органичного соединения литургического содержания и светской формы. И все же Лемменса нельзя назвать первооткрывателем в этой сфере: в 1845 году были опубликованы шесть сонат Феликса Мендельсона-Бартольди, две из которых основаны на лютеранском хорале⁴. Подробный сравнительный анализ сонат Лемменса и сонат Мендельсона можно найти в работе Вайтнер [12].

Все три сонаты Лемменса имеют программные названия: №1 – Понтификальная (*Pontificale*), №2 – «О, сыновья [и дочери]» (*O Filii*), №3 – Пасхальная (*Pascale*).

Остановимся подробнее на Второй и Третьей сонатах. В них используются хорошо знакомые верующим мелодии. Лемменс обозначает в нотах использованные им темы, но не во всех случаях. При детальном рассмотрении мы обнаруживаем интонации из хоралов, не указанных композитором. Объяснением этому может быть его укорененность в мелодике григорианского хорала, неосознанное использование отдельных хоральных оборотов или же нежелание отмечать случаи свободного и неполного воспроизведения отдельных, как правило, начальных хоральных фраз.

⁴ Первая часть Сонаты №3 A-dur основана на теме хорала *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, а Соната №6, фактически, представляет собой ряд вариаций на тему хорала *Vater unser im Himmelreich* и имеет заглавие «Хорал и вариации».

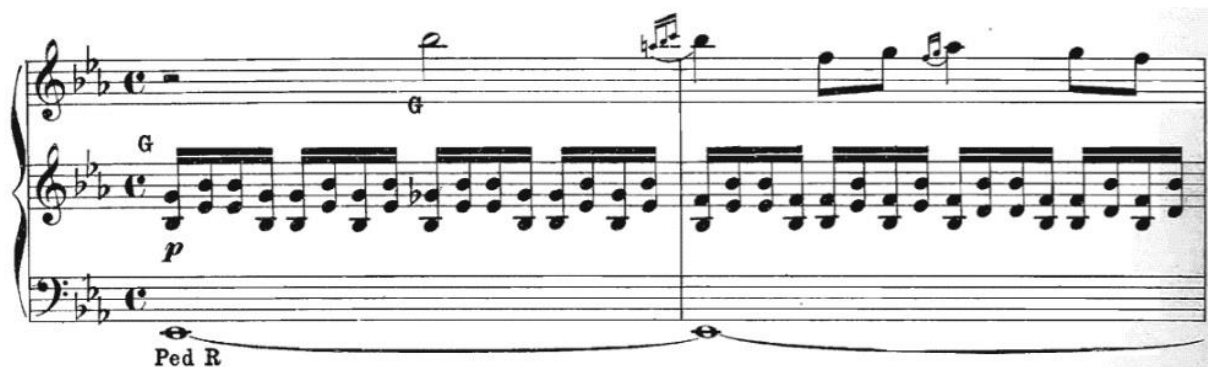
В трехчастной *Sonate №2 O Filii* (e-moll) указанное в титуле пасхальное песнопение *O Filii et filiae*⁵ появляется только во II части сонаты. Однако григорианские мелодические обороты встречаются уже в I части под названием *Prelude*. Это самая масштабная из трех частей цикла представляет собой прелюдию и фугу со строгой экспозицией и весьма свободным тематическим развитием, где производный от темы материал чередуется с повторами ее сокращенных вариантов, в том числе ядра. В начальных интонациях прелюдии можно увидеть значительное сходство с мелодией оффертория *Terra tremuit* пасхальной мессы дня: хотя Лемменс и не работал как церковный органист, темы пасхального проприя наверняка были ему хорошо знакомы.

Часть II, *Santabile*, имеет трехчастную форму, в среднем разделе которой и появляется мелодия гимна *O Filii et filiae*. Нельзя не отметить значительного фактурного сходства крайних разделов этой части с *Andante* из «Готической» симфонии (1899) ученика Лемменса Видора (см. нотные примеры 1, 2):

Пример 1. Ж.Н. Лемменс. Соната №2 II часть. *O Filii* (фрагмент)

⁵ «Придите люди верные» – гимн позднего Возрождения, авторство приписывают Мельхиору Вульпису в 1609 году, многие источники свидетельствуют о широком распространении мелодии этого гимна и как следствие нескольких «формах» бытования, а также нескольких ритмических и мелодических его вариантах.

Пример 2. Ш.-М. Видор. «Готическая» симфония, III часть (фрагмент)



Гимн *O Filii et filiae* во французских церквях зачастую звучал на причастие в Пасхальное время. Вероятно, Лемменс ориентировался именно на такое расположение гимна в литургии, помещая его напев во вторую часть сонаты. Несколькими годами позже ученик Лемменса Гильман напишет совершенно иной по образности и характеру офферторий на эту же тему: театральная смена контрастных образов, соседство бравады и меланхолии может напомнить оффертории барочных композиторов (Николя де Гриньи и Луи Маршана). Однако и у Лемменса это не просто гармонизация.

Сам гимн имел вступительное и заключительно трехкратное *Alleluia*, между которыми располагались двенадцать строф. Со временем *Alleluia* стала пропеваться между каждой строфой и выполнять функцию рефрена. Именно такой вариант исполнения и взял за основу Лемменс. Он использовал версию напева, получившую распространение в Англии⁶ (она же встречается и в более ранних барочных парафразах этого гимна). В этой версии мелодия в разделе *Alleluia* звучит в гармоническом миноре (см. нотный пример 3):

⁶ Что неслучайно, ведь с Лондоном связана довольно продолжительная часть жизни композитора.

Пример 3. Гимн *O Filii et filiae*

II
А L-le-lú-ia, alle-lú-ia, alle-lú-ia. Repeat: Allelúia.

1. O fí-li- i et fí- li- æ, Rex cæ-léstis, Rex gló- ri- æ,

Morte surré- xit hó- di- e, alle-lú-ia. R. Allelúia.

Форма среднего раздела II части в целом следует структуре одной строфы песнопения:

Вступление на тему *Alleluja* ||: *Alleluja* + строфа :|| Заключение на тему *Alleluia*

Вступление и строфа звучат в более прозрачной фактуре, без педали, а *Alleluia* и заключение – более масштабно и ярко, с педалью. К тому же Лемменс немного видоизменяет мелодию в разделе *Alleluia*, орнаментируя ее, что усиливает торжественность звучания.

I и II части *Сонаты №3*, известной под названием «Пасхальная», были написаны задолго до третьей, чем, вероятно, и объясняется отсутствие в них григорианских тем. Первой частью стала Фантазия *а-moll* из «Четырех пьес в свободном стиле» 1866 года, а второй – Рождественский офферторий из этого же цикла. Григорианские темы появляются в финале, озаглавленном как *Alleluia*.

Внутри сонаты логически выстраивается смысловая последовательность от Рождества к Воскресению. Подобная драматургия позже появится у Оливье Мессиана в Медитации «Слово» из цикла «Девять медитаций на Рождество», однако с обратным движением – в Рождественской музыке звучит тема пасхальной секвенции как напоминание главной цели Рождества – будущее Воскресение.

Прежде чем обратиться к особенностям III части Сонаты, напомним о «нормальном» порядке песнопений в пасхальной мессе дня. Его главная особенность заключается в добавлении секвенции, которая располагается после *Alleluia*. Завершает же всю мессу реплика священника *Ite missa est, alleluia, alleluia* и ответ народа *Deo gratias, alleluia, alleluia*, которые распеваются на одну и ту же мелодию (см. нотный пример 4).

Пример 4. Тема *Alleluia* из Пасхальной мессы дня



Трехчастный финал Сонаты Лемменса со вступлением и кодой строится на двух григорианских темах: *Alleluia* из Пасхальной мессы дня и пасхальной секвенции *Victimae paschali laudes*. Начало части – монументальная гармонизация мелодии *Alleluia* (см. нотный пример 5):

Пример 5. Ж.-Н. Лемменс. Соната №3 «Пасхальная». Финал. Recitando



Далее следует лаконичная fuga. В основе ее темы – та же мелодия, из которой композитор вычлняет короткий мотив, повторяя его (см. нотный пример 6). Позже подобным методом воспользуется ученик Лемменса Видор и даже подробно опишет его во вступлении к «Романской» симфонии: «Для того, чтобы навязать вниманию слушателя текучесть темы, есть один выход: бесконечное повторение» [13, 196].

Пример 6. Ж.-Н. Лемменс. Соната №3 «Пасхальная».
Финал. Начало фуги



Следующий раздел финала (см. нотный пример 8) – гармонизация трех (из восьми) строф пасхальной секвенции *Victimae paschali laudes* (нотный пример 7):

Пример 7. *Victimae paschali laudes*



Пример 8. Ж.-Н. Лемменс. Соната №3 «Пасхальная».
Финал. *Victimae paschali laudes*



В этой части прослеживается очевидное сходство с будущими монументальными частями сонат Гильмана.

В дополнение к сказанному отметим ряд особенностей, характерных для работы Лемменса с григорианским материалом: 1) *cantus firmus* всегда помещается в верхний голос для упрощения его слухового восприятия, 2) ритмическая организация песнопений приводится в типичную для органной музыки XIX века метро-ритмическую форму. Так как Лемменс использует довольно поздний григорианский репертуар, то привносимые им ритмические изменения незначительно изменяют оригинал.

Также важно отметить менее очевидные, не отмеченные автором в нотах, примеры свободного и неполного использования григорианских мелодий в сонатах Лемменса. В «Понтификальной» сонате автор не указывает григорианские источники, хотя они и узнаются, появляясь в виде начального мотива (см. нотные примеры 9, 10). Возможно, это и является причиной умолчания.

Пример 9. Начало богородичного антифона *Salve Regina*



Ant.
5.
S alve, Re-gí-na, * má-ter mi-se-ri-córdi-æ; ví-ta, dul-

Пример 10. Ж.-Н. Лемменс. Соната №1 «Понтификальная», II часть



Мелодия прелюдии Второй сонаты обнаруживает сходство с офферторием *Terra tremuit* пасхальной мессы дня.

Пример 11. Офферторий пасхальной мессы дня *Terra tremuit*



Offert.
4.
T er-ra tré-mu-it et qui-é-vit,

Пример 12. Ж.Н. Лемменс. Соната №2 *O Filii*. II часть. Prelude



Произведения Лемменса, в которых он в той или иной форме использовал григорианские первоисточники, положили начало новой традиции. В творчестве композиторов следующего поколения, в том

числе его учеников, григорианский хорал прочно вошел в органные произведения самых разнообразных жанров и форм, начиная с лаконичных прелюдий, заканчивая органными симфониями.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кривицкая Е.Д.* История французской органной музыки: очерки. М.: Композитор, 2010.
2. *Кюрегян Т.С.* Хоральная обработка // Музыкальная энциклопедия. Том 6 / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советский композитор, 1973–1982. С. 45–52.
3. *Стрижакова Е.А.* К вопросу о роли Ф.-Ж. Фетиса в формировании французской органной школы второй половины XIX века [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания. 2020. № 4. С. 75–89. URL: <https://gnesinsjournal.ru/archives/2511> (дата обращения: 15.01.2022).
4. *Суслова А.Н.* Александр Гильман. Жизнь и творчество. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2012.
5. *Campos R.* Le commerce de la critique: journalism musical et corruption au milieu du XIX^e siècle / Éditions de la Sorbonne, Sociétés & Représentations. 2015/2. No. 40. Pp. 221–245.
6. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique: Vol. 3. Paris, 1862.
7. *Grace H.* French Organ Music: Past and Present (1919). New York: The H.W. Gray Co. Sole Agents for Novello & Co. Ltd. 2010.
8. *Hiemke S.* Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widors, Peter Lang, Europaeischer Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main, 1994.
9. *Near J.A.* Life Beyond the Toccata. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011.
10. *Ochse O.* Organists and Organ Playing in Nineteenth-century

France and Belgium. Indiana University Press, 2000.

11. *Sabatier F.* Lemmens, Jacques-Nicolas [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16384>. (accessed: 15.01.2022).

12. *Vallas L.* La véritable histoire de César Franck: 1822–1890. Paris, Flammarion, 1955.

13. *Weitner Carol A.* Jacques Nicolas Lemmens: Organist, Pedagogue, Composer. Original Publication Date: 1991, Previously Published By: Thesis (D.M.A.), University of Rochester, Eastman School of Music.

14. *Widor Ch.-M.* Complete Organ Symphonies, Series II. N.Y.: Dover Music for Organ, 1991.

REFERENCES

1. *Krivitskaya E.D.* Istoriya frantsuzskoi organnoi muzyki: ocherki [History of French organ music: essays]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2010.

2. *Kuregyan T.S.* Horal'naya obrabotka [The choral arrangement]. In: Muzykal'naya enciklopediya. T. 6. Gl. red. Yu.V. Keldysh [Music encyclopedia. Vol. 6. Ed. by Yu.V. Keldysh]. Moscow: Sovetskii kompozitor [Soviet composer], 1973–1982. Pp. 45–52.

3. *Strizhakova E.A.* K voprosu o roli f.-zh. Fetisa v formirovanii frantsuzskoy organnoy shkoly vtoroy poloviny XIX veka [Fetis and his role in the development of french organ playing school in the second half of the 19th century]. [Electronic resource]. In: Sovremennyye problemy muzykovedeniya [Contemporary musicology]. 2020. No. 4. Pp. 75–89. Available at: <https://gnesinsjournal.ru/archives/2511>. (accessed: 15.01.2022).

4. *Suslova A.N.* Alexander Gilman. Zhizn i tvorchestvo [Alexander Gilman. Life and creativity]. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya [Diss. ... PhD]. Moscow, 2012.

5. *Campos R.* Le commerce de la critique: journalism musical et corruption au milieu du XIX^e siècle / Éditions de la Sorbonne, Sociétés & Représentations. 2015/2. No. 40. Pp. 221–245.

6. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique: Vol. 3. Paris, 1862.

7. *Grace H.* French Organ Music: Past and Present (1919). New York: The H.W. Gray Co. Sole Agents for Novello & Co. Ltd. 2010.

8. *Hiemke S.* Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widors, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main, 1994.

9. *Near J.A.* Life Beyond the Toccata. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011.

10. *Ochse O.* Organists and Organ Playing in Nineteenth-century France and Belgium. Indiana University Press, 2000.

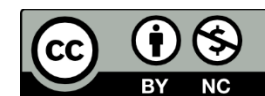
11. *Sabatier F.* Lemmens, Jacques-Nicolas [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16384>. (accessed: 15.01.2022).

12. *Vallas L.* La véritable histoire de César Franck: 1822–1890. Paris, Flammarion, 1955.

13. *Weitner Carol A.* Jacques Nicolas Lemmens: Organist, Pedagogue, Composer. Original Publication Date: 1991, Previously Published By: Thesis (D.M.A.), University of Rochester, Eastman School of Music.

14. *Widor Ch.-M.* Complete Organ Symphonies, Series II. N.Y.: Dover Music for Organ, 1991.





Учебник «Основы оркестровки» и три исторические оперы Н.А. Римского-Корсакова

Мария Владимировна Скуратовская
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,

littlekur@gnedin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7421-754X>



Аннотация. Оркестровка опер Н.А. Римского-Корсакова на исторические русские сюжеты — проблема, которая практически никогда не затрагивалась исследователями. Единственным ученым, который подробно рассмотрел оркестровые приемы в «Псковитянке», «Боярыне Вере Шелого» и «Царской невесте», стал сам композитор: практически треть примеров в его учебнике «Основы оркестровки» — из собственных исторических опер. Анализ этих примеров, а также ряда сцен из неизданной второй редакции «Псковитянки» показывает, что в них наглядно отражена эволюция оркестрового стиля Римского-Корсакова: ранний «кучкинский» период, время самостоятельной учебы и начала преподавания в консерватории, этап становления зрелого стиля. В трех операх явно просматривается процесс обучения Римского-Корсакова оркестровке; этим, вероятно, обусловлено подробное их исследование в учебнике: композитор описывает свои ошибки и пути их преодоления. По сути, Римский-Корсаков пишет свой трактат, осмысливая становление собственной техники, и потому важным представляется изучение оркестровки исторических опер именно через призму представлений самого композитора, отраженных в «Основах оркестровки».

Ключевые слова: Н.А. Римский-Корсаков, «Псковитянка», «Боярыня Вера Шелого», «Царская невеста», «Основы оркестровки», оркестровка, эволюция стиля

Для цитирования: Скуратовская М.В. Учебник «Основы оркестровки» и три исторические оперы Н.А. Римского-Корсакова [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 120–141. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-120-141>

Technique of Musical Composition

Original article

Rimsky-Korsakov: Principles of Orchestration and Three Operas on Historical Subjects

Maria V. Skuratovskaya
Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
littlekur@gnedin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7421-754X>

Abstract. Orchestration of Rimsky-Korsakov's operas on historical subjects has never been in the spotlight of researchers. The only scholar who provided a detailed analysis of orchestral techniques in *The Maid of Pskov*, *The Noblewoman Vera Shelog* and *The Tsar's Bride* was the composer himself: almost a third of the examples in his manual *Principles of Orchestration* are drawn from his historical operas. The analysis of these examples as well as a number of scenes from the unpublished second edition of *The Maid of Pskov* shows that they clearly reflect the evolution of Rimsky-Korsakov's orchestral style: an early period of The Mighty Five, the time of independent training and the beginning of teaching at the conservatory, and, finally, the development of his mature style. The three operas clearly illustrate Rimsky-Korsakov's progress in orchestration training. This might be the reason for the detailed analysis of operas in his manual: the composer describes his mistakes and ways to overcome them. In fact, Rimsky-Korsakov writes his treatise reflecting on the formation of his own technique. Therefore, it is important to study the orchestration of historical operas through the prism of Rimsky-Korsakov's own ideas reflected in the *Principles of Orchestration*.

Keywords: N.A. Rimsky-Korsakov, *The Maid of Pskov*, *The Noblewoman Vera Shelog*, *The Tsar's Bride*, *Principles of Orchestration*, orchestration, evolution of style

For citation: Skuratovskaya M.V. Rimsky-Korsakov: Principles of Orchestration and Three Operas on Historical Subjects [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2022, No. 2, pp. 120–141. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-120-141>

Оркестровку, наряду с гармонией, можно считать одним из наиболее изученных компонентов стиля Николая Андреевича Римского-Корсакова. Количество исследований, написанных об инструментальных и гармонических особенностях его опер, существенно превышает труды о мелодике, формообразовании и других компонентах музыкального языка¹. Однако важно, что именно описанию оркестровки и гармонии уделял особое внимание сам композитор, неоднократно обращаясь к этому в «Летописи». Как известно, Римскому-Корсакову принадлежат «Практический учебник гармонии» (1885) и знаменитые «Основы оркестровки» (1913); но если в учебнике он избегает описания авторских ладов и в целом не использует свою музыку для примеров, то в «Основах...» в качестве иллюстративного материала обращается исключительно к собственным произведениям. Это «автоисследование» можно, пожалуй, назвать самым ценным и самым подробным среди работ, посвященных оркестру Римского-Корсакова.

Для анализа оркестровой техники композитора, помимо его собственного труда, важнейшую роль сыграла фундаментальная работа

¹ Среди работ по оркестровке — следующие труды: [10], [4], [3], [1], [2], [5].

Виктора Абрамовича Цуккермана, посвященная оркестровому письму прежде всего в музыкально-театральных сочинениях [10]. Однако подробно в этом объемном исследовании анализируются, главным образом, сказочные оперы, тогда как, например, оперы на русские исторические сюжеты («Псковитянка», «Боярыня Вера Шелога», «Царская невеста») упоминаются единожды — в своеобразном послесловии, где ученый пишет о влиянии оркестра Михаила Ивановича Глинки на Римского-Корсакова. Это в очередной раз подтверждает общепризнанное периферийное место исторических опер в исследованиях стиля композитора. Парадоксально при этом то, что сам Римский-Корсаков в «Основах оркестровки» приводит примеры из этой «триады» опер не просто часто, но практически повсеместно: около трети всех музыкальных образцов взяты именно из «Псковитянки», «Боярыни Веры Шелоги» и «Царской невесты». Иными словами, можно сказать, что единственным исследователем, изучившим оркестровку исторических опер в подробностях, оказался сам автор. Возникает вопрос: если традиционно, говоря о мастерстве оркестровки Римского-Корсакова, в пример приводят сказочные оперы, а исторические даже не затрагивают, то почему сам композитор уделил этому пласту своего творчества так много внимания?

Мы можем предположить, что для Римского-Корсакова триада исторических опер была одним из самых наглядных проявлений эволюции собственного оркестрового стиля, полноценной оркестровой лабораторией. Чаще всего в этой связи упоминают «Младу», оперу с самым большим среди сочинений композитора (пятерным) инструментальным составом, в которой он использовал новые и нестандартные для своего времени инструменты, а также применил ряд приемов, почерпнутых из «Кольца нибелунга» Рихарда Вагнера [4, 54]. Однако «Млада» — сочинение 1889–1890-х годов, и лабораторией она может

служить лишь для зрелого и позднего этапа творчества композитора. Что же касается ранних произведений, переломного периода 1870-х годов и формирования зрелого стиля, то здесь исторический цикл неоценим: на примере трех редакций «Псковитянки» (1867–1872, 1876–1877, 1894), двух версий «Веры Шелюги» (1876–1877, 1898) и «Царской невесты» (1899) мы можем проследить все эти этапы. Именно в исторических операх наглядно отражен процесс обучения Римского-Корсакова принципам инструментального письма, и поэтому, вероятно, ему было так важно привести в своем трактате возможные ошибки и пути их преодоления. По сути, это проблема, заслуживающая отдельного исследования: композитор пишет учебник, осмысляя становление собственной техники. Поэтому особенно важно рассмотреть оркестровку исторических опер через призму представлений Римского-Корсакова, отраженных в «Основах...».

Оркестровка первой редакции «Псковитянки» во многом подытоживает самые ранние опыты композитора в этой сфере. В «Могучей кучке» Римский-Корсаков «слыл за талантливое инструментатора» [6, 84] еще с начала 1860-х годов, несмотря на собственное скептическое отношение к этому: «Чтение “Traite” Берлиоза и некоторых глинкайских партитур дало мне небольшие, отрывочные сведения. О трубах и валторнах я понятия не имел и путался между письмом на натуральные и хроматические» [6, 35]. Однако именно ему поручались инструментовки фрагментов или целых сочинений, например, большого а-молл'ного Марша Франца Шуберта для одного из концертов², сцен из «Вильяма Ратклифа» Цезаря Антоновича Кюи (которого оркестровка «затрудняла» и «мало интересовала» [6, 81]), наконец, «Каменного гостя» Александра Сергеевича Даргомыжского.

² Концерт В.А. Кологривова в Михайловском манеже под управлением Балакирева 5.05.1868 г.

Всем этим опытам сопутствовало сочинение первой редакции «Псковитянки», и оркестровое письмо оперы, конечно, было напрямую связано с инструментовкой чужих сочинений, так же, как и собственных симфонических опусов («Антара», «Садко» и др.). Поэтому и особенности оркестра были как будто привнесены из других произведений: например, некоторая скупость инструментальных решений может быть связана с работой над «Каменным гостем», камерной речитативной оперой. Сам же композитор в «Летописи» одними из главных недостатков оркестра в первой редакции называл утяжеленность речитативов и сложность некоторых оркестровых фигур, в частности, в сцене нападения Матуты на Тучу и Ольгу и сцене прихода Матуты к царю [6, 103]. Эти фрагменты, по-видимому, были переработаны сразу, а их черновики в партитуре не сохранились. Однако некоторые места увертюры первой редакции демонстрируют этот же недостаток. В кульминационном моменте перед цифрой 5 (по третьей редакции) нисходящий хроматический ход, звучащий у деревянных духовых на протяжении пяти тактов, записан без возможности взять дыхание, тогда как во второй и особенно в третьей редакциях композитор дублирует партии и дает многочисленные паузы с целью облегчения исполнения этого эпизода³.

Скупость оркестровки может быть связана не только со стилистикой «Каменного гостя», но и с некоторой боязнью применения труб и валторн. Использование натуральных инструментов ограничивало возможности оркестровки, главным образом, из-за «нелепого выбора

³ Еще один подобный момент есть в антракте к 1-й картине III действия во второй и третьей редакциях. Если во второй редакции аккорд звучит в исполнении фаготов и второго кларнета на протяжении 16 тактов без перерыва, то в третьей редакции его же играют поочередно фаготы и гобой контральта — и альты *divisi*, причем четырежды эти группы меняются местами. Такой прием выполняет сразу две функции: облегчает партию деревянных духовых и дополнительно вносит разнообразие в оркестровую ткань.

строев» [6, 136] во второй редакции: in F и in C⁴. В связи с этим в целом ряде кульминационных «туттийных» моментов оперы (в увертюре, сцене Веча, финале, некоторых хорах) трубы вовсе отсутствуют, а валторны играют точно. В этих же эпизодах во второй и третьей редакции медные духовые использованы гораздо более активно (во второй редакции, впрочем, это по-прежнему натуральные инструменты, поэтому они звучат гораздо реже). Этим может объясняться еще один выделенный композитором недостаток оркестровки первой редакции: «отсутствие звучного forte» [там же].

Что же касается второй версии оперы, то в ней Римский-Корсаков отчасти решает проблему натуральных валторн разнообразными строями. В сводной таблице оркестровых составов по всем трем редакциям (см. Приложение 1) видны восемь вариантов строя, использовавшиеся в разных эпизодах. При этом следует заметить, что партитура второй редакции сохранилась не целиком, и перечень может быть неполным. Кроме того, в этой версии оперы появляется английский рожок, порой заменяющий второй гобой⁵.

Однако и этот вариант оркестровки в итоге не удовлетворил композитора: «Теперь это были действительно натуральные инструменты, а не прежние никуда не годные партии, каковые были в моих

⁴ Об использовании натуральных медных инструментов Римский-Корсаков писал в «Летописи»: «Кружок Балакирева не имел понятия в то время [конец 1866-го года. — М.С.] о том, что повсеместно уже введены хроматические медные инструменты, и руководствовался, с благословения своего вождя и дирижера, наставлениями из “Traite d’instrumentation” Берлиоза об употреблении натуральных труб и валторн. Мы выбирали валторны во всевозможных строях, чтобы избежать мнимых закрытых нот, рассчитывали, измышляли и путались невообразимо» [6, 63].

⁵ В таблице также отмечены ценные указания композитора к инструментарию третьей редакции, касающиеся применения флейты контральто, контрафагота, трубы контральто и т.д. Кроме того, как видим, в финальной версии оперы — тройной состав оркестра (сам композитор называл его «троечным»), для которого написаны пять из пятнадцати опер Римского-Корсакова: «Псковитянка», «Сказка о царе Салтане», «Золотой Петушок», «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже»; четверной состав же только в одной опере — «Младе».

старых писаниях. Тем не менее изысканная гармония и модуляции «Псковитянки», в сущности, требовали медных инструментов хроматических, и я, искусно вывертываясь из затруднений, представляемых натуральными инструментами, все-таки нанес ущерб звучности и естественности оркестровки моей оперы, музыка которой, задуманная первоначально без расчета на натуральные валторны и трубы, не ложилась на них естественным образом» [6, 137].

Вторая редакция «Псковитянки» стала «сверстницей» учебника по оркестровке⁶. Впервые о написании такого пособия Римский-Корсаков начинает задумываться в 1873–1874 годах. Незадолго до этого он стал профессором консерватории, где преподавал в том числе оркестровый класс. Это послужило импульсом для углубленного изучения принципов оркестровки: «Я, инструментовавший свои сочинения довольно колоритно, не имел надлежащих сведений о технике смычковых, о действительных, на практике употребительных строях валторн, труб и тромбоннов» [6, 94].

В освоении духовых инструментов еще большую роль сыграло назначение Римского-Корсакова на только что открывшуюся должность инспектора музыкантских хоров морского ведомства в 1873 году. Должность эта заключалась в «наблюдении за капельмейстерами и за назначением оных, за репертуаром, за качеством инструментов и т. д.» [6, 105]⁷. В связи с новыми обязанностями композитор почувствовал необходимость подробно изучить устройство и возможности оркестровых инструментов, в том числе, на практике, и для этого начал учиться играть

⁶ Третья редакция также будет сопутствовать «Основам оркестровки»: о переработке «Псковитянки» в ее финальной версии композитор задумался тогда же, когда вновь обратился к написанию учебника, в 1891–1893 гг.

⁷ Примечательно, что именно этот момент стал решающим в вопросе самоопределения композитора: благодаря назначению на должность инспектора Римский-Корсаков окончательно порвал с военной службой и стал музыкантом официально [6, 105].

на тромбоне, кларнете и флейте. Именно эти занятия вдохновили его отразить только что приобретенные навыки в форме теоретического руководства: «Я тотчас же задумал приняться за составление по возможности полного учебника инструментовки и с этой целью составлял различные наброски, записи и чертежи, относящиеся до подробного объяснения техники инструментов. <...> Сочинение должно было начинаться с подробных монографий инструментов по группам с чертежами и таблицами, с описанием всех употребительных в настоящее время систем» [6, 106]⁸.

Внедрять знания по инструментовке в свое творчество композитор начинает буквально сразу же, в том числе – во второй редакции «Псковитянки». Ее инструментовка стала одним из первых шагов Римского-Корсакова на пути к зрелому оркестровому стилю: в ней он начинает вырабатывать важнейшие принципы, о которых впоследствии пойдет речь в учебнике. Помимо уже упомянутых усовершенствований, связанных с партиями отдельных инструментов, композитор уплотняет оркестровую вертикаль, убирая многочисленные пустоты в оркестре первоначальной версии оперы. Одним из примеров этому может послужить начало «Сказки о Царевне Ладе», в третьем такте партитуры которой солирующая арфа заменена плотным, объемным заполнением фактурного пространства (ср. нотные примеры 1 и 2)⁹:

⁸ Впрочем, план учебника много раз менялся, и уже в набросках 1891 года его концепция была совершенно иной, чем предполагалось в 70-е годы: подробное описание технических характеристик инструментов осталось за рамками сочинения, а основное внимание было уделено учению о тембрах и их сочетаниях (об этом писал Штейнберг в предисловии к учебнику: [7, 5]).

⁹ В партитуре второй редакции этот фрагмент не сохранился, поэтому в качестве примера приводится оркестровка «Сказки» из третьей редакции оперы. Однако в набросках клавира второй редакции этот эпизод записан с указаниями на инструментовку, в связи с чем можем говорить, что уже тогда задумывалась оркестровка, осуществленная в третьей редакции.

Пример 1. Н.А. Римский-Корсаков.
«Псковитянка». «Сказка о Царевне
Ладе» (первая редакция)

Пример 2. Н.А. Римский-Корсаков.
«Псковитянка». «Сказка о Царевне
Ладе» (третья редакция, ц. 33).

Один из самых интересных фрагментов второй редакции с точки зрения эволюции оркестровки — антракт к первой картине третьего действия. В партитуре оперы¹⁰ этот эпизод дан дважды, в разных тональностях (Fis-dur и A-dur) и в разной оркестровке. При этом оба варианта датируются одним днем, 29 мая 1877 года, поэтому невозможно сделать вывод о том, какая из версий была выбрана композитором как итоговая. Однако в числе рукописей, относящихся ко второй редакции, есть еще один, отдельный вариант этого антракта, датированный двумя днями ранее эпизодов антракта из общей партитуры¹¹. Таким образом, один и тот же фрагмент представлен сразу в трех вариантах, что позволяет проанализировать процесс работы Римского-Корсакова над инструментровкой.

¹⁰ № 47, ф. 640, ОР РНБ.

¹¹ № 56, ф. 640, ОР РНБ.

В первую очередь, заметны отличия в строях духовых, валторн и кларнетов: в варианте № 2 валторна играет in F, а кларнеты — in B и in A, в варианте № 3 валторны по очереди исполняют свою тему in B, in Ges, in As, in E, а оба кларнета — in B. Вариант № 1 оркестрован вообще без использования валторн, в остальном вся инструментовка соответствует варианту № 2. Но более важны отличия в распределении тематических фрагментов между партиями кларнетов и флейт. Они меняются местами в разных вариантах, и в конце эпизода это приводит к разным дублировкам. В вариантах № 1 и 2 инструменты дублируются по перекрестному принципу: Fl. + Cl. I, Ob. + Fag., а у Cl. II и Corno соло (вариант № 2) звучит педаль. В варианте № 3 оркестровые пласты дублируются так: Fl. + Ob., Cl. + Fag., а валторн в *tutti* и вовсе нет. Одинаковыми во всех вариантах остаются партии струнных и арфы.

При этом в третьем варианте большую часть тематических элементов исполняет флейта (в двух других — кларнет), и партия ее выписана в довольно низком для инструмента регистре. В третьей редакции эти элементы будут переданы английскому рожку; а еще некоторые эпизоды будут оркестрованы с использованием альтовой флейты, инструмента, в творчестве Римского-Корсакова применявшегося только в двух сочинениях: в третьей редакции «Псковитянки» и в «Сказании о невидимом граде Китеже». Возможно, на этот выбор повлияла в том числе и переоркестровка антракта во второй редакции, где тембрально не подходил кларнет, а технические возможности флейты не позволяли использовать ее в нужном регистре¹².

¹² Еще один важный момент переоркестровки между второй и третьей редакцией — сцена Веча. В финальной версии оперы Римский-Корсаков существенно уплотняет оркестровку в этой сцене, увеличивая не громкость, а звучность (например, тематические элементы ударных заменяются тромбонами). Колокольный звон в начале сцены в третьей редакции выстроен по регистрам (чего не было во второй версии): валторны — язык большого колокола, восьмые у флейты пикколо — трезвон маленьких колоколов.

Вторая редакция «Псковитянки» была связана с подготовкой издания обеих опер Глинки: Римский-Корсаков пишет, что «прошел фактуру и инструментовку Глинки до последней ничтожной мелкой нотки» [6, 134]. Восхищенный тонкостью и простотой глинкинского оркестра, композитор отмечал «несказанную прозрачность и легкость оркестровки, изящное и естественное голосоведение» [там же]. Именно под влиянием партитур Глинки одним из главных принципов оркестровки Римского-Корсакова становится принцип мышления оркестра как фактора гармонического развития¹³. В музыкальном языке сочинений зрелого периода творчества у Римского-Корсакова появляется некий композиционный комплекс, в который входят фактурно-тематический аспект, оркестровка и гармония, и если в процессе редактирования изменяется один из элементов, то и остальные подвергаются переработке.

Так, именно в связи с изменением фактурно-тематических решений первой, а затем и второй редакций, существенно менялась оркестровка. В третьей редакции она будет более ровной за счет смешанных тембров, которым Римский-Корсаков в зрелом периоде творчества уделяет большое внимание, а также благодаря распределению гармонических составляющих по всем группам оркестра. В «Основах оркестровки» композитор пишет о том, что соединения или удвоения тембров струнных тембрами деревянных «следует считать хорошими; духовой инструмент, ведущийся в унисон со смычковым, усиливает и сгущает звучность последнего; наоборот, тембр последнего смягчает тембр

¹³ В.А. Цуккерман выводит идею тембро-фактурной функциональности (авторский термин) из музыки Глинки: «Принципиальное соответствие между различными сторонами изложения и группировкой тембров последовательно проводилось Глинкой» [10, 438]. Среди наиболее повлиявших на Римского-Корсакова произведений Глинки ученый выделяет «Арагонскую хоту», в которой тонко дифференцирована оркестровая ткань. А единственные примеры из музыки Римского-Корсакова, с которыми Цуккерман сравнивает приемы Глинки в «Хоте», — из исторических опер: «Псковитянки» (II действие, обряд приветствия Грозному) и «Царской невесты» (ц. 123 и 178) [10, 439].

духового инструмента» [7, 51]. При этом стоит учитывать особенность сопоставления целой партии с сольным инструментом: так, если партия скрипок удваивается одним гобоем, будет преобладать характер струнных, если же несколько духовых звучат в унисон с одной партией струнных, сильнее будут слышны духовые; «в общем, соединения несколько обезличивают характер каждого из инструментов порознь, причем теряет более духовой инструмент, а не смычковый» [там же].

Примером этому может послужить дуэт Ольги с Тучей (I действие) из третьей редакции, в середине которого композитор смешивает тембр фагота с виолончелями, что дополняется аккордами струнных, гобоями и кларнетами:

Пример 3. Н.А. Римский-Корсаков. «Псковитянка».
I действие, 1 картина, дуэт Ольги и Тучи (третья редакция, с. 48).

The image shows a musical score for a duet between Olga and Tucha. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments and parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Rests throughout the passage.
- Ob.** (Oboe): Plays a melodic line with a long note in the first measure.
- Cl.** (Clarinet): Plays a melodic line with a long note in the first measure.
- Fag.** (Bassoon): Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Cr.** (Cornet): Rests throughout the passage.
- A.** (Violoncello): Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Ольга** (Olga): Sings the first line of the duet with the lyrics: "при - хо - ди - ла я с то - бой ви - деть - ся."
- Туча** (Tucha): Sings the second line of the duet with the lyrics: "тил те - бя, что сму-тил встре - во - - жил так."
- Archi** (String Ensemble): Provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.

В первой редакции в этом эпизоде солируют высокие деревянные духовые, а в финальном варианте оперы их мелодическая функция переходит к фаготу, и гобои с кларнетами лишь достраивают вертикаль в высоком регистре. В итоге общее звучание получается более наполненным, смягчаются резкости переходов и возникает большая слитность тембров.

Об исключительной ровности оркестровой фактуры Римского-Корсакова пишет и Юрий Александрович Фортунатов в «Лекциях по истории оркестровых стилей»: «Например, в “Основах оркестровки” Римского-Корсакова <...> везде видна особенная забота о том, как построить аккорд, чтобы он обладал наибольшей ровностью звучания. Для этого тембры чередуются через один или через два в тех комбинациях, которые позволяют как бы нейтрализовать особенности звучания того или иного инструмента» [9, 246].

Унисоны Римский-Корсаков в третьей редакции практически везде заменяет октавами, в том числе и в случае смешения групп. Так, в самом начале увертюры октава двух партий скрипок и альтов с виолончелями дополняется октавой двух кларнетов и двух фаготов. В то же время, отношение Римского-Корсакова к сольным тембрам можно считать в некотором роде позднеромантическим: в партитурах миксты явно преобладают над солирующими тембрами. Дифференциация тембров происходит, в основном, внутри фактуры (в том числе и в *tutti*), тогда как из солирующих инструментов неизменной сохраняется только валторна соло.

Следует заметить, что во всех трех редакциях «Псковитянки» Римский-Корсаков нечасто использует красочные эффекты, характерные для произведений зрелого стиля. Оркестровку «Псковитянки» можно скорее назвать рациональной и грамотной, без особых излишеств. Вероятно, это может быть связано с жанром оперы —

историческая подоплека вряд ли предполагает особую тембровую эффектность; а также с аскетичным строем музыкального языка и, в особенности, с лейтмотивной и лейтгармонической системой оперы. Зато полифоническая насыщенность, свойственная ранним редакциям «Псковитянки», перешла и в инструментовку оперы, в связи с чем появилась полифония оркестровых пластов вплоть до пяти (без хора и солистов!) в одной сцене (см. нотный пример 4):

Пример 4. «Псковитянка». Увертюра, разработка (первая редакция).

The musical score for Example 4, titled «Псковитянка». Увертюра, разработка (первая редакция), is presented in a 4/4 time signature. It features a complex polyphonic orchestration with five distinct layers of instruments. The layers are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. c.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), and Bassoon (Fg.). The second layer consists of Trumpet (Cr.), Trombone (Trb.), and Trumpet in E-flat (Trbn. e Tb.). The third layer is the String section (Archi), which includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score shows a dense texture with overlapping melodic lines and harmonic support across these five layers. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, illustrating the intricate polyphony of the piece.

На оркестровку третьей редакции оперы также повлияла постановка «Кольца нибелунга» Вагнера в Петербурге, которая особенно вдохновила Римского-Корсакова, посетившего вместе с Глазуновым все репетиции. Приемы Вагнера вскоре стали входить в оркестровый «обиход» Римского-Корсакова, что и спровоцировало во многом переработку оперы: «Вся оркестровка второй редакции с натуральными медными не годилась, и опера должна была быть оркестрована на новых основаниях, местами с глинкинским составом, местами — с вагнеровским» [6, 229]. Любопытно, что одновременно с этим Римский-Корсаков задумал и переоркестровку «Каменного гостя», с которым была связана первая редакция «Псковитянки», то есть таким образом закрутился еще один процесс длиной более чем в тридцать лет. Третья редакция «Псковитянки» стала одним из первых образцов зрелой, уже «пост-вагнеровской» оркестровки Римского-Корсакова. Это же можно сказать и об оркестровке камерной «Веры Шелого», и о «Царской невесте» с ее прозрачной инструментровкой.

Все три оперы («Псковитянку» в окончательной редакции) композитор подробнейшим образом расписывает в качестве образцов для учебника оркестровки (см. Приложение 2). Среди них: ведение мелодии у каждой из оркестровой группы отдельно и их соединение, то же самое — в построении гармонической вертикали, той или иной фактуры, способы построения *tutti* и т.д.), сочетание пения с хором, особенности сольных голосов и хоровых партий. В таблице показано, что для Римского-Корсакова триада исторических опер стала своеобразной энциклопедией приемов зрелой оркестровки и одновременно «иллюстрацией» учебника.

Несмотря на это, некоторыми фрагментами, например, «Веры Шелого», композитор все же остался недоволен. В частности, Василий

Васильевич Ястребцев в «Воспоминаниях» пишет, что композитор считал неудачной инструментовку Колыбельной Веры, где недостаточно слышны были контрапункты альтов, а в конце песни флейты и кларнеты не сливались со струнными и грубо звучали, слишком выделяясь. Отдельные нюансы не нравились Римскому-Корсакову в увертюре оперы, в проведении лейтмотива Грозного и в конце Рассказа Веры [11, 48]. Поэтому, возможно, и отсылки к «Вере Шелогге» в учебнике более редки, чем упоминания других опер триады (а также, конечно, в связи с ее меньшими масштабами).

Во всяком случае, подробный анализ трех этих опер, осуществленный самим Римским-Корсаковым, позволяет считать их оркестровое письмо очень значимым этапом в его становлении как композитора. В исторических операх, на наш взгляд, в полной мере проявилось выделенное Цуккерманом «искусство создания единой оркестровой звучности из сочетания различных тембров» [10, 341], соотношение тембра и фактуры, названное исследователем тембро-фактурной функциональностью. Суть этого явления в том, что благодаря тонкой дифференциации оркестровой фактуры Римского-Корсакова различные элементы ее не заслоняют друг друга, при этом звуча как единое целое; для этого композитор прибегает к разветвленной фактуре, которой способствует инструментовка [10, 348–349]¹⁴.

Цуккерман рассматривает и соотношения с фактурой, и функции инструментов, делает ряд важных теоретических обобщений, которые определяют особенности оркестрового письма Римского-Корсакова. Столь подробный его анализ, однако,

¹⁴ Выделим один из самых важных показателей, отмеченных Цуккерманом и имеющих особое значение для триады исторических опер — варьирование оркестровки и тембро-фактурной функциональности: «Как известно, излюбленный метод тембрового развития у Римского-Корсакова — переинструментовка, то есть вариационный принцип, примененный к оркестровке» [10, 395].

оказывается неполным именно в связи с отсутствием упоминания в этой работе исторических опер. Мы же можем предположить, что к ним выводы Цуккермана могут быть применены в той же мере, что и к сказочным, несмотря на то что сам ученый, по-видимому, не склонен был акцентировать свое внимание на этом оперной жанре и явно недооценивал их роль для характеристики оркестрового письма композитора.

Первые идеи об «Основах оркестровки», как уже было сказано, появились в 1873–1874 годах, в период работы над второй редакцией «Псковитянки», а в последний раз композитор обратился к пособию за день до смерти, когда набело переписывал первую главу после очередной переработки. «Инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения» [7, 8], — говорил композитор, и в отношении исторических опер это так же верно, как и для других сочинений Римского-Корсакова, общепризнанных шедевров оркестровой колористики. На примере «Псковитянки», «Веры Шелogi» и «Царской невесты» наиболее нагляден переход от аскетичной кучкистской оркестровки к звукокрасочной инструментовке зрелого стиля Римского-Корсакова, очевидно становление гармонической обоснованности — осуществление звучаний, невозможных в условиях натуральных инструментов, наконец, ощутимо движение к темброкрасочной оркестровке и увеличению звучности. Исследование оркестрового письма в трех исторических операх Римского-Корсакова, по-видимому, может заполнить пробелы в изучении раннего стиля композитора и его мастерства инструментовки, в целом, все еще недостаточно изученной стороны его творчества¹⁵.

¹⁵ В.А. Цуккерман еще в 1975 году писал: «Исследование этой, столь важной в творчестве великого композитора, области до сих пор недостаточно продвинуто» [10, 341].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бутир Л.М.* Глава о валторне из раннего учебника оркестровки Н.А. Римского-Корсакова (послесловие к публикации) // Римский-Корсаков: сборник статей / [редкол.: Т.З. Сквирская (отв. ред.) и др.]. — СПб.: Композитор, 2008. — С. 76–104.

2. *Бутир Л.М.* Проблемы инструментровки в неопубликованных материалах Н.А. Римского-Корсакова (90-е годы) // Оркестровые стили в русской музыке: сб. статей. — Л.: Музыка, 1987. — С. 49–72.

3. *Миллер Л.А.* Ранний учебник инструментровки Н.А. Римского-Корсакова (неизвестный автограф 1870-х годов) // Петербургский музыкальный архив. Вып. 7. Римский-Корсаков: сб. ст. — СПб.: Композитор, 2008. — С. 29–55.

4. *Осколков А.С.* Оркестровая специфика оперы-балета «Млада» Н.А. Римского-Корсакова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2018. — № (2). — С. 53–62.

5. *Поляков Е.* «Крайне затруднительны и не точны» — описание инструментальных тембров в «Основах оркестровки» (1913) Н.А. Римского-Корсакова // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. — СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. — С. 37–51.

6. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. — М.: Музыка, 1980.

7. *Римский-Корсаков Н.А.* Основы оркестровки / Под редакцией Максимилиана Штейнберга. — М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1946. — Том I.

8. *Римский-Корсаков Н.А.* Основы оркестровки / Под редакцией Максимилиана Штейнберга. — М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1946. — Том II.

9. *Фортунатов Ю.А.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортунанове / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е.И. Гординой. Ред. Е.И. Гордина, О.В. Лосева. — М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2004.

10. *Цуккерман В.А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М.: Советский композитор, 1975. — Вып. 2.

11. *Ястребцев В.В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. — Л.: ГМИ, 1960. — Том второй, 1898–1908.

REFERENCES

1. *Butir L.M.* Glava o valtorne iz rannego uchebnika orkestrovki N.A. Rimskogo-Korsakova (posleslovie k publikatsii) [Chapter on French horn from N.A. Rimsky-Korsakov (afterword to the publication)]. In: Rimskiy-Korsakov: sbornik statey / redkol.: T.Z. Skvirskaya (otv. red.) i dr. [Rimsky-Korsakov: collection of articles / editor: T.Z. Skvirskaya (responsible editor) and others]. Saint-Petersburg: Kompozitor [Composer], 2008. Pp. 76–104.

2. *Butir L.M.* Problemy instrumentovki v neopublikovannykh materialakh N.A. Rimskogo-Korsakova (90-e godyi) [Problems of instrumentation in the unpublished materials of N.A. Rimsky-Korsakov (90s)]. In: Orkestrovyye stili v russkoy muzyke: sb. statey [Orchestral Styles in Russian Music: Sat. articles]. Leningrad: Muzyka [Music], 1987. Pp. 49–72.

3. *Miller L.A.* Ranniy uchebnik instrumentovki N.A. Rimskogo-Korsakova (neizvestnyi avtograf 1870-h godov) [Early textbook of instrumentation by N.A. Rimsky-Korsakov (unknown autograph of the 1870s)]. In: Peterburgskiy muzyikalnyi arhiv. Vyip. 7. Rimskiy-Korsakov: sb. st. [Petersburg Musical Archive. Issue. 7. Rimsky-Korsakov: Sat. Art]. Saint-Petersburg: Kompozitor [Composer], 2008. Pp. 29–55.

4. *Oskolkov A.S.* Orkestrrovaya spetsifika operyi-baleta “Mlada” N.A. Rimskogo-Korsakova [Orchestral specifics of the opera-ballet “Mlada” by N.A. Rimsky-Korsakov]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy [Bulletin of the A.Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2018. No. (2). Pp. 53–62.

5. *Polyakov E.* “Krayne zatrudnitelnyi i ne tochny” — opisanie instrumentalnykh tembroy v “Osnovakh orkestrrovki” (1913) N.A. Rimskogo-Korsakova [“Extremely difficult and inaccurate” — a description of instrumental timbres in “Fundamentals of Orchestration” (1913) by N.A. Rimsky-Korsakov]. In: God za godom. Rimskiy-Korsakov — 175. Materialyi mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 18–21 marta 2019 g. [Year after year. Rimsky-Korsakov — 175. Proceedings of the international scientific conference March 18–21, 2019]. Saint-Petersburg: SPb GBUK SPbGMTiMI, 2019. Pp. 37–51.

6. *Rimsky-Korsakov N.A.* Letopis moyey muzyikalnoy zhizni [Chronicle of my musical life]. Moscow: Muzyka [Music], 1980.

7. *Rimsky-Korsakov N.A.* Osnovy orkestrrovki / Pod redaktsiey Maksimiliana Shteynberga [Fundamentals of Orchestration / Edited by Maximilian Steinberg]. Moscow; Leningrad: GMI [State Musical Publishing House], 1946. Volume I.

8. *Rimsky-Korsakov N.A.* Osnovy orkestrrovki / Pod redaktsiey Maksimiliana Shteynberga [Fundamentals of Orchestration / Edited by Maximilian Steinberg]. Moscow; Leningrad: GMI [State Musical Publishing House], 1946. Volume II.

9. *Fortunatov Yu.A.* Lektsii po istorii orkestrrovnykh stiley. Vospominaniya o Yu.A. Fortunatove / sost., rasshifrovka teksta lektsiy, primech. E.I. Gordinoy. Red. E.I. Gordina, O.V. Loseva [Lectures on the history of orchestral styles. Memories of Yu.A. Fortunatov / comp., transcript of the text of lectures, note. E.I. Gordina. Ed. E.I. Gordina, O.V. Losev]. Moscow:

Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo [P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory], 2004.

10. *Tsukkerman V.A.* Muzyikalno-teoreticheskie ocherki i etudy [Musical-theoretical essays and etudes]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet composer], 1975. Issue 2.

11. *Yastrebtsev V.V.* Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov: Vospominaniya [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov: Memoirs]. Leningrad: GMI [State Musical Publishing House], 1960. Volume two, 1898–1908.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ТАБЛИЦА ОРКЕСТРОВЫХ СОСТАВОВ
В ТРЕХ РЕДАКЦИЯХ «ПСКОВИТЯНКИ»

Группы инструментов	1 редакция	2 редакция	3 редакция	Примечания автора по третьей редакции
Деревянные духовые	3 Flauti (Fl. III = Piccolo)	2 Flauti + Piccolo	3 Flauti; Flauto III переменяется от времени до времени на Flauto piccolo, а Flauto II меняется на Flauto contralto	За неимением Flauto contralto, партия может быть заменена обыкновенной флейтой, а некоторые крайне необходимые низкие тоны — кларнетом.
	2 Oboi	2 Oboi (Corno Inglese = Oboe II)	2 Oboi и Oboe contralto, то же, что corno inglese	
	2 Clarinetti (A, B)	2 Clarinetti (in A / B)	2 Clarinetti in B / A и 1 Clarinetto basso in B / A	
	2 Fagotti	2 Fagotti	2 Fagotti и Contra fagotto	За неимением contra-fagotto партия его может быть заменена обыкновенным фаготом (читая октавою ниже написанного), а низкие тон должны быть опущены.
Медные духовые	4 Corni (F, C)	4 Corni (in D / E / Es / F / B / Ges / As / Des)	4 Corni in F	
	2 Trombe (F, C)	2 Trombe in Es / B	2 Trombe in B / A и 1 Tromba-contralta (1 строй tr-ba c.a. in F)	Цель tr-ba c.a. — сильные и звучные низкие тоны, несколько жидкие на обыкновенной tromba. Исполнение не составит затруднения для трубачей. За неимением этого инструмента он

				может быть заменен обыкновенной трубой in si бемоль с транспортировкой на кварту ниже.
	3 Tromboni e Tuba	3 Tromboni e Tuba	3 Tromboni и Tuba	
	Banda (на сцене)	2 Cornetti a pistons in B	2 Cornetti a pistons in B	В 1-й картине III действия 2 Cornetti in B ЗА КУЛИСАМИ.
Ударные	Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam I, Tam-tam II	Timpani, Gr. Cassa, Piatti, Tambour piccolo, Tam-tam I, Tam-tam II	3 Timpani, Triangolo, Piatti, Cassa, Tamtam I, Tam-tam II	Во 2-й картине 1-го действия Tamtam II за кулисами.
	Агра		1–2 Агре (1 партия)	
Струнные	Violini I Violini II Viole Violoncelli Contrabassi			18–12 Violini I, 16–10 Violini II, 14–8 Viole, 10–6 Violoncelli, 8–4 Contrabassi.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ТАБЛИЦА ОРКЕСТРОВЫХ ПРИЕМОВ
В ТРЕХ ИСТОРИЧЕСКИХ ОПЕРАХ
(ПО УЧЕБНИКУ «ОСНОВЫ ОРКЕСТРОВКИ»)

Группы инструментов	1 редакция	2 редакция	3 редакция	Примечания автора по третьей редакции
Деревянные духовые	3 Flauti (Fl. III = Piccolo)	2 Flauti + Piccolo	3 Flauti; Flauto III переменяется от времени до времени на Flauto piccolo, а Flauto II меняется на Flauto contralto	За неимением Flauto contralto, партия может быть заменена обыкновенной флейтой, а некоторые крайне необходимые низкие тоны — кларнетом.
	2 Oboi	2 Oboi (Corno Inglese = Oboe II)	2 Oboi и Oboe contralto, то же, что corno inglese	
	2 Clarinetti (A, B)	2 Clarinetti (in A / B)	2 Clarinetti in B / A и 1 Clarinetto basso in B / A	
	2 Fagotti	2 Fagotti	2 Fagotti и Contra fagotto	За неимением contra-fagotto партия его может быть заменена обыкновенным фаготом (читая октавою ниже

				написанного), а низкие тон должны быть опущены.
Медные духовые	4 Corni (F, C)	4 Corni (in D / E / Es / F / B / Ges / As / Des)	4 Corni in F	
	2 Trombe (F, C)	2 Trombe in Es / B	2 Trombe in B / A и 1 Tromba-contralta (1 строй tr-ba c.a. in F)	Цель tr-ba c.a. — сильные и звучные низкие тоны, несколько жидкие на обыкновенной tromba. Исполнение не составит затруднения для трубачей. За неимением этого инструмента он может быть заменен обыкновенной трубой in si бемоль с транспортировкой на кварту ниже.
	3 Tromboni e Tuba	3 Tromboni e Tuba	3 Tromboni и Tuba	
	Banda (на сцене)	2 Cornetti a pistons in B	2 Cornetti a pistons in B	В 1-й картине III действия 2 Cornetti in B ЗА КУЛИСАМИ.
Ударные	Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam I, Tam-tam II	Timpani, Gr. Cassa, Piatti, Tambour piccolo, Tam-tam I, Tam-tam II	3 Timpani, Triangolo, Piatti, Cassa, Tamtam I, Tam-tam II	Во 2-й картине 1-го действия Tamtam II за кулисами.
	Arpa		1–2 Arpe (1 партия)	
Струнные	Violini I Violini II Viole Violoncelli Contrabassi			18–12 Violini I, 16–10 Violini II, 14–8 Viole, 10–6 Violoncelli, 8–4 Contrabassi.





Иногда приходится “перескакивать” через недающийся “такт”... к вопросу о творческом процессе Шостаковича

Антон Валерьевич Лукьянов

Военный университет имени князя
Александра Невского, г. Москва, Россия,
valluant@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0005-5837-5432>



Аннотация. Шостакович писал свои произведения порой настолько быстро, что создавалось впечатление поистине «моцартовской» легкости его пера. Однако далеко не все в равной степени удавалось ему сразу. «Пробую сочинять... начнешь писать, а потом передумаешь, симфония не вытанцовывается», – высказываний подобного рода, связанных с мотивом некоторого преодоления, у композитора не один десяток. К этому типу относится и вынесенная в заголовок публикации цитата, звучащая в присущей Шостаковичу манере «нарочитого снижения значимости» (О.Г. Дигонская), однако рисующая творческий процесс более детально. Взятые в кавычки слова как бы призывают не воспринимать их буквально. «Перескакивать» – не обязательно значит пропускать такт – он может быть и заполнен, но музыкой, которую потом можно будет переправить. «Такт» – отнюдь не всегда такт. И если в отношении небольших пьес (Прелюдия № 14 ор. 34) это равенство еще приблизительно верно, то для симфонических полотен буквальное соответствие не обязательно, порой счет здесь идет на десятки тактов (I часть Четвертой симфонии). Для черновиков крупных произведений характерен и другой способ «перескакивания» – *конспективная запись*, при которой композитор опускает то, что уже не требует фиксации, – многие детали, которые он «держит в уме». Подобная картина характерна в первую очередь для такой фазы творческого процесса, когда текст в основном уже написан, и нужно лишь расставить те или иные смысловые акценты (II часть Десятой симфонии).

Таким образом, видя, как автор свободно обращается с материалом, не фиксируясь на деталях, мы приходим к мысли, что каким бы путем ни шло сочинение музыки, в основе его всегда лежит присущая Шостаковичу панорамная целостность видения будущего произведения.

Ключевые слова: Шостакович, творческий процесс, черновики, такт, конспективность

Для цитирования: Лукьянов А.В. «Иногда приходится “перескакивать” через недающийся “такт”...» К вопросу о творческом процессе Шостаковича [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 142–158. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-142-158>

Technique of Musical Composition

Original article
DOI: [10.56620/2587-9731-2022-2-142-158](https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-142-158)

Sometimes You Have “to Skip” A Stubborn “Measure”. On Some Aspects of Shostakovich’s Creative Process

Anton V. Lukyanov

Prince Alexander Nevsky Military University,
Moscow, Russia

valluant@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0005-5837-5432>

Abstract. At times Shostakovich composed his pieces so fast that one would feel something Mozartian in the lightness of his writing technique. However, there were times when things went the other way round. We find what Shostakovich himself says about his writing patterns, “I am trying hard to compose something new. I get down to writing and then change my mind. The symphony does no pan out.” These are just a few of a dozen of other similar statements. One of them makes the title of our paper. It is written as an understatement—a stylistic device so much favored by Shostakovich (O.G. Digonskaya). The words in quotes should not be taken literally. “To skip” does not mean omitting a measure—the measure may contain music subject to later review. The word “measure” does not always imply one measure. It may be one measure in short pieces like Prelude No. 14, Opus 34, or, in extensive scores, the number may reach a few dozens of measures (Symphony No. 4, Part 1). Sometimes “skipping” is nothing but a summary notation—when drafting music, the composer may omit certain details for the simple reason that he remembers them all. This approach is common for that phase of composing when music material is mostly ready but needs emphasis (Symphony No. 10, Part 2).

To conclude, Shostakovich deals with music rather freely because of the underlying principle he follows in his composing manner, i.e., a comprehensive vision of what his future music piece will look like.

Keywords: Shostakovich, creative process, drafts, measure, shorthand notation

For citation: Lukyanov A.V. *Sometimes You Have “to Skip” a Stubborn “Measure”. On Some Aspects of Shostakovich’s Creative Process* [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2022, No. 2, pp. 142–158. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-142-158>

Одна из черт творческого процесса Дмитрия Дмитриевича Шостаковича – быстрое, молниеносное сочинение музыки, создающее впечатление поистине «моцартовской» легкости пера. Примерами могут служить многие симфонии, написанные в срок от одного до нескольких месяцев¹. Эскизные материалы для них, как и в большинстве случаев, представляли собой наскоро записанный окончательный текст сочинения, отличающийся от чистовика лишь полнотой оформления и характером почерка. Сотни таких страниц в рукописях Шостаковича демонстрируют картину истинного вдохновения.

В то же время другая часть черновых автографов показывает, что далеко не все складывалось в окончательном виде сразу – бывали и «фальстарты», и сомнения. Степень подобных сложностей нельзя преуменьшать. Они относились к «различным элементам музыкального оформления [14, 480] и самому автору иной раз представлялись «непреодо-

¹ О Восьмой симфонии Шостакович рассказывал: «...Я работал с большим подъемом и увлечением. Мне удалось закончить ее за два месяца с небольшим» [3]. Так же говорил и о Десятой: «Над... симфонией я работал летом... закончил ее осенью. Как и другие свои сочинения, я писал ее быстро» [6, 120]. Из дат, проставленных в рукописях Девятой симфонии, следует, что написание ее заняло менее месяца [15, 112].

лимыми» [там же]. Впрочем, у Шостаковича были свои способы решения данных проблем – «перескакивать» через недающийся «такт» [там же] и «исполнять уже созданное, с самого начала и “по-настоящему”... вживаясь в произведение и не думая о предстоящем затруднении» [там же]. И если исполнение «с самого начала» нам уже не дано услышать, то увидеть, что значит «перескакивать» через... «такт», можно попытаться в черновиках композитора².

Зададимся вопросом – как должны выглядеть такие «такты»? Сама фраза Шостаковича задает пространство для предположений: ведь «перескочить» – это и опустить такт, и не до конца его заполнить, либо заполнить музыкой, которую потом можно переписать. Пустые же такты или ноты, которые, теоретически, могли бы также отражать эти явления, у Шостаковича обычно имеют другой смысл и означают повторы [10, 463] (хотя, справедливости ради, скажем, что в некоторых случаях это действительно отсутствие музыки, воспроизводимое потом и в чистовике). «Такт», соответственно, может быть представлен далеко не в единственном числе, и логика подсказывает, что протяженность и количество таких «тактов» напрямую зависит от масштабности произведения.

Элементарные случаи пропуска тактов представлены в пьесах малой формы. Для «Двадцати четырех прелюдий» ор. 34³ это, к примеру, отсутствовавший в наброске Четырнадцатой прелюдии, но сразу же введенный в ее эскиз⁴ четвертый по счету такт (см. нотный пример 1). Поясним необычность этого чернового материала, сочетающего в себе набросок

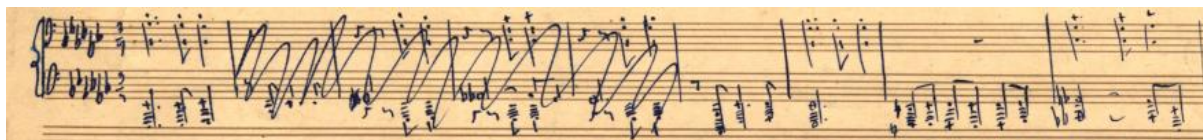
² Благодарю Архив Д.Д. Шостаковича (далее – АДДШ) за предоставление материалов для исследования и разрешение на публикацию факсимиле.

³ Эскизы прелюдий № 1–22 (РГАЛИ ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17, 4 л.). Факсимиле эскизов всех номеров опубликовано в издании: *Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений*: в 150 т. М.: DСH, 2019. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 110. 24 прелюдии.

⁴ Основываясь на точке зрения Ю.В. Васильева, мы понимаем под набросками «краткие нотные записи, выполненные в очень сжатой манере» [2, 13], а под эскизами – «их более полные варианты» [там же].

и эскиз. Первоначально был сделан набросок (включает первый такт и переречеркнутый текст), а затем из него же выведен и продолжен эскиз. Из приведенного факсимиле видно, что весь материал, в том числе и новый сочиненный такт, записан «в один присест»⁵.

Пример 1. Д.Д. Шостакович. Двадцать четыре прелюдии ор. 34.
Прелюдия № 14, начало. Набросок и эскиз



Эскиз Седьмой прелюдии того же опуса, напротив, безоговорочно завершен двойной финальной чертой, а последний такт добавлен только в чистовике⁶. Может быть, здесь мы как раз имеем дело с отсроченной во времени правкой, внесенной после проигрывания пьесы от начала до конца: «вживаясь в произведение», автор почувствовал необходимость незначительного расширения истаивающего окончания (см. нотный пример 2).

Пример 2. Д.Д. Шостакович. Двадцать четыре прелюдии ор. 34.
Прелюдия № 7, окончание. Эскиз и чистовик



Иногда количество выпущенных при записи тактов может быть несколько большим. Партитурный эскиз номера «Пожар»⁷ из музыки к спектаклю «Клоп» включал в себя последние три четверти номера,

⁵ Мы имеем в виду единообразие чернил, запись материала на одной строчке, единый характер почерка.

⁶ Чистовик приводится по изданию: *Шостакович Д.Д. Собрание сочинений*: в 42 т. Т. 39. Сочинения для фортепиано. М.: Музыка, 1983.

⁷ АДДШ, ф. 2, р. 1, ед. хр. 108, л. 1.

начиная с такта, соответствующего 17-му в окончательной версии (о том, что это не фрагмент, а именно целый номер, говорит проставленная в нем тактовая нумерация). Других черновиков не сохранилось. Таким образом, финальная доработка, как и в случае с Седьмой прелюдией оп. 34, была сделана при записи беловика. Некоторая обособленность данного построения (такты 1–16) подчеркивается иным типом его фактуры.

Недописанные изначально такты обнаруживаются в рукописях по наличию разных временных слоев записи. Такие слои мы встречаем на страницах 24 и 30 эскизов первой части Десятой симфонии⁸, где для нотного текста использованы фиолетовые и черные чернила. При этом фиолетовым цветом обычно фиксируется верхний голос⁹, тогда как остальные голоса – преимущественно черным. Учитывая, что первая часть симфонии создавалась, вероятно, в течение длительного времени [1, 145; 16, 253–257], наличие подобных слоев легко объяснимо.

Однако в крупных симфонических полотнах многогранность образного содержания усложняет картину, и черновыми записями, нуждающимися потом в основательной переделке, композитор порой просто отвоевывает тактовое пространство. Таков набросок первой части Четвертой симфонии (см. нотный пример 3а)¹⁰, где обращают на себя внимание достаточно далекие от окончательных ритмические и интонационные решения, а линии развития прописываются весьма конспективно. Материал наброска – начало части, состоящее из нескольких построений. Метр их совпадает с окончательной версией, темп не указан, знаки при ключе отсутствуют, тональный центр – *e*. В исходном четырехтактовом построении

⁸ Атрибуция по Kennedy L.E. [17, 136].

⁹ В целом тенденция записывать мелодический голос первым вообще характерна для Шостаковича. Это отчетливо видно во многих симфонических черновиках композитора – в других частях данной симфонии (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14), Седьмой симфонии (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 8), музыке к спектаклю «Клоп» (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 42, л. 10).

¹⁰ РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 5, л. 3–3 об.

– прообраз тактов 1–3 интродукции с более спокойной, в движении восьмых и, в противоположность беловику, восходящей мелодической интонацией (см. нотные примеры 3а и 3б). Фигурационный раздел, имеющийся в тактах 4–5 чистовика, еще отсутствует и даже не намечен.

В следующем далее марше – только контуры развития, прорисованные в достаточно обобщенной и усеченной форме (сопоставим, к примеру, такты 5–12 наброска и такты 6–17 окончательной версии, ср. нотные примеры 3а и 3в). Сравнительно поздно в наброске возникают фигурационные элементы с шестнадцатыми (только в такте 16). Развитие марша приводит к тональным отклонениям, как аналогичным окончательным (в субдоминанту в такте 13 наброска = такту 18 чистовика, ср. нотные примеры 3а и 3г), так и отличным от них (в зоне кульминации в такте 20 наброска в V низкую ступень, в такте 25 беловика во II ступень, ср. нотные примеры 3а и 3д).

Пример 3. Д.Д. Шостакович. Четвертая симфония ор. 43.
Часть I. Allegretto poco moderato. Набросок и клавир¹¹ (схема)
3а) Набросок, такты 1–22 (РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 5, л. 3¹²)



¹¹ Для более наглядного сопоставления вместо фрагментов симфонических партитур здесь и далее приводятся их клавирные переложения.

¹² Факсимиле опубликовано в издании: Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DSCH, 2016. Серия I. Симфонии. Т. 4. Симфония № 4. Партитура. Клавир опубликован в издании: Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DSCH, 2000. Серия I. Симфонии. Т. 19. Симфония № 4. Переложение автора для двух фортепиано в 4 руки.

3б) Клавир, такты 1–5

3в) Клавир, такты 6–17

3г) Клавир, такт 18

3д) Клавир, такт 25

Подобной условностью, по наблюдениям Галины Петровны Овсянкиной, характеризуется и набросок разработки первой части Седьмой симфонии [12, 24]. Основная роль в нем принадлежит «теме нашего шествия» в увеличении. Длительность фрагмента 56 тактов, оконча-

тельного варианта – 69 тактов, при этом тема в увеличении в нем уже не используется.

В только что рассмотренном материале видно, что «такт» – это не конкретная величина, а некое облако ощущений, нуждающееся в конкретизации. Последняя может идти не обязательно с использованием только нового материала, но и с помощью переосмысления уже написанного, и тогда эффектными могут быть полифонические приемы. Уже в Скерцо оп. 1 юный автор сочиняет для чистовика¹³ шеститактовую стретту [5, 252] (см. нотный пример 4):

Пример 4. Д.Д. Шостакович. Скерцо *fis*-moll op. 1
4а) Черновик, такты 25–28



4б) Чистовик, такты 25–33



Продолжая «размывать» границы тактов, мы придем к идее о том, что в некоторых случаях Шостакович мог фиксировать весь материал с той или иной долей конспективности, что было рассмотрено нами ранее на примере II части Десятой симфонии [9]. Другим примером могут служить

¹³ Эскиз Скерцо – АДДШ, ф. 1, р. 1, ед. хр. 264/2. Клавир (мы рассматриваем его как эквивалент чистовика) опубликован в издании – Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: ДСРН, 2018. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 109. Фортепианные миниатюры Шостаковича разных лет.

черновики раннего симфонического сочинения – Темы с вариациями ор. 3 (вариации 3 и 5)¹⁴. В целом эти материалы небольшого объема – включают в себя тему (см. нотный пример 5а), наброски указанных двух вариаций и эскизы вариации 6¹⁵. Эскизы шестой вариации мы не рассматриваем ввиду их относительной полноты изложения, интересовать нас будут наброски, каждый из которых представлен лишь несколькими тактами, полностью воспроизведенными в нотном примере 5 (б, в).

Обратим внимание на конспективность третьей, g-moll'ной, вариации (нотный пример 5в), которая связана, прежде всего, с ее положением в форме. Привязка начала вариации к концу В-dur'ной темы создает достаточно традиционный контраст параллельных тональностей. В окончательном тексте сам принцип контраста сохранен, однако возникает он гораздо позже – после темы следуют сначала две В-dur'ных вариации. Также конспективность наброска проявляется и в том, что стретта, заявленная в нем в самом начале, в беловике отсутствует, а ответ от *d* вступает лишь в такте 7, после двухкратного проведения темы. Наконец, и сама запись третьей вариации, как часто бывает у Шостаковича, и как мы можем видеть в наброске пятой вариации (см. нотный пример 5б), не учитывает второстепенные голоса. В то же время отметим, что действие этого условного правила не повсеместно – даже в черновой записи темы (нотный пример 5а) отдельные линии прописаны полнее, чем в чистовике.

¹⁴ Черновик Темы с вариациями – АДДШ, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 266, л. 4 об. – 6. Клавир (мы рассматриваем его как эквивалент чистовика) опубликован в издании: *Шостакович Д.Д.* Новое собрание сочинений: в 150 т. М.: DСH, 2018. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 109. Фортепианные миниатюры Шостаковича разных лет.

¹⁵ Заметим, что порядок расположения первичных материалов причудлив и не соответствует их окончательной последовательности: сначала мы видим набросок вариации 5, затем, уже на другой странице, тему. Тотчас после ее окончания следует набросок вариации 3 в g-moll. И уже далее на других страницах располагается эскиз вариации 6.

Пример 5. Д.Д. Шостакович. Тема с вариациями ор. 3
5а) Тема (начало), набросок и клавиш

The musical score for Example 5a consists of two systems of piano music. The first system is in 3/4 time and features a melody in the right hand with eighth and quarter notes, and a bass line in the left hand with eighth notes. The second system is in 4/4 time, with the right hand playing a melody of quarter and eighth notes, and the left hand providing a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

5б) Вариация 5, набросок и клавиш

The musical score for Example 5b shows Variation 5 in two systems. The first system is in 3/4 time, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is also in 3/4 time, featuring a more complex melody in the right hand with eighth notes and a bass line with chords. The key signature remains B-flat major.

5в) Вариация 3, набросок и клавиш

The musical score for Example 5v shows Variation 3 in two systems. The first system is in 4/4 time, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is also in 4/4 time, featuring a more complex melody in the right hand with eighth notes and a bass line with chords. The key signature remains B-flat major.

Также к конспективным записям могут быть причислены тональные планы фуг ор. 87, записанные латиницей [4, 286–287], и вставки тактов с помощью условных обозначений – «врезок» на межтактовых линиях в виде галочек с цифрами. В черновиках Десятой симфонии одна из вставок (пометка «20»), находится в набросках первой части на странице 1, однако с партитурой данные наброски связаны слабо. Учитывая заявленную величину «врезки» («20»), то, что тема потактово на одной из страниц черновиков нумеровалась цифрами от 1 до 10, а также характер окружающего мелодического материала, можно лишь предположить, что здесь имеется в виду двукратное тематическое изложение.

В то же время иногда записи, по внешнему виду конспективные, в действительности не связаны с творческим процессом и являются не проектом задуманного, а экстрактом из уже написанного сочинения. Например, в Российском национальном музее музыки (ф. 32, ед. хр. 125) находится документ неустановленного назначения, в котором Шостаковичем на двух страницах выписаны основные темы Восьмой симфонии [7, 179]¹⁶. Если не знать историю создания второй части, то можно думать, что перед нами в действительности первоначальный конспект всего произведения. Однако если учесть, что середина второй части первоначально была иной по тематизму и инструментовке [8], выводы меняются на противоположные. Тем не менее, зная о способности композитора представлять сочинение сразу целиком [14, 478], нельзя не думать, что Шостакович вполне мог прибегать к таким конспектам и возможно, подобные записи еще будут найдены среди его автографов.

¹⁶ Факсимиле данной страницы см. [11, 121].

Обобщая изложенное, мы должны в первую очередь отметить стремление Шостаковича к целостности, законченности, полной проработке идей. Даже если «дубль» и неудачный, все равно большая его часть будет записана (например, в эпизоде I части Седьмой симфонии набросок одиннадцатой вариации записан как четырехголосное фугато, от чего композитор потом отказался [12, 23]). «Целое» диктует свои законы – необходимость *воплощения* идеи берет верх над возможными техническими огрехами. Из этого следует и свобода обращения автора с материалом – фиксация ведется невзирая на разного рода препятствия – нехватку линий, недостаточную ясность интонационного содержания отдельных тактов. Все это можно будет уточнить потом, ведь драматургический рельеф – гораздо более прочная конструкция, чем просто удачно найденная последовательность тактов¹⁷. Таким образом, изучение рукописей Шостаковича дает нам возможность непосредственно не только увидеть, но и, в общем, услышать музыку на уровне представлений и замыслов.

Изучение подобных записей в автографах композитора, несомненно, имеет свои перспективы. На примере избранных сочинений мы уже нашли несколько возможных способов первичной фиксации материала и его последующей обработки у Шостаковича, но, вероятно, существуют и другие. Также представляется, что, сколь различны формы конспективности, столь различна может быть и ее степень – ведь иногда сиюминутной фиксации в состоянии творческого, по выражению автора, «жара и пыла» [13, 204] требуют сравнительно крупные построения. С практической же точки зрения чтение «конспектов» композитора может быть полезно каждому автору и исследователю музыки.

¹⁷ Впрочем, как мы замечали и раньше, иногда краткость записи обусловлена очевидностью текста произведения для автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Валькова В.Б.* Десятая симфония Д.Д. Шостаковича: первые исполнения и первые отклики // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия I. Симфонии. Т. 25. Симфония № 10. Соч. 93. Переложение автора для фортепиано в четыре руки. М.: DSCH, 2013. С. 145–149.
2. *Васильев Ю.В.* Становление художественного текста в творчестве П.И. Чайковского (на материале рукописей произведений 90-х годов): дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Л., 1986.
3. Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича // Известия. 1943. 19 сентября.
4. *Гервер Л.Л.* 24 прелюдии и фуги Д.Д. Шостаковича. Описание рукописных источников // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 113. 24 прелюдии и фуги. Соч. 87. С. 283–292.
5. *Гервер Л.Л., Лукьянов А.В.* Фортепианные миниатюры Д. Шостаковича разных лет. Описание рукописных источников. Пояснительные замечания. Факсимиле // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 109. Фортепианные миниатюры Д. Шостаковича разных лет. М.: DSCH, 2018. С. 251–264.
6. Значительное явление советской музыки (Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича) // Советская музыка. 1954. № 6. С. 119–134.
7. *Карачевская М.А.* Рукописи Восьмой симфонии Шостаковича. Факсимиле. Пояснительные замечания // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия I. Симфонии. Т. 23. Симфония № 8, соч. 65. Переложение для фортепиано в четыре руки Левона Атовмьяна. М.: DSCH, 2014. С. 179–181.

8. *Кеннеди Л.Э.* «Начнешь писать, а потом передумаешь»: Шостакович и эскизы Восьмой симфонии // Opera Musicologica. 2016. №4 (30). С. 18–45.
9. *Лукьянов А.В.* Об особенностях черновиков второй части Десятой симфонии Шостаковича // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2020. № 2 (33). С. 66–77.
10. *Лукьянов А.В.* О скорописи Шостаковича // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. С. 458–466.
11. *Лукьянова Н.В.* Дмитрий Дмитриевич Шостакович. М.: Музыка, 1980.
12. *Овсянкина Г.П.* Творчество Шостаковича в первые годы Великой Отечественной войны: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Л., 1984.
13. *Шостакович Д.Д.* Письма к Г.А. Столярову // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И.А. Бобыкина. М.: ГЦММК им. М.И. Глинки, РИФ «Антиква», 2000. С. 202–212.
14. *Шостакович Д.Д.* Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И.А. Бобыкина. М.: ГЦММК им. М.И. Глинки, РИФ Антиква, 2000. С. 469–490.
15. *Якубов М.А.* Д.Д. Шостакович. Девятая симфония. Партитура // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия I. Симфонии. Т. 9. Симфония № 9. Соч. 70. М.: DSCH, 2005. С. 112–116.
16. *Якубов М.А.* Десятая симфония Д.Д. Шостаковича. От замысла до премьеры // Шостакович Д.Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия I. Симфонии. Т. 10. Симфония № 10. Соч. 93. М.: DSCH, 2012. С. 253–259.

17. *Kennedy L.E.* Symphonies nos. 8 and 10 by Dmitri Shostakovich: a study of sketches and drafts: PhD thesis. Michigan, 2009.

REFERENCES

1. *Valkova V.B.* Desyataya simfoniya D.D. Shostakovicha: pervye ispolneniya i pervye otkliki [Dmitri Shostakovich`s Tenth Symphony: Its First Performances and the First Public Responses]. In: Shostakovich D.D. *Novoe sobranie sochineniy: v 150 t. Seriya I. Simfonii. T. 25. Simfoniya № 10. Soch. 93. Pereložhenie avtora dlya fortepiano v chetyre ruki* [New collected works: In 150 vols. Series I. Symphonies. Vol. 25. Symphony № 10. Op. 93. Author`s arrangement for piano (four hands)]. Moscow: DSCH, 2013. Pp. 145–149.

2. *Vasil'ev Ju.V.* Stanovlenie hudozhestvennogo teksta v tvorchestve P.I. Chajkovskogo (na materiale rukopisej proizvedenij 90-h godov) [Creation of artistic text in the work of P.I. Tchaikovsky (on the material of manuscripts)]. Diss. kand. Iskusstvovedeniya [Cand. sci. diss. (Ph.D thesis)]. Leningrad [Leningrad]. 1986.

3. *Vosmaya simfoniya Dmitriya Shostakovicha* [Dmitri Shostakovich`s Eighth Symphony]. *Izvestiya* [News]. 1943. 19 sentyabrya [September, 19].

4. *Gerver L.L.* 24 prelyudii i fugi D.D. Shostakovicha. Opisaniye rukopisnykh istochnikov [Dmitri Shostakovich`s 24 Preludes and Fugues. Description of Manuscript Sources]. In: Shostakovich D.D. *Novoe sobranie sochineniy: V 150 t. Seriya XII. Sochineniya dlya fortepiano. Tom 113. 24 prelyudii i fugi. Soch. 87* [New collected works: In 150 vols. Series XII. Compositions for piano. Vol. 113. 24 Preludes and Fugues. Op. 87]. Moscow: DSCH, 2015. Pp. 283–292.

18. 5. *Gerver L.L., Lukyanov A.V.* Fortepiannye miniatyury D. Shostakovicha raznykh let: Opisaniye rukopisnykh istochnikov. Poyasnitelnye

zamechaniya. Faksimile [Dmitri Shostakovich's piano miniatures of different years. Description of Hand-Written sources. Explanatory notes. Facsimile]. In: Shostakovich D.D. *Novoe sobranie sochineniy: v 150 t. Seriya XII. Sochineniya dlya fortepiano. T. 109. Fortepiannye miniatyury D. Shostakovicha raznykh let* [New collected works: In 150 vols. Series XII. Compositions for piano. Vol. 109. Dmitri Shostakovich's piano miniatures of different years]. Moscow: DSCH, 2018. Pp. 251–264.

5. *Znachitelnoe yavlenie sovetskoy muzyki (Diskussiya o Desyatoy simfonii D. Shostakovicha)* [Significant phenomenon of Soviet music (Discussion on the Tenth Symphony of D. Shostakovich)]. In: *Sovetskaya Muzyka* [Soviet music]. 1954. № 6. P. 119–134.

6. *Karachevskaya M.A. Rukopisi Vosmoy simfonii Shostakovicha. Faksimile. Poyasnitelnye zamechaniya* [Manuscripts of Shostakovich's Eighth Symphony. Facsimile. Explanatory notes]. In: Shostakovich D.D. *Novoe sobranie sochineniy: v 150 t. Seriya I. Simfonii. T. 23. Simfoniya № 8, soch. 65. Perelozhenie dlya fortepiano v chetyre ruki Levona Atovmyana* [New collected works: In 150 vols. Series I. Symphonies. Vol. 23. Symphony № 8. Op. 65. Arrangement for Piano Four Hands by Levon Atovmian]. Moscow: DSCH, 2014. Pp. 179–181.

7. *Kennedi L. «Nachnesh pisat, a potom peredumaesh»: Shostakovich i eskizy Vosmoy simfonii* [«I get down to writing and then change my mind»: Shostakovich and the sketches for the Eighth Symphony]. *Opera Musicologica*. 2016. №4 (30). Pp. 18–45.

8. *Lukyanov A.V. Ob osobennostyakh chernovikov vtoroy chasti Desyatoy simfonii Shostakovicha* [About specific features of the drafts of the second part of Tenth Shostakovich's symphony]. In: *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh* [Scholarly papers of the Gnesins Russian academy of music]. 2020. № 2 (33). Pp. 66–77.

9. *Lukyanov A.V.* O skoropisi Shostakovicha [About Shostakovich's tachygraphy notation]. Nauchnye shkoly v muzykovedenii XXI veka: k 125-letiyu uchebnykh zavedeniy imeni Gnesinykh. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy onlayn-konferentsii 24–27 noyabrya 2020 goda / red.-sost. T.I. Naumenko [International scientific online conference. «Scientific Schools in Music Science. 21st century: to the 125th anniversary of Gnesin's educational institutions». Proceedings of the international scientific online conference 24–27 November 2020. Ed-status T.I. Naumenko]. Moscow: Izdatelstvo «Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh» [Publishing house «Gnesin Russian academy of Music»], 2020. Pp. 458–466.

10. *Lukyanova N.V.* Dmitriy Dmitrievich Shostakovich [Dmitri Dmitrievich Shostakovich]. Moscow: Muzyka [Music], 1980.

11. *Ovsyankina G.P.* *Tvorchestvo Shostakovicha v pervye gody Velikoy Otechestvennoy voyny* [The Shostakovich's oeuvre in the early days of the Great Patriotic War]. Diss. kand. Iskusstvovedeniya [Cand. sci. diss. (Ph.D thesis)]. Leningrad, 1984.

12. *Shostakovich D.D.* Pisma k G.A. Stolyarovu [Letters to G.A. Stolyarov]. In: Dmitriy Shostakovich v pismakh i dokumentakh / Red.-sost. I.A. Bobykina [Dmitry Shostakovich through his letters and documents. Ed-status. I.A. Bobykina]. Moscow: GTsMMK im. M.I. Glinki, RIF “Antikva” [Glinka State central museum of musical culture, publishing house “Antikva”], 2000. Pp. 202–212.

13. *Shostakovich D.D.* Shostakovich o sebe i svoikh sochineniyakh [Shostakovich about himself and his works]. Dmitriy Shostakovich v pismakh i dokumentakh / Red.-sost. I.A. Bobykina [Dmitry Shostakovich through his letters and documents. Ed-status. I.A. Bobykina]. Moscow: TsMMK im. M.I. Glinki, RIF “Antikva” [Glinka State central museum of musical culture, publishing house “Antikva”], 2000. Pp. 469–490.

14. *Yakubov M.A.* D.D. Shostakovich. Devyataya simfoniya. Partitura [Dmitri Shostakovich. The Ninth Symphony. Score]. In: Shostakovich D. D. Novoe sobranie sochineniy: V 150 t. Seriya I. Simfonii. Tom 9. Simfoniya № 9. Soch. 70 [New collected works: In 150 vols. Series I. Symphonies. Vol. 9. Symphony № 9. Op. 70]. Moscow: DSCH, 2005. Pp. 112–116.

15. *Yakubov M.A.* Desyataya simfoniya D.D. Shostakovicha. Ot zamysla do premery [Dmitri Shostakovich`s Tenth Symphony from its Conception to its Premiere]. In: Shostakovich D.D. Novoe sobranie sochineniy: v 150 t. Seriya I. Simfonii. T. 10. Simfoniya № 10. Soch. 93 [New collected works: In 150 vols. Series I. Symphonies. Vol. 10. Symphony № 10. Op. 93]. Moscow: DSCH, 2012. Pp. 253–259.

16. *Kennedy L.E.* Symphonies nos. 8 and 10 by Dmitri Shostakovich: a study of sketches and drafts: PhD thesis. Michigan, 2009.





Фуга как искусство: между формой и метаморфозами

Майя Изъяславовна Шинкарева

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
maiya@list.ru



Аннотация. В статье рассматривается вопрос об информативном значении известных пар оппозиций «типичное» – «индивидуальное», «традиционное» – «уникальное», «стабильное» – «динамичное» для изучения эволюционных процессов в музыкальном искусстве. Отмечено, что дихотомический метод анализа помогает не только вскрыть диалектику общего и единичного, но обнаружить новые подходы и стоящие за ними смыслы. При этом под понятиями «типичное», «традиционное», «стабильное» понимается общепринятое, узнаваемое (на уровне композиционного решения), составляющее сущностное, базовое свойство формы, а под понятием «метаморфоза» – особенное, переменчивое, не конвенциональное.

Объектом изучения избрана фуга – центральная форма полифонии, обычно воспринимаемая как воплощение традиций строгого академизма, в определенной степени консерватизма. Между тем эта форма максимально полно демонстрирует взаимодействие технических и эстетических аспектов своего архетипа и его многочисленных стилистических модификаций, что крайне важно в аспекте изучения эволюции фуги и обнаружения ее «открытой», творческой природы.

Примеры фуг в различных композиторских практиках, начиная со времени расцвета барокко и до современности, позволяют говорить о метаморфозах как органичном процессе, который естественным образом пронизывает всю историю этой формы. Изучение многообразных, порой парадоксальных композиционных решений фуги дает основание дополнить приведенный выше перечень антонимических пар понятий еще одной оппозицией «морфа – метаморфоза» («морфа» в пер. с греч. «форма»). В свою очередь данная пара оппозиций позволяет разграничить отношения между различными композиционно-структурными единицами инварианта и их вариантами в модифицированной форме.

Ключевые слова: фуга, форма, метаморфоза, дихотомический метод, стабильное, мобильное, конвенциональный подход

Для цитирования: Шинкарева М.И. Фуга как искусство: между формой и метаморфозами [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 159–171. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-159-171>

Technique of Musical Composition

Original article

A Fugue as Art: Between Form and Metamorphoses

Maya I. Shinkareva

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia
maiya@list.ru

Abstract. The article explores the informative value of the most common oppositions “typical vs. individual”, “traditional vs. unique”, “stable vs. dynamic” for the study of evolutionary processes in music. The dichotomous method helps to reveal the dialectic of the general and the individual. On top of that, it is instrumental in discovering new approaches and meanings behind them. At the same time, the concepts of “typical”, “traditional”, and “stable” are understood as a generally accepted, recognizable (at the level of a compositional solution), essential and basic property of the form, while the concept of “metamorphosis” is understood as something special, changeable and non-conventional.

The study focuses on the fugue as the key polyphonic form commonly perceived as the embodiment of strict traditions of academicism and, to a certain degree, of conservatism. At the same time, the fugue effectively demonstrates the interaction of technical and aesthetic aspects of the archetype and its numerous stylistic modifications. This is extremely important as regards studies into the evolution of the fugue and the discovery of its internally open and creative nature.

Examples of fugues in various composing practices—from the heyday of the Baroque to the present day—show metamorphoses as an organic process that naturally permeates the entire history of the form. Diverse and sometimes paradoxical compositional solutions of the fugue provide a ground to supplement the above list of antonymic pairs with one more opposition: “morph vs. metamorphosis” (“morph” is a Greek word for “form”). This opposition makes it possible to identify the relations between different compositional and structural units of the invariant form and their variants in a modified form.

Keywords: fugue, form, metamorphosis, dichotomous method, stable, mobile, conventional approach

For citation: Shinkareva M.I. A Fugue as Art: Between Form and Metamorphoses [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2022, No. 2, pp. 159–171. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-159-171>

Метаморфозы – естественный для искусства процесс, пронизывающий всю его историю. Достаточно отчетливо эта закономерность обнаруживает себя на уровне базового конструкта художественного произведения, каким является форма. Ведь само понятие «метаморфоза», пришедшее в исследовательский обиход из греческого языка, означает выход за пределы устоявшейся, эталонной формы. Очевидно, что рассуждения на эту тему невозможны вне категорий «инвариант» – «вариант».

Метаморфозы как теоретическая проблема музыковедения коррелируется с вопросами «стабильного и мобильного» (Эдисон Васильевич Денисов), «остинатного и переменного» (Сергей Сергеевич Скребков), «неизменного и изменяющегося» (Юрий Николаевич Холопов), «архетипической модели и необычного события» (Владимир Иванович Мартынов), «неизменной повторяемости и варьирования» (Владимир Григорьевич Тарнопольский). Этот перечень антонимических пар понятий можно дополнить и самой оппозицией «морфа – метаморфоза» (ведь «морфа» в переводе с греческого – «форма»). Во всех перечисленных, по существу, родственных дихотомиях отражена универсальная логика поступательного процесса, касается ли это искусства, науки или какой-либо иной сферы деятельности человека.

В искусствоведении эти пары оппозиций способствуют нахождению самых неожиданных аналогий между разнообразными явлениями, помогают вскрыть диалектику общего и единичного, обнаружить новые подходы и стоящие за ними смыслы и формы. При этом инвариант или архетипическая модель истолковываются как типологическая доминанта, составляющая сущностное, базовое свойство той или иной формы, определяющее ее отличие от других типов структур.

Тем более интересно уяснить познавательное значение отмеченных пар понятий для полифонического искусства. Ведь полифония, ее техника, приемы и формы обычно воспринимаются как воплощение традиций строгого академизма, постоянства и, в определенной степени, консерватизма.

В настоящей статье дихотомия «стабильное-мобильное» будет спроецирована на фугу – этот безусловный конденсат полифонического мышления со свойственными ей смыслами и логикой, проявляющимися на всех функциональных уровнях ее структуры. Мы обращаемся к фуге еще и по той причине, что именно она максимально полно демонстрирует взаимодействие технических и эстетических аспектов формы-инварианта и ее стилистических модификаций, что крайне важно в контексте изучения эволюции музыкального мышления.

Как показывает история, фуга, несмотря на закрепившийся за ней статус «твердой» формы, предельно мобильная структура. Свойственная ей амбивалентность является результатом общих процессов в искусстве XVII века, которые способствовали ее становлению и развитию. Ведь фуга возникала на определенной культурно-исторической предпосылке в связи с особенностями барочного мироощущения, ставящего во главу угла эксперимент, творчество, поиск, рефлексию. Уже в начале своей истории эта форма продемонстрировала удивительный пример «подвижности» своей внутренней органи-

зации. Фуга показала, как в ней «уживаются» полные противоположности: упорядоченность и сложная вариативность, императивность темы-образа и множественные тематические трансформации и т.п. Здесь даже нет необходимости указать на многочисленные примеры произведений, способные продемонстрировать свойственный фуге дуализм.

Если перевести рассуждения о фуге в историческую плоскость, то и здесь мы столкнемся с нелинейностью ее пути. Одним из примечательных этапов в этом отношении стал венский классический стиль и, в частности, полифония Вольфганга Амадея Моцарта и Людвиг ван Бетховена. В творчестве Моцарта фуга обнаружила себя как образец строгого академизма, совмещенного с изяществом и непринужденностью моцартовской интонации, обеспечивающей легкость восприятия этой сложноорганизованной формы. Одновременно с этим, моцартовские фуги оказались предельно технологичными: каждая из них вобрала в себя практически весь спектр полифонической техники (см., например, KV 394/383a). В подходе к фуге, безусловно, сказалась приверженность композитора классической школе контрапункта, которую он получил у признанного мастера полифонии Джованни Баттиста Мартини. Как отмечает Лариса Львовна Гервер, для Моцарта «рамки строгой фуги никогда не были тесны» [2, 42]. Подобная позиция – работать в рамках строгого композиционно-жанрового регламента и при этом создавать неподражаемые сочинения – достаточно сильный аргумент в пользу универсальности самой формы фуги.

Иначе обстоит дело с фугой в творчестве Бетховена. Он обращался к этому типу композиции не ради его самого. Бетховен прежде всего был ориентирован на «производство новых смыслов и интерпретаций»: «Создать фугу – само по себе еще ничего не значит... В наше время в старые формы должен войти другой, подлинно поэти-

ческий элемент» [5, 80]. Эти слова, принадлежащие самому Бетховену, как нельзя лучше характеризуют природу творческого темперамента композитора и его отношение к зарекомендовавшим себя «старым» классическим формам.

Фуги Бетховена – безусловно, поворотный момент в истории этой формы, прорыв в область иррационального; они несут на себе «печать» противоречия на всех уровнях своей структуры. Кроме того, бетховенские фуги существуют в рамках более сложных систем (сонатного цикла, вариационного цикла и др.). Иначе говоря, в бетховенских сочинениях рождается еще один уровень диалектики – взаимодействие противоположностей, относящихся к разным типам художественных систем (фуга, сонатная форма, сонатный цикл, полифонический цикл, вариационный цикл). Формы-архетипы в бетховенском творчестве словно переходят, превращаются друг в друга, образуя удивительную «энтропию» (Струнный квартет №9 C-dur, op. 59 №3, Соната для виолончели и фортепиано №5 D-dur, op. 102 №2, Струнный квартет cismoll op. 131, «Большая фуга» op. 133). Фуги этих сочинений отличаются композиционной сложностью, неоднородностью фактуры, заостренностью тематических коллизий. Те же свойства характеризуют и фуги из фортепианных сонат op.101, 106, 110)¹.

История фуги, начиная с эпохи барокко, сопровождалась не только неожиданными интерпретациями и включением в необычные композиционно-жанровые контексты, но и неутихающими дискуссиями по вопросу, какой она должна быть. Примечательны в этом отношении размышления Роберта Шумана, который высоко ценил нова-

¹ Исследователи бетховенского творчества А. Климовицкий и В. Селиванов отмечали, что Бетховен достигает уровня «концентрированного и множественного воздействия», открыв такие его формы, продолжить традиции которых оказалась под силу лишь искусству XX века [4, 223].

торский опыт Бетховена, его смелость в обращении с «эталонной» полифонической формой. Вот лишь некоторые высказывания Шумана:

Можно ли с пользой преобразовать эту форму, не утрачивая при этом самый характер фуги, – вот вопрос, на который многие еще будут пытаться найти ответ... Уже Бетховен поколебал ее устои, но он был достаточно занят другим и слишком высоко забрался, завершая купола многих иных храмов, чтобы найти время для закладки нового здания фуги. Пробовал и Рейха, однако его творческие возможности явно отставали от его добрых намерений [8, 201].

Аналитическая традиция заострять внимание на проблемах фуги не прекращалась и после Шумана. Так, например, столетием позже немецкий музыкальный критик Вальтер Рицлер также мыслил в парадигме «инвариант-вариант», когда отмечал признаки трансформации фуги в творчестве Бетховена: «...У Бетховена ничего не осталось от статичной формы фуги <...> Тема более не является в известных пределах неизменной, как это было у Баха»². В этом же ключе высказывался Ромен Роллан:

...Известно, как широко применял Бетховен фугу в последние десять лет своей жизни, начиная с ор. 101 и 103 <...> Бетховен стремился приберечь фугу для конца произведения, где она становилась вершиной <...> Именно в фуге – высшем строе музыкальной архитектуры – осуществляется синтез идей [5, 81].

Что касается художественной практики, то вслед за Бетховеном примеры «неповиновения» академизму встречаются все чаще и чаще. Вот лишь некоторые проявления этой тенденции в XIX веке: Фуга As-moll для органа WoO 8 Иоганнеса Брамса (1856), «Фантазия и фуга для органа на В-А-С-Н» Ференца Листа (1870), «Прелюдия, хорал, фу-

² Цит. по: [5].

га» Сезара Франка (1884), Фуга d-moll Сергея Рахманинова (1891–1894)³.

Очевидно, что даже тогда, когда искусство фуги сдерживалось академическими конвенциями и штудиями влиятельных теоретиков (Мартини, Фридрих Вильгельм Марпург, Иоганн Георг Альбрехтсбергер и другие), художник старался привнести свой особенный взгляд и обеспечить актуальность форме не только в контексте своего времени, но и в широкой исторической перспективе. Можно сказать, что разделение истории фуги на два потока, в каждом из которых происходят свои значимые события и рождаются оригинальные сочинения, становится объективной реальностью уже с того момента, как только был осознан сам феномен этой удивительной формы.

Казалось бы, сегодня нам известно о фуге всё – ее история, свойства, принципы и возможности практической (художественной) реализации. Мы знаем и о том, что она заняла устойчивое место не только в реестре классических форм, но во множественном разнообразии своих модификаций представлена в искусстве, которое принято называть авангардным. Суть этого искусства в определенной мере «продекларирована» Пьером Булезом в его «Полифонии X» для восемнадцати инструментов соло (1950) и в многочисленных высказываниях и статьях композитора, например: «Я хотел уничтожить из моего словаря абсолютно каждый след обычного, касалось ли это чисел и фраз, или развития и формы» [1, 46]⁴.

³ В этом отношении примечательны также «Тридцать шесть фуг» для фортепиано А. Рейхи – современника Бетховена. На новаторство Рейхи в области фуги указывал Шуман [8].

⁴ Этой же точки зрения придерживался Д. Мийо: «Я решительно отвергал всякую общность эстетических теорий и рассматривал их как ограничения, как неразрывные путы, тормоз, сковывающий воображение художника, который должен находить для каждого своего нового произведения свои (и подчас даже противоположные) средства выражения» [9, 111].

Композиторская практика новейшей истории позволяет говорить о фуге не только с позиции ее константности, но и в аспекте парадоксальных метаморфоз, за которыми, порой, едва улавливаются очертания формы-первоисточника. Универсализм фуги проявляется и в том, что она свободно встраивается в различные, часто взаимоисключающие стилистические контексты. И хотя новаторское по содержанию и форме творчество композиторов авангардных направлений всех поколений, волн и установок уже признано вехой в современном искусстве, характер исследовательской деятельности, объектом которой является фуга в ее современных проявлениях, принципиально не меняется и значительно отстает от художественной практики. Фуга по-прежнему во всех своих модификациях причисляется к одному классу форм, хотя между классической фугой и ее современными версиями общим порой остается если не одно лишь название, то минимум жанровых черт. Примеров подобного рода множество (произведения Пауля Хиндемита, Сергея Михайловича Слонимского, Родиона Константиновича Щедрина и других).

Естественно, состояние бифуркации (говоря в терминах синергетики), в котором прибывает искусство фуги в новейшей истории, призывает искусствоведение к теоретическому осмыслению этого неоднозначного процесса.

Два сочинения Альфреда Гарриевича Шнитке «Фуга» для скрипки соло e-moll (1953) и «Фуга» из двухчастного фортепианного цикла «Импровизация и фуга» (1965) могут послужить примером альтернативных подходов к работе в этой форме композитора современности.

«Фуга» для скрипки соло e-moll – удивительный образец строгости и скрупулезной проработки традиционных для фуги композиционно-жанровых элементов. В этом сочинении реализовалась одна

из отличительных черт творчества тогда еще мало известного композитора – способность выражаться вдохновенно и самобытно в строгих рамках традиционных форм. Перед нами утонченная работа с формой, с воссозданием четкой «геометрии» ее контрапунктического профиля. Это произведение, созданное будущим авангардистом в годы студенчества, воспроизводит устойчивую академическую (консерваторскую) традицию – умение сочинить оригинальную пьесу в классической форме и таким образом подтвердить свои профессиональные компетенции, способность в границах традиционного найти возможность проявить изобретательность и авторский стиль. Кроме того, через сочинение «по модели», как известно, в профессиональном образовании закреплена идея преемственности художественного развития музыканта. Сегодня это сочинение, написанное в традиционной манере в те годы, в которые появилась авангардная булезовская «Полифония X», входит в репертуар концертирующих музыкантов и является убедительным свидетельством непреходящей актуальности классических форм.

Принципиально иначе устроена fuga фортепианного цикла «Импровизация и fuga» op. 38. Это сочинение, созданное уже известным, имеющим значительный опыт творческой работы композитором, – новый способ мыслить и действовать в условных рамках классических форм. Вторая часть цикла с авторским обозначением «Fuga» – скорее аллюзия на эту форму (если смотреть на нее через призму хрестоматийной модели), чем сама fuga. Название может быть оправдано здесь исключительно этимологическим смыслом слова, но не терминологическим его значением. Композитор, будучи прекрасным аналитиком, автором множества теоретических статей, в том числе и по полифонии, не мог не осознавать своих действий. В интервью, данному Дмитрию Иосифовичу Шульгину, Шнитке сам признает осо-

бенный характер этого сочинения: «Фуга достаточно свободна в своем строении, я даже не знаю, сколько в ней точно голосов. Это скорее моторное сочинение с контурами фуги, нежели она сама...», – и далее: «Эффект “хромания” и аperiodичности, возникающий здесь, связан с намеренной разбитостью материала ...» (курсив мой. – М. Ш.) [7, 41]. В своем комментарии Шнитке сознательно избегает каких-либо развернутых суждений о замысле этого сочинения. Композитор, в отличие от многих своих коллег, не предлагает «ключа», с помощью которого можно было бы сразу понять, какие именно связи внутри формы являются определяющими. Шнитке словно делегирует аналитикам самостоятельно искать код, вскрывающий суть сложной драматургии этого сочинения⁵.

Действительно, при изучении этого произведения, приходишь к мысли о том, что здесь композитор действовал вопреки правилам по отношению ко всем «слагаемым» формы-инварианта. Фуга ор. 38 предстает как нечто принципиально неопределимое, являющееся конечной целью смыслообразования этого сочинения. Фактурная эклектичность, спонтанное, крайне редкое включение додекафонной темы (всего три проведения)⁶, «стертая» экспозиция, которая фактически отсутствует как непреложный этап, фиксирующий количество голосов и тему как основополагающую субстанцию формы, – словом, эти и другие свойства формы позволяют в данном случае говорить о фуге как «отсутствующей структуре». И дело, конечно, не в интонационном строе сочинения, обеспеченном комбинациями двенадцати разных тонов, но в осознанно «деструктивном» подходе к архетипической мо-

⁵ Данное сочинение порождает не одну трактовку. Попытки дать свое истолкование этой фуге были препринты Т.Н. Дубравской [3, 256–263], Н.А. Симаковой [6, 603].

⁶ Для сравнения: в фуге с-moll ХТК II И.С. Баха 24 звучания однотоковой темы в 28-тактовом сочинении.

дели формы-инварианта, традиционно воспринимаемой как синоним порядка и разумности. Созданная из множества техник, смешанных вместе, рассматриваемая fuga фактически организована вокруг двух оппозиционных «формант»: порядка и хаоса.

Важно и то, что fuga из цикла ор. 38 органично встраивается в стилистические рамки импровизационной первой части и, по сути, принимает на себя ее эстетику. В контексте рассуждений о метаморфозах этот момент заслуживает внимания, поскольку связан с переосмыслением логики малых полифонических циклов: здесь части взаимодействуют не в соответствии с принципом контрастного сопоставления, как это принято в традиции (когда основной акцент приходится на вторую часть), а на основе незаметного перетекания одного в другое. Создается эффект «морфинга» (нового, обладающего характеристиками исходного материала)⁷. Иными словами, понятие «импровизация» в этом сочинении можно распространить и на вторую его часть, как, впрочем, и присвоить ей отвлеченные авангардистские названия вроде «композиция №...» или «структура №...», поскольку ее композиционный профиль не укладывается в привычные рамки обозначенной в названии формы и не следует ее принципам. Перед нами уникальная в своем роде интригующая циклическая последовательность с неповторимым композиционным профилем, при этом обладающая неоспоримой музыкальной притягательностью.

Искания с «отталкиванием» от традиционных академических форм с большой отчетливостью выразили многие композиторы как раннего атонального периода – «первого Авангарда» (Хиндемит, Антон Веберн, Бела Барток, Игорь Федорович Стравинский), так и «второго Авангарда», к которому принадлежит и Шнитке. Новизна трак-

⁷ Морфинг (англ. morphing, трансформация) – эффект нового, обладающего характеристиками исходного материала.

товки фуги обнаруживается и во внешне классических, но не обычных в своих фактурных проявлениях «нелинейных» фугах современности. Интересные примеры подобного рода содержит творчество Щедрина, Витольда Лютославского («Прелюдия и fuga» для тринадцати струнных инструментов), Слонимского («Концерт-Буфф» с его особенной «инверсионной», если сравнивать с ор. 38 Шнитке, последовательностью частей: «Каноническая fuga» и «Импровизация») и другие.

Итак, мы видим, как центральная форма полифонии, обнаруживая свои конвергентные возможности, образует конгломерации форм-новообразований с «распыленными единицами» своего основания (Казимир Малевич). Эта тенденция соотносится с поисками в акустическом пространстве новой музыки (микрочроматика, сонорика, пуантилизм и т.п.), предопределившими саму возможность трансформаций и метаморфоз. Такая ситуация, безусловно, усложняет систематизацию форм современного музыкального искусства, но, вместе с тем, позволяет говорить о метаморфозах как о полноценном направлении внутри него.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булез П. Необходимость эстетического // Музыкальное обозрение. 1986. № 7. С. 46–79.
2. Гервер Л.Л. О темах и тематических сочетаниях в инструментальных фугах Моцарта // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 2. С. 42–54.
3. Дубровская Т.Н. Полифония: Учебник для высшей школы. М.: Академический проект, 2008.
4. Климовицкий А.И., Селиванов В.В. Бетховен и философская революция в Германии // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 10. Л.: Музыка, 1971. С. 19–230.

5. *Роллан Р.* Большая соната, ор. 106 // Советская музыка. 1970. № 2. С. 75–89.
6. *Симакова Н.А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. Книга вторая. Fuga: ее логика и поэтика. М.: Московская консерватория, Композитор, 2011.
7. *Шульгин Д.И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Деловая Лига, 1993.
8. *Шуман Р.* Шесть прелюдий и fug для фортепиано Мендельсона // Избранные статьи о музыке. М.: Музыка, 1956. С. 201.
9. *Milhaud D.* Notes sans musique. Paris: Fajurd, 1949.

REFERENCES

1. *Bulez P.* Neobhodimost esteticheskogo [The Necessity of the Aesthetic]. In: Muzykalnoe obozrenie [Musical Review]. 1986. No. 7. Pp. 46–79.
2. *Gerver L.L.* O temah i tematicheskikh sochetaniyakh v instrumentalnykh fugakh Mozarta [On themes and thematic combinations in Mozart's instrumental fugues]. In: Uchenyie zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scientific notes of Gnessin Russian Academy of Music]. 2012. No. 2. Pp. 42–54.
3. *Dubrovskaya T.N.* Polifoniya: Uchebnyk dlya vysshey shkoly [Polyphony: A textbook for higher education]. Moscow: Akademicheskiiy proekt [Academic project], 2008.
4. *Klimovitsky A.I., Selivanov V.V.* Bethoven i filosofskaya revolyutsiya v Germanii [Beethoven and the Philosophical Revolution in Germany]. In: Voprosy teorii i estetiki muzyki. Vyp. 10 [Questions of Theory and Aesthetics of Music. Issue 10]. Leningrad: Muzyka [Music], 1971. Pp. 19–230.

5. *Rolland R.* Bolshaya sonata, op. 106 [Grand Sonata, op. 106]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1970. No. 2. Pp. 75–89.

6. *Simakova N.A.* Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Kniga vtoraya. Fuga: ee logika i poetika [Strict style counterpoint and fugue. Book two. Fugue: its logic and poetics]. M.: Moskovskaya konservatoriya, Kompozitor [Moscow Conservatory, Composer], 2011.

7. *Shulgin D.I.* Godyi neizvestnosti Alfreda Shnitke. Besedy s kompozitorom [The years of obscurity Alfred Schnittke. Conversations with the composer]. M.: Delovaya Liga [Business League], 1993.

8. *Schumann R.* Shest prelyudiy i fug dlya fortepiano Mendelzona [Mendelssohn's six preludes and fugues for piano]. In: Izbrannyye stati o muzyke [Selected articles about music]. M.: Muzyka [Music], 1956. Pp. 201.

9. *Milhaud D.* Notes sans musique. Paris: Fajurd, 1949.



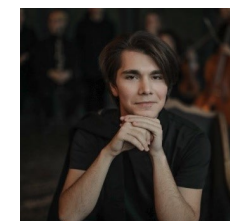


Искусство сочинения фуги для мелодического инструмента

Андрей Павлович Горецкий

Российская академия музыки имени Гнесиных,
журнал «Музыкальная академия»,
г. Москва, Россия,

andrey.goreckiy@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-5831>



Аннотация. В статье рассматриваются особенности строения полифонических сочинений для мелодических инструментов. В процессе исследования было установлено, что специфика струнных смычковых и духовых инструментов накладывает отпечаток на полифоническую технику композитора. В случае с фугами для мелодических инструментов имеются два варианта: обращение к духовым инструментам, на которых, как и в случае с человеческим голосом, можно извлечь лишь один звук, — или же к струнным смычковым, обладающим несравненно большими возможностями. Поэтому полифонические «кунштюки» для струнных — гораздо более распространенный вариант, так как возможность исполнения двух и более звуков открывает путь к полифоническому многоголосию. При сочинении фуги для мелодического инструмента композиторы иногда прибегают к особому рода технике, позволяющей создать иллюзию полноценного многоголосия, — разветвлению голоса. Суть этого ухищрения заключается в проведении тем и контрапунктирующего материала не в разных голосах (на духовых это в принципе невозможно), а в разных регистрах, что приводит к появлению самостоятельных линий внутри разветвленного голоса. Сочинение фуги в таких жестких рамках требует соблюдения целого ряда требований по отношению к каждому ее компоненту: начиная с темы и противосложения и заканчивая интермедиями и стреттами. В аналитической части доклада показаны характерные модификации устоявшейся формы и приведены примеры сочетания полифонической и инструментальной исполнительской техники.

Ключевые слова: фуга для мелодического инструмента, разветвление голоса, Телеман, Бриттен, Шнитке, Дорати

Для цитирования: Горецкий А.П. Искусство сочинения фуги для мелодического инструмента [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 172–186. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-172-186>

Technique of Musical Composition

Original article

The Art of Composing a Fugue for a Melodic Instrument

Andrey P. Goretsky

Gnesin Russian Academy of Music,
“Music Academy” Journal, Moscow, Russia,

andrey.goreckiy@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-5831>

Abstract. The article explores the structure of polyphonic compositions for melodic instruments. The study found that the use of bowed string and wind instruments impacts a composer’s polyphonic technique. Fugues for melodic instruments employ either of the two options: the use of wind instruments, which, as is the case with the human voice, produce only one sound, or the use of bowed string instruments with incomparably greater possibilities. Therefore, polyphonic “kunststücks” for strings are much more common, since the possibility of performing two or more sounds gives way for polyphonic texture. Composing a fugue for a melodic instrument, composers sometimes resort to a special technique that creates the illusion of full-fledged polyphony—the so-called branching of the voice. Branching means that themes and counterpoint are written for different registers rather than for different voices (basically impossible for winds). This leads to the appearance of independent lines within the branched voice. Composing a fugue in such a rigid framework requires compliance with a number of requirements in relation to each of its components: from the theme and counter-theme to interludes and stretches. The analytical part of the report shows typical modifications of the established form and provides examples of the combination of polyphonic and instrumental performing techniques.

Keywords: fugue for a melodic instrument, branching of the voice, Telemann, Britten, Schnittke, Doráti

For citation: Goretsky A.P. The Art of Composing a Fugue for a Melodic Instrument [Electronic source]. In: Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology, 2022, No. 2, pp. 172–186. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-172-186>

Фуга как полифоническая форма ассоциируется с многоголосием: звучанием фортепиано или клавиесина, хора или органа, квартета или оркестра. Однако существует и исключение из общего правила, которому посвящена данная статья. Мы обращаемся к небольшой группе самостоятельных пьес, а также частей в составе фантазий или сюит, написанных по принципу фуги, но предназначенных для одного из мелодических инструментов — скрипки, флейты, виолончели или гобоя. Следует подчеркнуть: речь пойдет о сочинениях, в которых название «фуга» не использовалось вплоть до конца XIX века, хотя их формы воспринимаются слухом именно как фуги. Не случайно исследователи без каких-либо колебаний обозначают так и Allegri из сольных фантазий для флейты Георга Филиппа Телемана, и быструю часть Прелюдии¹ из Сюиты для виолончели соло №5 Иоганна Себастьяна Баха — единственный образец подобного рода, принадлежащий его перу [5, 10; 6, 32, 49].

Каким же образом реализуется принцип фуги? как добиться эффекта двух- и даже трехголосия, играя на флейте или скрипке?

¹ Прелюдия написана в характере французской увертюры, что подразумевает соотношение медленно / быстро в двух ее частях. В автографе сочинения темповые обозначения отсутствуют.

Представим ситуацию, когда нужно напеть начало какой-либо фуги: прозвучит тема и, после перехода в нужную тесситуру, – ответ. Иногда, если тема и противосложение для этого пригодны, можно попробовать исполнить и то и другое, совершая внезапные «переключения» голосов. Нечто похожее происходит и в фуге для мелодического инструмента.

Полифонический потенциал струнных смычковых и духовых инструментов различен. На духовых инструментах, как и в случае с человеческим голосом, существует возможность извлечь лишь один звук², в то время как при игре на струнных – два и более, что открывает путь к полифоническому изложению. Применение аккордовой техники позволяет довести количество голосов до четырех, но за счет снижения их ритмической дифференциации. Несколько большие возможности дают такие приемы скрипичной и виолончельной игры, как «микстурные» дублировки и органные пункты, однако и здесь существуют ограничения, связанные преимущественно с техникой двойных нот и аппликатурой левой руки. Активно используется игра на открытых струнах. «Удобные» тональности – с минимумом ключевых знаков – позволяют композиторам задействовать все открытые струны для расширения диапазона максимально возможных интервалов и увеличения плотности звучания.

По сравнению с фугами для струнных инструментов фуги для духовых пишутся в значительно более строгих условиях. Композиторы прибегают к приему, который можно назвать *разветвлением* одного голоса. Разветвление актуально и для струнных, но при сочинении фуги для духового инструмента это единственный способ достичь эффекта (или иллюзии) полифонического звучания. В результате в «голо-

² В рамках работы мы не рассматриваем расширенные инструментальные техники XX века, с помощью которых можно извлечь два и более звука на духовых инструментах.

се», которым «поет» инструмент, выделяются две или даже три вполне обособленные мелодические линии, каждая в своем регистре, со своим ритмом и артикуляцией. Характеризуя интересующий нас феномен, исследователи используют термины «скрытая полифония» и «скрытое голосоведение»³. Однако в нашем материале они утрачивают актуальность. Здесь первостепенное значение имеет не латентный характер присутствия обсуждаемых мелодических свойств, а механизм их реализации – то, каким образом *единственный* голос инструмента «подражает» полифоническому двух-трехголосию, «выдает себя» за него.

Сочинение фуги в таких особых условиях требует соблюдения целого ряда требований по отношению к каждому ее компоненту. По справедливому замечанию скрипача и музыковеда Владимира Осиповича Рабея, «специфические черты, отличающие полифонию скрипичных и виолончельных соло Баха от инструментальной полифонии обычного типа, во многом обусловлены природой струнно-смычковых инструментов» [2, 21]. То же можно сказать и о полифонии для духовых.

³ Приведем наиболее важные для нашей темы высказывания: «Подобно многоголосной свободной фактуре во вновь достигнутом одноголосии (имеются в виду сочинения композиторов XIX и XX века. – А.Г.) в скрытом виде мог проявиться весь приобретенный опыт многоголосного письма любого типа <...> Скрытое многоголосие как раз и оказывается существеннейшим признаком свободной монодии, возникшей во времена Баха, развитой в последующие эпохи Н. Паганини, М Регером, Э. Изай и продолжившей жизнь в произведениях для духовых и струнных инструментов соло И. Стравинского, П Хиндемита, С. Прокофьева, Б. Бартока, А. Онеггера и др.» (А.И. Ровенко, [3, 53]); «Одно из существенных завоеваний мелодики барокко – то, что она впитала в себя гармонию и реализовала ее в скрытом голосоведении <...> Это скрытое голосоведение может иметь не только аккордово-гармоническую природу, но и мелодико-тематически-композиционную» (К.И. Южак, из письма к Л.Л. Гервер).

Имитация. Краткая предыстория фуги
для мелодических инструментов

Главный компонент фуги для мелодического инструмента – имитационный повтор, исполняемый одним и тем же голосом, – связан с практикой интабуляции вокальной полифонии для *viola bastarda solo*⁴. Дмитрий Юрьевич Голдобин пишет:

...Идеал “бастардного” типа претворения полифонии – создать средствами одноголосной игры как можно более полное впечатление о многоголосной композиции, исполняя поочередно имитационные вступления всех голосов... [1, 239].

Иначе говоря, после первого проведения *sogetto* прозвучит его имитация без противосложения: тот же материал, но октавой, квинтой, квартой выше или ниже. Результатом становится подобие трех-четырехголосной кварто-квинтовой диспозиции темы.

Ранние образцы такого рода можно найти среди ричеркаров (*ricercate*) для разных мелодических инструментов соло, опубликованных во второй части трактата Аурелио Вирджилиано об искусстве диминуции *Il dolcimeolo* (ок. 1600). Как и в случае с интабуляциями для *viola bastarda*, в ричеркарах Вирджилиано мы сталкиваемся с техникой разветвления голоса. *Sogetto* проводится не просто от различных звуков, но по темо-ответному принципу (g–с; a–d, см. нотный пример 1), что подчеркивает связь этих сочинений с имитационным письмом и позволяет трактовать слово *ricercate* в названии пьес как указание на принадлежность именно к полифонической линии этого жанра:

⁴ *Viola bastarda* – струнный смычковый инструмент конца XVI – начала XVII века. Характеризовался довольно широким диапазоном, который позволял извлекать звуки в верхнем, среднем и низком регистрах. Именно на это свойство указывает его название: *viola bastarda* – итал. «смешанная», «гибридная».

твом проведения фигурирует контрапункт, сохраняя его мелодический остов. Метрически опорной оказывается линия темы, но подчеркнута и линия контрапункта к ней, так как все его звуки также падают на одни и те же доли:

Пример 3. Г.Ф. Телеман. V Фантазия для флейты. II Allegro.
Аналитическая реконструкция



Тема. Экспозиция

Особые требования к фуге для мелодического инструмента начинаются с темы. В ее ритмике необходимы «лакуны», пригодные для заполнения – например, достаточно крупные длительности, которые могут быть раздроблены и распределены между темой и контрапунктирующей линией. В нотном примере 4 показана аналитическая реконструкция одноголосной авторской записи. Скачки между звуками первой и второй октав, начиная с середины примера, записаны в виде двухголосия и указывают на принадлежность тонов к разным линиям внутри разветвленного голоса.

Пример 4. Г.Ф. Телеман. Фантазия для флейты №6. II Allegro.
Авторский текст и аналитическая реконструкция



Наряду с крупными длительностями в темах используются многочисленные паузы, также предназначенные для заполнения в моментах двух- или трехголосия (см. нотный пример 5):

Пример 5. Б. Бриттен. Сюита для виолончели соло №2. Fuga



На особенностях строения темы отражается и ее предназначение для участия в контрапунктических сочетаниях. Тема чаще всего однородна, построена преимущественно на поступенных ходах и почти лишена скачков (за исключением квартовых). Мелодический скачок – один из признаков разветвления голоса, поэтому его наличие в составе темы может нарушить высотную субординацию темы и противосложения. На стадии экспонирования скачки необходимы лишь в том случае, когда моделью для «подражания» служит двойная fuga с совместным экспонированием тем, и уже первоначальное тематическое проведение должно содержать в себе две равноправные линии (см. нотный пример 6):

Пример 6. И.С. Бах. Сюита для виолончели соло №5, Allegro.
Авторский текст и аналитическая реконструкция



Еще одним аргументом в пользу двухтемности фуги из баховской пьесы служит наличие перестановок в двойном контрапункте октавы внутри неделимой с виду темы⁵ (см. нотный пример 7):

Пример 7. И.С. Бах. Сюита для виолончели соло №5. Allegro.
Аналитическая реконструкция⁶

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a 3/8 time signature. The top staff contains two themes: T1, which starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, and T2, which starts with a quarter note followed by an eighth note. The bottom staff shows a permutation of these themes: T1 starts with a quarter note followed by an eighth note, and T2 starts with a dotted quarter note followed by an eighth note. This illustrates the concept of 'permutation' or 'rearrangement' of themes within a single melodic line.

Говорить о наличии двух тем, «сокрытых» внутри начальной мелодической линии Allegro из Одиннадцатой Фантазии Телемана, можно благодаря комплементарности ее равноправных и тесситурно обособленных элементов (см. нотный пример 8):

Пример 8. Г.Ф. Телеман. XI Фантазия для флейты. II Vivace.
Авторский текст и аналитическая реконструкция двухголосия

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a common time signature. The top staff is a single melodic line. The bottom staff shows two themes: T1, which starts with a quarter note followed by an eighth note, and T2, which starts with a dotted quarter note followed by an eighth note. This illustrates the concept of 'complementarity' or 'complementary' elements within a single melodic line.

⁵ Мы приносим благодарность К.И. Южак за любезно подсказанный пример использования подобной техники в многоголосном сочинении – баховской хоральной обработке BWV 688 *Jesus Christus, unser Heiland*. Одноголосная тема обработки, по словам Южак, «... представляет собой “рассинхронизированное зеркало” и переставляется [внутри себя самой. – А.Г.] в разных видах контрапункта».

⁶ В этом сочинении также можно отметить фигурирование темы – довольно редкий прием, использование которого обусловлено скромными возможностями фактурного и регистрового развития при проведении темы. В примере 7 все тоны фигурирования отмечены более мелкими нотными головками.

Полифоническая техника в развивающем разделе фуги

Фуги для мелодических инструментов – богатый источник различных полифонических приемов: в них можно найти и канонические секвенции, и обращения, и стретты. Стоит сделать небольшую оговорку: подчас возможности (а точнее, некоторые «невозможности») мелодических инструментов накладывают серьезный отпечаток на облик столь привычных для всех технических элементов. Уже сама форма записи может скрыть – от глаза, но не от слуха, – хорошо известный полифонический прием. Сравним баховское одноголосие в нотных примерах 9 и 10 с реконструкцией, которая позволяет увидеть каноническую секвенцию первого разряда с октавным показателем в обоих случаях:

Пример 9. И.С. Бах. Сюита для виолончели соло №5. Allegro.
Авторский текст и аналитическая реконструкция двухголосия



Пример 10. И.С. Бах. Сюита для виолончели соло №3. Прелюдия.
Авторский текст и аналитическая реконструкция двухголосия



Обратимый контрапункт, как и обращение темы, встречается достаточно часто. Эта техника присутствует в названных и неназванных фугах: из фантазии для флейты соло №11 Телемана, из сонаты

для скрипки соло Белы Бартока, из Пяти пьес для гобоя соло Антала Дорати, из сюиты для виолончели соло №2 Бенджамина Бриттена и, наконец, в фуге для скрипки соло d-moll Альфреда Шнитке, фрагмент которой продемонстрирован в нотном примере 11.

Пример 11. А. Шнитке. Фуга для скрипки соло.
Первоначальное и производное соединения



Первоначальное соединение представляет собой тему с характерным органным пунктом на «ля» в верхнем голосе и противосложение в виде восходящей линии в нижнем. В производном соединении и то и другое дается в обращении. Звуковысотная позиция двухголосия в обоих случаях выбрана отнюдь не случайно. Проведение ответа с противосложением в тональности доминанты, то есть в a-moll, позволяет использовать открытую струну «a1». Что же касается обращения, то автора, по-видимому, интересует не столько контрапунктическая техника как таковая, сколько сугубо инструментальные условия ее выполнения, а именно возможность задействовать открытую струну «e2».

Обратимся к *стреттам*. В Шестой фантазии Телемана эффект стретты достигается за счет приема, который встречается и в «настоящих» фугах. Его суть в том, что полное проведение темы сочетается с неполным, тесная имитация заявлена, но выполнена неточно: после четырех четвертей в верхнем голосе тема вступает в нижнем и проходит, но вместе с противосложением, которое заменяет вторую полови-

ну темы (см. нотный пример 12). Теоретически, у композитора была возможность дать оба вступления полностью, но он предпочел более интенсивный вариант сочетания голосов:

Пример 12. Г.Ф. Телеманн. VI Фантазия для флейты соло. II Allegro.
Авторский текст и аналитическая реконструкция двухголосия



Наш следующий пример уникален в своем роде. В фуге из сюиты для виолончели № 2 Бриттен соблюдает негласное обязательство: избегать звучания двух и более тонов одновременно, поэтому финальная стретта имеет столь необычные очертания. Специфика темы (см. пример 5) позволяет композитору идеально точно расположить вступления первой и второй риспосты во всех заранее «заготовленных» для этого паузах (см. нотный пример 13). Особое внимание к себе привлекает средней голос этой стретты в *ossia*. При исполнении варианта с квартовыми искусственными флажолетами первая риспоста прозвучит на две октавы выше написанного. В итоге автор добивается не только «трехголосной» стретты, но и эффекта в прямом смысле «подвижного» среднего голоса.

Пример 13. Б. Бриттен. Сюита для виолончели соло №2. Fuga (фрагмент)



Фуга для гобоя соло Дорати изобилует многочисленными стреттами в самых разнообразных видах – настоящая сокровищница для кладоискателя-аналитика. Приведем в качестве примера «трехголосную» стретту, которая не только в полной мере демонстрирует контрапунктическую технику и изобретательность композитора, но и особый взгляд на разветвление голоса. Во всех предыдущих примерах эта техника реализуется в первую очередь посредством акустической расчлененности линий внутри одноголосия. Однако в данном случае (см. нотный пример 14) возможность услышать вступления тем в стретте сведена почти к нулю. Широкие скачки и паузы в теме, а также переkreщивания линий стирают тесситурную и, тем самым, акустическую грань между пропостой и риспостами:

Пример 14. А. Дорати. Пять пьес для гобоя соло. Фуга (фрагмент)

The musical score for Example 14 is presented in three staves. The top staff, labeled 'Одноголосное изложение' (Monophonic setting), shows a melodic line with the annotation 'Tinv. Tinv. Tinv.' above it. The middle staff, labeled 'Авторская партитура' (Author's score), shows the same melodic line with the annotation 'Tinv.' above it. The bottom staff shows a bass line with the annotation 'T inv.' above it. The music is in 4/4 time and features wide intervals and rests.

Фуга Дорати также демонстрирует и довольно редкое явление: в третьем такте аналитической партитуры композитора можно обнаружить «виртуальное» удвоение унисонов, которое указывает на принадлежность тонов к двум разным линиям. В одноголосном изложении все нюансы, связанные со столь изощренным голосоведением, скрыты – ситуация схожа с загадочными канонами в старинной музыке, за тем лишь исключением, что нужно разгадать не интервал вступления и вид канона, а в уже полностью готовой линии отыскать проведение пропосты и риспост.

Пеструю группу сочинений, упомянутых в работе, объединяет использование приемов разветвления голоса и, конечно, особая взаимосвязь между инструментальной техникой и техникой контрапунктической. Стремление отразить контуры и основные черты принципиально многоголосной формы, сочетать сложность полифонической работы с ограничениями, которые обусловлены самим выбором творческого задания и условиями его выполнения, – в этом, по-видимому, и состоит искусство сочинения фуги для мелодического инструмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Голдобин Д.Ю.* Искусство интабуляции. Обработка вокальной полифонии в инструментальной полифонии Возрождения и раннего барокко. Екатеринбург: УрФУ, 2011.

2. *Рабей В.О.* Сонаты и партиты И.С. Баха для скрипки соло. Изд. перераб. и доп. М.: Классика-XXI, 2003.

3. *Ровенко А.И.* Научные основы скрытого многоголосия / Полифоническая музыка. Вопросы анализа: Сборник трудов. Вып. 75. Отв. ред. Е.В. Вязкова. М.: ГМПИ имени Гнесиных, 1984. С. 51–68.

4. *Скребков С.С.* Полифонический анализ. М.: Музыка, 2010.

5. *Gitter B.D.* Fugal writing for atypical instrumentation: how Johann Sebastian Bach and Max Reger approached the compositional challenge of composing a fugue for unaccompanied cello. Master of music dissertation. Kansas City, 2009.

6. *Min K.* Analyses of the Twelve Fantasies for Solo Flute (1732–33) and the Twelve Fantasies for Solo Violin (1735) of G.Ph. Telemann (with Suggestions for Performance). D.M.A. Washington, 1998.

ИСТОЧНИКИ

7. *Degli Antonii G.B.* Ricercate sopra il violoncello o clavicembalo. Bologna, 1687.

8. *Virgiliano A.* Il Dolcimelo. Bologna. Fs. B. 37. Manuscript, n.d. (ca. 1600).

REFERENCES

1. *Goldobin D.Yu.* Искусство интабуляции. Обработка вокальной полифонии в инструментальной полифонии Возрождения и раннего барокко [The Art of Intabulation. Arrangement of Vocal Polyphony in Polyphony of the Renaissance and early Baroque]. Ekaterinburg: UrFU, 2011.

2. *Rabey V.O.* Sonaty i partity I.S. Bakha dlya skripki solo [Sonatas and Partitas for solo violin by J.S. Bach]. 2nd edition. Moscow: Klassika-XXI [Classic-XXI], 2003.

3. *Rovenko A.I.* Nauchnye osnovy skrytogo mnogogolosiya [Scientific Basics of Implied Polyphony]. Polifonicheskaya muzyka. Voprosy analiza: Sbornik trudov. Vyp. 75. Otv. red.. E.V. Vyazkova [Polyphonic music. Questions of Analysis: Collection of Papers. Vol. 75. Ed. by E.V. Vyazkova]. Moscow: GMPI imeni Gnesinykh [Gnessin State Musical and Pedagogical Institute], 1984. Pp. 51–68.

4. *Skrebkov S.S.* Polifonicheskii analiz [Analysis of Polyphonic Music]. Moscow: Muzyka [Music], 2010.

5. *Gitter B.D.* Fugal writing for atypical instrumentation: how Johann Sebastian Bach and Max Reger approached the compositional challenge of composing a fugue for unaccompanied cello. Master of music dissertation. Kansas City, 2009.

6. *Min K.* Analyses of the Twelve Fantasies for Solo Flute (1732–33) and the Twelve Fantasies for Solo Violin (1735) of G.Ph. Telemann (with Suggestions for Performance). D.M.A. Washington, 1998.

SOURCES

7. *Degli Antoni G.B.* Ricercate sopra il violoncello o clavicembalo. Bologna. 1687.

8. *Virgiliano A.* Il Dolcimelo. Bologna. Fs. B. 37. Manuscript, n.d. (ca. 1600).





Политические интриги флорентийского двора как предпосылка к появлению оперы «Похищение Кефала» Дж. Каччини

Алена Дмитриевна Верин-Галицкая

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Россия,

a.veringalitskaya@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7549-2087>



Аннотация. Историю оперы принято отсчитывать от «Эвридики» Оттавио Ринуччини и Якопо Пери как первого поставленного на сцене и сохранившегося образца жанра. Но мало кто знает, что в 1600 году на свадебных торжествах в честь бракосочетания Марии Медичи и короля Франции Генриха IV, к которым была приурочена «Эвридика», она была отнюдь не главным событием. Внимание участников торжества было сосредоточено на опере «Похищение Кефала» Джулио Каччини – прямого соперника Пери.

О «Похищении Кефала» мы знаем главным образом из отзывов современников, так как музыка в полном объеме не сохранилась. Исторические материалы позволяют воссоздать обстоятельства появления этого спектакля, неотделимые от периода и условий зарождения оперы как жанра. В статье показана роль личных амбиций и дворцовых интриг, противостояния флорентийцев и Эмилио де Кавальери, а также ряда других подобных факторов, в отсутствие которых история оперы могла бы пойти по совершенно другому пути. В статье затронут и вопрос о расстановке культурно-политических сил при дворе Фердинандо Медичи, а опера Каччини вписана в общий контекст развития флорентийского музыкального искусства последней четверти XVI века.

Ключевые слова: Флоренция, Тосканское герцогство, Медичи, Фердинандо Медичи, Франческо Медичи, Джулио Каччини, Якопо Пери, Эмилио де Кавальери, Флорентийская Камерата, опера

Для цитирования: Верин-Галицкая А.Д. Политические интриги флорентийского двора как предпосылки к появлению оперы «Похищение Кефала» Дж. Каччини [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 187–206. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-187-206>

Musical Theatre

Original article

Political Intrigues of the Court of Florence as a Prerequisite for Giulio Caccini's Opera *The Abduction of Cephalus*

Alena D. Verin-Galitskaya

Gnesin Russian Academy of Music,

Moscow, Russia,

a.veringalitskaya@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7549-2087>

Abstract. The beginnings of opera history are usually associated with *Euridice* by Ottavio Rinuccini and Jacopo Peri as the first staged and preserved example of the genre. Not many people know that *Euridice* was by no means the main event during the wedding celebrations in honour of Maria de' Medici and King Henry IV of France in 1600, to which the opera was timed. The audience was much more drawn to the opera *Il rapimento di Cefalo* (*The Abduction of Cephalus*) by Giulio Caccini, a direct rival of Peri.

As the music has not completely survived, we know about *Il rapimento di Cefalo* mainly from the reviews of contemporaries. Historical materials allow us to recreate the genesis of the opera, which is inseparable from the history of opera as a genre. The reported study focuses on personal ambitions, court intrigues, and the rivalry between the Florentines and Emilio de Cavalieri. It also explores similar other factors without which the genre of opera would have taken a different historical path. Besides, the article describes the political and cultural landscape at the court of Ferdinando de' Medici. The history of Caccini's opera is analyzed against the general backdrop of Florentine musical art of the last quarter of the 16th century.

Keywords: Florence, Duchy of Tuscany, Medici, Ferdinando Medici, Francesco Medici, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Emilio de Cavalieri, Florentine Camerata, opera

For citation: Verin-Galitskaya A.D. Political Intrigues of the Court of Florence as a Prerequisite for Giulio Caccini's Opera *The Abduction of Cephalus* [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2022, No. 2, pp. 187–206. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-187-206>

Семейство Медичи – пожалуй, один из самых узнаваемых политических кланов в истории. Мощественные итальянцы, подарившие миру четырех римских пап, двух французских королей и целую плеяду потомственных правителей Тосканского герцогства, с одной стороны – фигуры политические интриг, зачастую криминальных по своей природе, но с другой – меценаты, покровители искусств, без которых немислима эпоха Возрождения.

Среди примечательных представителей рода выделяется Фердинандо Медичи (1549–1609), сын Козимо I Медичи. Он не был предназначен для политики – в 14 лет переехал в Рим и стал кардиналом, титул же унаследовал благодаря трагедии – смерти старшего брата Франческо и его жены Бьянки Капелло в октябре 1587 года. Супруги умерли друг за другом с разницей в несколько часов, вскоре после встречи с Фердинандо. Официальной причиной смерти была объявлена малярия, но уже среди современников начали ходить слухи об отравлении. Долгие годы история с наследованием титула была покрыта завесой тайны, пока в 2006 году группа итальянских ученых не подтвердила,

что причиной смерти супругов являлось острое отравление мышьяком¹ [13].

Обретя титул, Фердинандо вернулся во Флоренцию. Известно, что новый великий герцог испытывал отвращение к флорентийской культуре, которой активно покровительствовал его старший брат. Он оказался хорошим политиком, укрепил позиции Тосканского герцогства и семьи Медичи, но пошатнул позиции многих флорентийских деятелей культуры. Фердинандо привез с собой из Рима собственных музыкантов, в число которых входили композитор Эмилио де Кавальери² и певица Виттория Аркилеи.

Спустя два года после смерти брата, в 1589 году, герцог женился на Кристине Лотарингской. Как и было принято в семье Медичи, свадьба была отмечена масштабными торжествами, а также постановкой пьесы Джироламо Баргалли «Паломница» (*La Pellegrina*). Эта постановка примечательна не столько драматическим компонентом, сколько шестью музыкальными интермедиями, показанными вместе с ней,

¹ Это исследование довольно любопытно. Ученые привели странные факты поведения Фердинанда до и после смерти брата и его жены, его неожиданные решения: как, например, немедленное вскрытие тел, что было обычно для мужчин благородных кровей, но не для их жен, с последующим отдельным захоронением внутренностей. Кроме того, подозрительными выглядели хлопоты Фердинанда перед папским престолом, его настойчивость в версии, что болезнь брата связана исключительно с его вредными привычками и что Бьянка умерла от горя. Вскрытие гробницы Медичи в 1857 году показало, что тело Франческо очень хорошо сохранилось, это впервые навело на мысль об отравлении великого герцога мышьяком – тела умерших от мышьяка спустя годы часто находят в состоянии мумификации. Ученые отталкивались от описанных врачами симптомов болезни, отчетов о вскрытии тел, анализировали биологические образцы с тела Франческо и отдельно захороненных внутренних органов, целенаправленно выделяя из них мышьяк, и смогли подтвердить версию об отравлении Франческо и его супруги [13].

² Кавальери служил Фердинандо и входил в его свиту уже как минимум в 1584 году. Их отношения были настолько доверительными, что великий герцог отправлял музыканта в Рим в качестве дипломатического лица, продвигая кандидатуры нужных ему кардиналов [4]. В 1588 году, сразу после переезда во Флоренцию вслед за своим господином, Кавальери был назначен суперинтендантом «над всеми ювелирами и резчиками любого рода, космографами, златокузнецами, миниатюристами, а также садовниками галереи; токарями, кондитерами, часовщиками, фарфорщиками, виночерпиями, скульпторами и художниками» (цит. по: [4]).

ставшими самым грандиозным событием в музыкальной жизни Флоренции 80–90-х годов, а возможно и всего XVI века [1, 39].

«Паломница» продолжила флорентийскую традицию, в которой драматические пьесы с музыкальными вставками были частью обязательной программы больших государственных праздников³. Интермедии не относились к сюжету пьесы, что подтверждает их повторная постановка с другими драматическими произведениями спустя несколько дней: с комедией «Цыганка» и пьесой «Помешательство» Изабеллы Андреини [4]. Поэтический текст интермедий создан преимущественно Оттавио Ринуччини⁴ (полностью №№ 2, 3 и 6, а также большая часть №№ 1 и 5 [11]), некоторые стихи принадлежали Джованни Барди и итальянской поэтессе Лауре Гвидиччони⁵ [15]. Музыка также не была плодом трудов одного композитора: основная часть написана Кристофано Мальвецци (15 номеров) и Лукой Маренцио (8 номеров) [1, 39],

³ Первое появление драматического произведения с музыкой для празднования официального флорентийского торжества связано с именем Лоренцо II Медичи (внука Лоренцо Медичи Великолепного и отца Екатерины Медичи – королевы Франции), а также его свадьбой в 1518 году с Мадлен де ла Тур-д’Овернь. Праздник сопровождался показом комедии Лоренцо Строцци в стихах, к которой сам Строцци сочинил аккомпанемент. Это были еще не интермедии, а музыка, привязанная к действию, например, громкие призывы труб перед началом действия; мавры, играющие на лютнях; клавишные инструменты, сопровождающие шум на сцене [15]. Празднования свадьбы Козимо I Медичи и Элеоноры Толедской в 1539 году отмечены следующим витком эволюции жанра. К этим торжествам была поставлена комедия Антонио Ланди «Удобный случай» (*Il Commodo*), в ней уже присутствовали полноценные интермедии, текст которых был написан Джованни Баттиста Строцци-старшим [3, 70], а музыка принадлежала Франческо Кортечча [15].

⁴ Оттавио Ринуччини (1662–1621) – флорентийский поэт, член Флорентийской камераты, впоследствии автор либретто «Дафны» Якопо Пери (1597) и Марко де Гальяно (1608), «Эвридики» Якопо Пери (1600) и Джулио Каччини (1600), а также «Ариадны» Клаудио Монтеверди (1608) [11].

⁵ Лаура Гвидиччони Луккезини (1550–1597?) – итальянская поэтесса, присоединилась к Флорентийскому двору в 1588 году [12], присутствовала, вероятно, среди группы деятелей искусств, привезенных Фердинандо Медичи после наследования титула. Была близкой подругой Кавальери, написала текст не только для финального танцевального номера из интермедий 1589 года «О, какой новое чудо» (*O che nuovo miracolo*) [1, 39], но также для трех его пасторалей: «Сатир» (*Il satiro*, 1590), «Отчаяние Филена» (*La disperazione di Fileno*, 1590) и «Игра в жмурки» (*Il giuoco della cieca*, 1595) [4].

отдельные номера – Якопо Пери, Антонио Аркилеи⁶, Джованни Барди и Эмилио де Кавальери [15]. Еще один музыкальный номер принадлежал Джулио Каччини – это сольное произведение *Io che dal ciel farei cader la luna*, исполненное в четвертой интермедии женой Каччини Лючией⁷ [10].

Каччини (1551–1618), в возрасте пятнадцати лет прибывший во Флоренцию никому не известным молодым певцом, сумел достигнуть небывалых высот и стать одним из влиятельнейших придворных музыкантов. Относительно благополучным было и его финансовое положение. К этому же периоду относится рассвет Флорентийской камераты под покровительством Джованни Барди (1570–1580-е годы). На собраниях камераты Каччини исполнял собственные мадригалы и арии для голоса с инструментом, пользовавшиеся большой популярностью как в кругу знати, так и среди простых людей. Часть их была опубликована позже в сборнике «Новая музыка» (1602).

После смены власти положение Каччини изменилось. Уже на свадьбе 1589 года было видно, насколько иной стала расстановка сил при флорентийском дворе. Роль автора одного из номеров в интермедии к «Паломнице» никак не вязалась со статусом Каччини [5, 158]. Роль римлянина Кавальери, напротив, была огромной: ему были поручены главные обязанности по устройству торжеств [4].

После смерти Франческо проблемы возникли и в жизни Каччини. Сначала со службы при дворе была уволена его жена Лючия. Затем в 1592 году по причине тяжелых разногласий с Фердинандо из Флоренции на службу в Рим уехал главный покровитель музыканта

⁶ Согласно исследованию Нины Тредуэлл, произведение *Dalle più alte sfere*, исполненное на торжествах певицей Витторией Аркилеи, могло принадлежать не ее мужу Антонио, чье имя сохранилось в документах, а самой певице [19].

⁷ В публикацию 1591 года музыки интермедий к «Паломнице» произведение Каччини не вошло.

Джованни Барди [8, 124]. Каччини пытался последовать за ним и работать в качестве секретаря, но затея оказалась неудачной, и вскоре музыкант вернулся во Флоренцию, где в 1593 году был уволен с придворной службы (формальной причиной увольнения стало участие в драке с Антонио Сальвиати, любовником кого-то из подопечных Каччини [10]). Затем наступила опала, длившаяся до 1600 года. В этот период Каччини вынашивал планы переезда на новое место службы – в Феррару, Рим или Геную. Одним из наглядных доказательств его намерений служит опубликованное Говардом Брауном письмо флорентийского дворянина Пьеро Строцци, в котором тот доказывал Каччини (простолюдину по происхождению), что ему совершенно не выгодно уезжать из Флоренции. Ведь в этом городе он имел статус и уважение со стороны знати, мог рассчитывать на поддержку, в том числе финансовую, а в Генуе, о которой шла речь, его ждет лишь статус рядового слуги [5, 158–162].

Для Кавальери же годы опалы Каччини стали годами карьерного взлета. Он пользовался покровительством Фердинандо Медичи, был главной фигурой в музыкальной жизни двора и блестящим организатором мероприятий [4]. Впрочем, такое высокое положение было обусловлено не столько его личными качествами, сколько антифлорентийской позицией Фердинандо, принципиально окружавшего себя римлянами. Представителей флорентийской знати и деятелей культуры сильно раздражало подобное отношение. Один из современников высказывался о Фердинандо: «Он не пользуется услугами флорентийцев, потому что считает, что опасно приучать их к делам важным и что полезнее им уделять внимание своим собственным заботам» [8, 124].

Еще большее раздражение вызывало то, что Кавальери начал присваивать себе идеи флорентийских мыслителей по воссозданию античного музыкального стиля: это была ключевая сфера рассуждений

Джованни Барди и Винченцо Галилеи, а также предмет их переписки с Джироламо Меи, приходившейся на 1572–79 годы [17, 2]. Игнорируя историю их изысканий, Кавальери публично заявлял, что только ему удалось открыть истинную музыку древних греков [8, 125]. Ключевым сюжетом в этом соперничестве стали три пасторали Кавальери (две в 1590 и одна в 1595 [4]), «созданные для воспроизведения того стиля, который, как говорят, использовался древними греками и римлянами в их театрах, чтобы произвести на публику разные воздействия» (цит. по: [4]).

Первая в истории опера «Дафна», исполненная во время зимнего карнавала 1597–98 гг. в Палаццо Корси, стала «флорентийским ответом» на посягательство Кавальери и актом сопротивления римскому засилью [8, 125]. Идея написать произведение, достойное флорентийцев, родилась у Якопо Корси⁸ и Оттавио Ринуччини. По первоначальному замыслу Ринуччини должен был заниматься поэзией, а Корси музыкой, последний даже успел написать некоторые фрагменты будущей оперы, но быстро осознал ограниченность своих музыкальных дарований. Зимой 1594–95 гг. творческий дуэт решил обратиться к Пери, и через три года работа была представлена публике [18].

Вот что писал по этому поводу Тим Картер:

Возможно, это не был идеальный выбор, но он был единственным доступным композитором. Мальвецци и Лука Бати были старыми и идейными полифонистами, Каччини находился в опале, а Марко да Гальяно еще не исполнилось пятнадцати. Все остальные

⁸ Якопо Корси (1561–1602) – флорентийский дворянин, композитор и меценат. После отъезда Барди в Рим (1592) стал главным покровителем искусств во Флоренции. Он начал устраивать собрания для обсуждения искусства, подобно собраниям Камераты Барди (Флорентийской камераты), наиболее активной между 1577 и 1582 [18]. Между Барди и Корси, вероятно, существовало соперничество; также известно, что Барди покровительствовал Каччини, а Корси – Пери (нет свидетельств об участии Каччини в собраниях Корси, равно как и об участии Пери в собраниях Барди).

возможные кандидаты были либо римлянами, либо дилетантами, которые не могли сделать больше, чем уже было сделано [8, 126].

До нас опера «Дафна» в версии Пери не дошла⁹, но она, бесспорно, оказалась одной из ключевых вех в истории оперы.

В октябре 1600 года во Флоренции состоялись грандиозные празднества в честь бракосочетания Марии Медичи, племянницы Фердинандо, и французского короля Генриха IV. Как и все браки, заключаемые на столь высоком уровне, это был политический союз. Свадебные торжества должны были продемонстрировать всей Европе богатство и влияние Медичи, а в качестве ключевого аргумента был представлен знаменитый флорентийский музыкальный театр. И если на предыдущих крупных свадебных торжествах 1589 года использовали драматическую пьесу с музыкальными интермедиями, то в 1600 году выбор пал на новинку – спектакль, целиком положенный на музыку¹⁰.

Таких событий в программе праздничных мероприятий было два: «Похищение Кефала» Каччини на либретто Габриэлло Кьяббереры – главное представление для большого числа зрителей, прошедшее в огромном зале Палаццо Веккьо¹¹, и «Эвридика» Пери на либретто Оттавио Ринуччини, поставленная в приватной обстановке Палаццо Питти для избранного круга лиц во главе с невестой. В этих торжествах, по контрасту со свадьбой 1589 года, сколь-либо значимая роль не была

⁹ Сохранилась опера «Дафна» Марко да Гальяно (1608), написанная им на то же либретто Ринуччини.

¹⁰ Термин *dramma per musica*, часто ассоциируемый с этим периодом, появился позже описываемых событий, ни Каччини, ни Пери его не использовали. Например, «Эвридика» Каччини была озаглавлена как «Эвридика, положенная на музыку» (*L' Euridice composta in musica*), а «Эвридика» Пери – «Музыка Якопо Пери, знатного флорентийца, на “Эвридику” синьора Оттавио Ринуччини» (*Le Musiche di Jacopo Peri nobil fiorentino sopra L' Euridice del sig. Ottavio Rinuccini*).

¹¹ Масштабная пятиактная опера с прологом стоила флорентийским властям 60 000 скуди. На представлении присутствовали 3000 мужчин и 800 женщин, оперу исполнили 100 музыкантов и певцов под руководством Каччини, и около 1000 человек персонала обслуживали сценические машины [7, 8].

предложена Кавальери, бывшему фаворитом великого герцога предыдущее десятилетие. Не удивительно, что незадолго до празднования свадьбы, в том же 1600 году он вернулся из Флоренции в Рим, где в феврале представил свою «Игру о душе и теле» (*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*) [9] – несомненное детище впитанной Кавальери флорентийской музыкальной мысли, признанное первой ораторией, но претендующее также на звание и самой ранней сохранившейся оперы.

Зато для Каччини торжества 1600 года оказались триумфальным возвращением на позицию влиятельного придворного музыканта. Он не только полностью руководил музыкальной составляющей «Похищения Кефала», но и сумел воспользоваться восстановившимся статусом и запретил исполнять своим певцам¹² в «Эвридике» музыку Пери, заменив ее своей. Им были написаны монологи Эвридики и некоторые хоры нимф и пастухов: *Al canto, al ballo, Sospirate* и *Poi che gli eterni imperi* [7, 8]. Поэтому первая постановка «Эвридики» стала «соавторской».

Не стоит думать, что Каччини совершил нечто непривычное. «Похищение Кефала» также имело вставные фрагменты, принадлежащие другим композиторам. Речь идет о хорах, написанных Лукой Бати, Пьеро Строчи и Стефано Вентури дель Ниббио [9]. Оба случая напоминают ситуацию с «Паломницей», интермедии к которой создавал коллектив авторов. Однако если в «Похищении Кефала», которому была отведена роль главного свадебного события, включение музыки именитых композиторов вполне могло быть данью уважения традиции, то в «Эвридике», предназначенной для узкого круга лиц,

¹² Известно, что в постановке «Похищения Кефала» участвовали четыре женщины из семьи Каччини и сын Помпео [9]. Вероятно, среди них были вторая жена Каччини Маргерита, дочери Франческа и Сеттимия – известные флорентийские певицы. Кроме того, у музыканта было множество учеников. Появление же в составе певцов «Похищения Кефала» Пери дает основание предполагать, что в обоих спектаклях был задействован похожий состав участников.

вторжение в музыкальную мысль Пери походило на закулисное сведение счетов¹³.

Такова предыстория «Похищения Кефала». Приведем краткий пересказ его либретто из исследования Картера:

Богиня Аврора, жена Тифона, влюбилась в смертного Кефала, охотника, который не ответил ей взаимностью, потому что влюблен в Прокриду (чье имя здесь не называется). Из-за одержимости Аврора не в состоянии выполнять свой долг и провозглашать начало дня, поэтому Феб (бог солнца) не может подняться из-за океана (представленного [персонажем] Океаном), Никс (богиня ночи) вынуждена оставаться в небесах, а земля в образе богини Бересинтии (Кибелы) оказалась под угрозой гибели. Между тем, причина всех этих препятствий – назойливый Амур (Купидон) <...>. Меркурий вызывает его для объяснения к Юпитеру <...>. Амур обещает уладить проблему благодаря тому, что Аврора обманом заставляет Кефала взять ее руку, после чего смертного похищают, чтобы он мог наслаждаться жизнью среди богов [9].

«Похищение Кефала» произвело впечатление на зрителей, в основном, благодаря масштабу постановки и сценическим машинам, созданным Бернардо Буонталенти (работавшим также и над декорациями к «Паломнице» в 1589 году) и Алессандро Пьерони [7, 7]. Официальный летописец флорентийских торжеств Микеланджело Буонаротти расположил компоненты спектакля по важности в следующем порядке: сценические машины, сюжет, музыка, поэзия [16, 15].

¹³ До нас дошли две версии «Эвридики» – Каччини и Пери. Это еще один известный сюжет из общего флорентийского соперничества между музыкантами. Каччини приложил все силы, чтобы дописать музыку к своей версии «Эвридики», и сумел опередить Пери с изданием оперы почти на два месяца. Примерные сроки мы можем установить по датировкам предисловий композиторов, каждого к своему изданию: предисловие Каччини датировано 20 декабря 1600 года, в то время как предисловие Пери – 6 февраля 1600 года (по нашему календарю – 1601 года: флорентийский Новый год начинался 25 марта) [7, 8]. В результате «Эвридика» Каччини стала исторически первой дошедшей до нас опубликованной оперой, если выпустить из поля зрения «Игру о душе и теле» Кавальери (опубликована с предисловием от 3 сентября 1600 года [9]), чья жанровая природа до сих пор вызывает споры.

Всевозможных приспособлений было настолько много и столь многие из них работали одновременно, что в какой-то момент Буонаротти называет действие на сцене «хаосом машин» (*quel caos di macchine*) [16, 26].

В официальном французском отчете о свадьбе «Похищение Кефала» фигурировало как событие, «наполнившее уши и глаза всех зрителей необычайным восхищением и поразившее всех». Кардинал Бентивольо с восторгом отзывался о всех аспектах постановки, упоминая декорации, машины, музыку и яркое впечатление, произведенное на публику, включая Марию Медичи [9].

В то же время присутствовавший на свадьбе Кавальери писал, что «комедии» не были успешны, особенно большая («Похищение Кефала»), и назвал музыку утомительной. А кардинал Пьетро Альдобрандини похвалил декорации и интермедии, но упомянул, что музыка была скучной, а машины не всегда работали успешно. Критиковали оперу и за трагический сюжет, который был неуместен в ситуации, когда необходимо было славить царственных особ. Многие упреки касались несоразмерности камерных свойств музыки, которая не могла заполнить зал, масштабам постановки [9].

К сожалению, «Похищение Кефала» не сохранилось, известны лишь фрагменты, опубликованные в сборнике «Новая музыка» (1602). Это издание примечательно тем, что в предисловии к нему Каччини изложил свои основные композиционные, исполнительские и эстетические позиции [2], а также один из первых опубликовал сольные сочинения для голоса с аккомпанементом¹⁴. Необычно выстроена структура «Новой музыки»: издание включает в себя блоки сольных мадригалов и арий, между которыми расположен отрывок из «Похищения Кефала».

¹⁴ Его опередил со сборником *Musiche* Доменико Мария Мелли (1602) [7, 8].

Каччини критиковал певцов-современников (подробнее об этом см. в: [2]).

Наличие пассажей в большой хоровой сцене связано с ее строе-нием. Сцена представляет собой своего рода ритурнельную форму, в которой хор *Ineffabile ardore* (см. нотный пример 1) служит ритурнелем. Он чередуется с тремя сольными эпизодами: первый исполняется басом, а второй и третий – тенорами. Каччини называет эти эпизоды ариями (одну из них см. в нотном примере 2):

Пример 2. Дж. Каччини Ария баса *Muove si dolce*, первый сольный эпизод финала «Похищения Кефала»

Muo - ve si dol - ce, è si soa - - - - - ve
guer - ra Lu-sin-gan-do i pen-sier bel - tà mor - ta

Каждый из сольных фрагментов Каччини снабдил комментарием, указывая исполнителя на торжествах 1600 года и его отношение к авторским пассажам:

I. Бас. <i>Muove si dolce</i>	«Эту арию с подлинными пассажами спел Мельхиор Палонтротти, великолепный музыкант Капеллы di Nostro Signore».	“Quest’Aria cantò solo con i proprij passaggi come sta Melchior Palontrotti Musico Eccellente della Cappella di Nostro Signore”.
II. Тенор 1. <i>Caduca fiamma</i>	«Эту арию с другими пассажами, в соответствии с его собственным стилем, спел Якопо Пери, великолепный музыкант, служащий их Светлейшим Высочествам».	“Quest’aria cantò solo con altri passaggi secondo il suo stile Iacopo Peri, Musico Eccellente stipendiato da queste Altezze Serenissime”.
III. Тенор 2. <i>Qual trascorrendo per gli eterei campi</i>	«Эту арию частично с подлинными пассажами, а частично согласно собственному вкусу, спел знаменитый Франческо Раси, благодарнейший слуга Светлейшего Высочества Мантуи».	“Quest’aria cantò solo parte con i propri passaggi, e parte à suo gusto il famoso Francesco Rasi Nobile Aretino, molto grato Servitore all’Altezza Serenissima di Mantova”.

Исходя из комментариев, мы можем считать, что только ария баса *Muove si dolce* (нотный пример 2), спетая басом-виртуозом Мельхиором Палонтротти, была исполнена согласно авторскому замыслу, зафиксированному в «Новой музыке», две другие предполагали разные степени вмешательства.

Пример 3. Сравнение арий теноров из второго и третьего сольных эпизодов финала «Похищения Кефала».

Ca - du - ca fiam - ma di leg - gia - dri sguar - di Ci da per mor - te di - let - to - so as -
Qual tras - cor ren - do per gli e - te - rei cam - pi Il Sol qua - giu l'òb - re not - tur - ne ag -
sal - to, Ma ve - ra - ce bel - ta re - gna nell' - al - to,
gior - na, Ta - le a - mor su - le stel - le al - mo sog - gior - na,

Арии двух теноров представляют собой один и тот же музыкальный материал. Основная разница между ними заключается в пассажах и варьировании длительностей (см. нотный пример 3). Подход Каччини к теноровым ариям напоминает композиционный метод, используемый им в некоторых ариях из «Новой музыки». Подобным образом, например, устроена третья ария *Ard'il mio petto misero* – она состоит из трех поэтических строф – вариантов одного и того же музыкального материала. По этой причине теноровые эпизоды из «Похищения Кефала» оставляют впечатление двух строф одной арии.

Существуют все основания считать, что в состав «Похищения Кефала» входила и последняя (десятая) ария сборника «Новая музыка», специально не выделенная Каччини – *Chi mi confort'ahimè*. Это

единственное произведение для баса, представленное в основной части. Помимо необычного для Каччини выбора голоса, на принадлежность к «Похищению Кефала» указывает текст – ламенто Тифона из второго акта оперы. Тим Картер предполагает, что эта музыка могла быть исполнена тем же самым Мельхиором Палонтротти [9]. Ария состоит из двух частей, первая – четырехкратное проведение музыкального материала, записанного вместе с первой строфой (три последующих строфы выписаны ниже отдельным текстом), а вторая – его вариант, более насыщенный пассажами и представленный в ином ритмическом прочтении с текстом пятой строфы (см. нотный пример 4).

Эти две арии действительно очень похожи, как виртуозностью пассажей, так и фактурой, в которой голос и инструмент дублируют одну и ту же мелодическую линию (нотные примеры 2, 4): голос человека будто бы является импровизацией на тему, которую играет инструмент.

Пример 4. Дж. Каччини. Ария ультима (последняя) – *Chi mi confort'ahimè*

Такой подход в сборнике Каччини применяет только в отношении двух рассмотренных басовых арий. Однако нельзя считать его уникальным – подобное можно встретить в интермедиях к «Паломнице». Три произведения – *Dalle più alte sfere*, приписанное Антонио Аркилеи, *Godi turba mortal* Эмилио де Кавальери и *Dunque fra torbid'onde* Якопо

Пери – выстроены по схожей схеме: инструментальная полифоническая основа и солирующий голос певца, который дублирует один из полифонических голосов, насыщая его пассажами и иными украшениями. Если сравнить дублируемый и дублирующий голос (см. нотный пример 5), то их строение оказывается аналогично тому, что представлено в примерах 2 и 4.

Пример 5. А. Аркилеи. *Dalle più alte sfere* (1591):
партия сопрано и верхнего инструментального голоса

Конечно, этот небольшой текст не смог бы вместить всю полноту сведений, пусть даже отрывочных, об одной из первых опер. Ее историю, как и историю возникновения оперного жанра в целом, можно назвать захватывающей и интригующей. Как знать, смогла бы знакомым нам образом повернуться история музыкального театра, если бы Фердинандо Медичи не отравил своего брата, не отправил бы в опалу Каччини, породив в нем желание вернуться и доказать свою значимость, не привез бы с собой Кавальери и других музыкантов, создав враждебное противостояние между флорентийцами и римлянами? «Похищение Кефала» неразрывно связано с политическими интригами при дворе Медичи, появление этой оперы не было бы возможно вне истории конфликтов между придворными музыкантами и сменой фаворитов великого герцога.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Безуглая Г.А.* Аполлонов «дар Гармонии и Ритма»: Балло Эмилио де Кавальери «O che nuovo miracolo» // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 4. С. 38–53.
2. *Верин-Галицкая А.Д.* Джулио Каччини: между пассажами и аффектированной музыкой // Музыкальная академия. 2022. № 1 (777). С. 14–25.
3. *Литвинова Ю.А.* «Античные» музыкальные инструменты в интермедиях на свадьбу Козимо I де Медичи и Элеоноры Толедской (1539) // Научный вестник Московской консерватории. 2011. Том 2, Вып. 2. С. 66–102.
4. *Парин А.В.* Между Римом и Флоренцией. Жизнь и творения Эмилио де' Кавальери [Электронный ресурс] // Музыкальная академия. 2019. №3 (767). URL: <https://mus.academy/articles/mezhdurimom-i-florentsiey-zhizn-i-tvoreniya-emilio-de-kavaleri> (дата обращения: 11.02.2022).
5. *Brown H.M.* The geography of Florentine monody: Caccini at home and abroad. In: Early Music. 1981. Vol. 9, Issue 2. Pp. 147–168.
6. *Caccini G.* Le Nuove Musiche. Firenze: Giorgio Marescotti, 1602.
7. *Caccini G.* Le Nuove Musiche / Ed. by H. Wiley Hitchcock. Madison: A-R Editions, Inc., 1970.
8. *Carter T.* Jacopo Peri. In: Music & Letters. 1980. Vol. 61, No. 2. Pp. 121–135.
9. *Carter T.* Rediscovering Il rapimento di Cefalo [Electronic resource]. In: Journal of Seventeenth-Century Music. 2003. Vol. 9, No. 1. Available at: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/carter.html> (accessed: 11.02.2022).
10. *Carter T., Hitchcock H.W., Cusick S.G., Parisi S.* Caccini family [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University

Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40146> (accessed: 11.02.2022).

11. *Hanning B.R.* Rinuccini, Ottavio [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23494> (accessed: 11.02.2022).

12. *MacNeil A.* Guidiccioni Lucchesini [Lucchesina], Laura [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41024> (accessed: 11.02.2022).

13. *Mari F., Poletti A., Lippi D., Bertol E.* The mysterious death of Francesco I de' Medici and Bianca Capello: an arsenic murder? [Electronic resource]. In: BMJ. 2006. № 333 (7582). Pp. 1299–1301. Available at: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1761188/> (accessed: 11.02.2022).

14. *Newman K.* The Politics of Spectacle: La Pellegrina and the Intermezzi of 1589. In: MLN. 1986. Vol. 101, No. 1, Italian Issue. Pp. 95–113.

15. *Nutter D.* Intermedio. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13831> (accessed: 11.02.2022).

16. *Ossi M.* Dalle macchine ... la meraviglia: Bernardo Buontalenti's Il rapimento di Cefalo at the Medici Theater in 1600. In: Opera in Context: Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini / Ed. by Mark A. Radice. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1998. Pp. 15–35.

17. *Palisca C.V.* Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata. Oxford: Oxford University Press, 1954. Vol. 40, No. 1. Pp. 1–20.

18. *Strainchamps E.* Corsi, Jacopo [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at:

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06571> (accessed: 11.02.2022).

19. *Treadwell N.* She Descended on a Cloud 'From the Highest Spheres': Florentine Monody 'alla Romanina'. In: Cambridge Opera Journal. 2004. Vol. 16, No. 1. Pp. 1–22.

REFERENCES

1. *Bezuglaya G.A.* Apollonov «dar Garmonii i Ritma»: Ballo Emilio de' Cavalieri [Appolo's "Gift of Harmony and Rhythm" in Emilio Cavalieri's Ballo]. In: PHILHARMONICA. International Music Journal, 2020. No. 4. Pp. 38–53.

2. *Verin-Galitskaya A.D.* Dzhulio Kachchini: mezhdu passazhami i affektirovannoj muzykoj [Giulio Caccini: Between Passages and Affected Music]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy], 2022. No. 1 (777). Pp. 14–25.

3. *Litvinova J.A.* «Antichnye» muzykal'nye instrumenty v intermediyah na svad'bu Kozimo I de Medichi i Eleonory Toledskoj (1539) ["Antique" Musical Instruments in the Intermedi for the Wedding of Cosimo I de' Medici and Eleonora da Toledo (1539)]. In: Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Journal of Moscow Conservatory], 2011. Vol. 2, No. 2. Pp. 66–102.

4. *Parin A.V.* Mezhdum Rimom i Florenciej. Zhizn' i tvoreniya Emilio de' Kaval'eri [Between Rome and Florence. Life and Creations of Emilio de' Cavalieri]. [Electronic resource]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy], 2019. No. 3 (767). Available at: <https://mus.academy/articles/mezhdu-rimom-i-florentsiej-zhizn-i-tvoreniya-emilio-de-kavaleri> (accessed: 11.02.2022).

5. *Brown H.M.* The geography of Florentine monody: Caccini at home and abroad. In: Early Music. 1981. Vol. 9, Issue 2. Pp. 147–168.

6. *Caccini G.* Le Nuove Musiche. Firenze: Giorgio Marescotti, 1602.
7. *Caccini G.* Le Nuove Musiche / Ed. by H. Wiley Hitchcock. Madison: A-R Editions, Inc., 1970.
8. *Carter T.* Jacopo Peri. In: Music & Letters. 1980. Vol. 61, No. 2. Pp. 121–135.
9. *Carter T.* Rediscovering Il rapimento di Cefalo [Electronic resource]. In: Journal of Seventeenth-Century Music. 2003. Vol. 9, No. 1. Available at: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/carter.html> (accessed: 11.02.2022).
10. *Carter T., Hitchcock H.W., Cusick S.G., Parisi S.* Caccini family [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40146> (accessed: 11.02.2022).
11. *Hanning B.R.* Rinuccini, Ottavio [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23494> (accessed: 11.02.2022).
12. *MacNeil A.* Guidiccioni Lucchesini [Lucchesina], Laura [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41024> (accessed: 11.02.2022).
13. *Mari F., Polettini A., Lippi D., Bertol E.* The mysterious death of Francesco I de' Medici and Bianca Capello: an arsenic murder? [Electronic resource]. In: BMJ. 2006. № 333 (7582). Pp. 1299–1301. Available at: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1761188/> (accessed: 11.02.2022).
14. *Newman K.* The Politics of Spectacle: La Pellegrina and the Intermezzi of 1589. In: MLN. 1986. Vol. 101, No. 1, Italian Issue. Pp. 95–113.

15. *Nutter D.* Intermedio. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13831> (accessed: 11.02.2022).

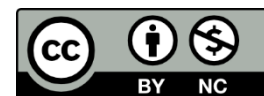
16. *Ossi M.* Dalle macchine ... la meraviglia: Bernardo Buontalenti's Il rapimento di Cefalo at the Medici Theater in 1600. In: Opera in Context: Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini / Ed. by Mark A. Radice. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1998. Pp. 15–35.

17. *Palisca C.V.* Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata. Oxford: Oxford University Press, 1954. Vol. 40, No. 1. Pp. 1–20.

18. *Strainchamps E.* Corsi, Jacopo [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06571> (accessed: 11.02.2022).

19. *Treadwell N.* She Descended on a Cloud 'From the Highest Spheres': Florentine Monody 'alla Romanina'. In: Cambridge Opera Journal. 2004. Vol. 16, No. 1. Pp. 1–22.



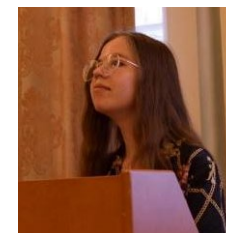


Лейтмотив смеха в опере Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»

Наиля Валерьевна Насибулина

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,

nasibulina@meloman.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1498-9353>



Аннотация. В опере Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» наряду с музыкальными лейтмотивами большое значение имеют лейтмотивы литературные, появление которых мы объясняем следующими причинами. Прокофьев – автор и музыки оперы, и либретто; более того, он работал над ними практически одновременно (по словам композитора, «когда пишешь фразу, уже является и идея музыки»). Музыкальные и литературные лейтмотивы в равной степени влияют на драматургию и находятся в гибком взаимодействии между собой. Главный из литературных лейтмотивов – смех во всех его проявлениях: это и само слово «смех», и производные от него, и звуки, его изображающие. Смех наделен ритуальным значением. Согласно В.Я. Проппу, наличие смеха означает вступление в жизнь, а его отсутствие или запрет – смерть. Таким образом, Принц из сказки «Любовь к трем апельсинам» оказывается не просто больным, а «мертвым», и смех становится единственным лекарством, способным «оживить» его. Во второй половине оперы лейтмотив смеха замещается лейтмотивом трех апельсинов. Дело в том, что опера (подобно ее литературным источникам – фьябе Карло Гоцци и дивертисменту Всеволода Мейерхольда) состоит из двух достаточно самостоятельных частей: смех Принца как бы запускает основной сюжет о поиске апельсинов. Соединению частей в единое целое способствует главная интрига оперы – постоянное соперничество «помощников» и «вредителей», которые, в соответствии со своими функциями (по Проппу), активно вмешиваются в судьбу Принца.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, опера, «Любовь к трем апельсинам», литературный лейтмотив, Владимир Пропп, ритуальный смех, помощники и вредители

Для цитирования: Насибулина Н.В. Лейтмотив смеха в опере Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 207–217. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-207-217>

Musical Theatre

Original article

The Leitmotif of Laughter in Sergei Prokofiev's the Love for Three Oranges

Nailya V. Nasibulina

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,

nasibulina@meloman.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1498-9353>

Abstract. Along with the musical leitmotifs, Sergei Prokofiev's opera *The Love for Three Oranges* has important literary leitmotifs. This can be explained by the following. Prokofiev was working on music and libretto practically simultaneously (as he himself put it, “you write a phrase, and there comes a musical idea”). Musical and literary leitmotifs have a very sophisticated interaction and an equal contribution to the dramaturgy. The main literary leitmotif is laughter in all possible forms: the word “laughter”, its derivatives and synonyms in different parts of speech along with the sounds of laughter (“ha-ha”, etc.).

The laughter in Prokofiev's opera has a sacramental meaning. Soviet folklorist V. Propp wrote a study called *On the Comic and Laughter*, where he points out that laughter in folklore means an entry into life, whereas its absence or taboo represents death. From this point of view, the Prince in *The Love for Three Oranges* is not only sick—he is actually dead, so the only cure to bring him back to life is laughter.

In the second half of the opera the leitmotif of laughter is replaced with the leitmotif of three oranges. That is because the fairytale consists of two independent pieces, and the Prince's laughter serves as an impetus to launch the main plot of looking for the oranges. Two pieces of the opera form a whole by its key intrigue: a constant confrontation of “the helpers” and “the villains” who, according to their functions (specified by Propp), interfere with the Prince's fate.

Keywords: Sergei Prokofiev, opera, *The Love for Three Oranges*, literary leitmotif, Vladimir Propp, ritual laughter, the helpers and the villains

For citation: Nasibulina N.V. The Leitmotif of Laughter in Sergei Prokofiev's *The Love for Three Oranges* [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznanija / Contemporary Musicology*, 2022, No. 2, pp. 207–217. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-207-217>

В опере Сергея Сергеевича Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» действуют две системы лейтмотивов: музыкальная и литературная. Это обусловлено следующими причинами: Прокофьев – автор и музыки оперы, и либретто; более того, он работал над ними практически одновременно. Прочитываем запись из Дневника: «Как важно самому писать либретто: когда пишешь фразу, уже является и идея музыки» [5, 754]. В результате музыкальные и литературные лейтмотивы в равной степени влияют на драматургию оперы и находятся в гибком взаимодействии между собой. В данной статье речь пойдет о литературных лейтмотивах.

Обратимся к определению: литературный лейтмотив – это «конкретный образ или оборот художественной речи, настойчиво повторяемый в произведении в качестве постоянной характеристики героя, переживания или ситуации, <...> многократно упоминаемая отдельная деталь или слово, служащее ключевым для раскрытия писательского замысла» [3]. В либретто Прокофьева такими настойчиво повторяемыми образами становятся «смех» и «три апельсина», причем идея смеха преобладает. По словам Елены Борисовны Долинской, «образ смеха, несомненно, выступает в опере как ведущий смысловый рефрен,

который постоянно варьируется – в зависимости от идущих событий, ситуаций, от характера того или иного персонажа» [2, 100].

Возникает вопрос: являются ли лейтмотивы либретто оригинальной идеей Прокофьева, или он унаследовал ее из литературных первоисточников? Для ответа сравним первоисточники с текстом Прокофьева.

Сказка о трех апельсинах впервые была опубликована в 1634 году в сборнике «Сказка сказок, или Забава для малых ребят» («Пентамерон») Джамбаттисты Базиле. Затем в 1761 году на основе этой публикации Карло Гоцци написал фьябу – трагикомическую сказку с импровизацией и персонажами комедии дель арте. В XX веке традиции дель арте возродил Всеволод Эмильевич Мейерхольд – в 1912–14 годах он осуществил постановку и создал дивертисмент «Любовь к трем апельсинам» в соавторстве с Константином Андреевичем Вогаком и Владимиром Николаевичем Соловьевым. На основе дивертисмента Мейерхольда Прокофьев в 1918 году написал либретто оперы. Это либретто (включая текст авторских ремарок) мы будем сравнивать только с двумя источниками – дивертисментом Мейерхольда и фьябой Гоцци, так как сказка Базиле слишком сильно от них отличается.

Сравнительный анализ показывает, что оба образа – «смех» и «апельсины» – имеют определяющее значение для сюжета (а значит, повторяются много раз во всех сравниваемых текстах), однако именно Прокофьев придал им вид литературных лейтмотивов. Гоцци и Мейерхольд не ставили себе цели написать художественный текст. Гоцци сделал лишь «разбор по воспоминанию», то есть отчет о постановке своей фьябы, где он описывает, в том числе, реакцию публики. В его тексте нередки повторы слов «смех», «хохот» и т.п. К примеру: «Эта сцена продолжалась около двадцати минут при непрерывном смехе зрителей», или «его *шутовская* и в то же время естественная речь все время

вызывала дружные взрывы *хохота* у зрителей» (курсив наш. – Н. Н.). Такие варианты мы не причисляем к лейтмотивам, так как они не имеют отношения к действию, а лишь показывают внешнюю ситуацию. Примерно так же можно оценить и текст Мейерхольда, который пытался возродить традицию комедии дель арте и реконструировал сценарий для постановки, актуализировав его для своего времени. Прокофьев же писал текст художественного произведения и намеренно использовал слово «смех» в качестве лейтмотива. На это указывает уже обилие самих слов с корнем «сме-». Для наглядности сравним сцену смеха из II акта в вариантах трех авторов – Гоцци, Мейерхольда и Прокофьева (см. таблицу):

Таблица. «Любовь к трем апельсинам». Сравнение сцены смеха у Гоцци, Мейерхольда и Прокофьева

Гоцци	Мейерхольд	Прокофьев
Сцена смеха (I действие) Частота употребления: 2 раза	Сцена смеха (Сцена 4) Частота употребления: 3 раза	Сцена смеха (II действие, II картина) Частота употребления: 8 раз
При виде падения старушонки принц раздражался долгим и звонким сме-хом и разом излечивался от всех своих недугов. Труффальдино получал награду, а зрители, избавленные наконец от тяжелого впечатления его болезни, хохотали во все горло. Весь двор радовался происшедшему.	Наконец, при падении старушонки, принц издает взрыв смеха , звонкий и длинный. Разом выздоравливает от всех своих болезней. Труффальдино получает награду, и при смехе этого забавного принца зрители, избавленные от угнетения, причиненного нездоровьем этого несчастного, грубо смеются . Весь двор веселится по этому случаю.	Принц поднимается из кресла и начинает смеяться . Смех становится все громче и радостнее. ПРИНЦ (захлебываясь). Какая... смешная... старушонка! ЧУДАКИ (полупрошепотом). Засмеялся... КОРОЛЬ. Засмеялся... ПРИДВОРНЫЕ. Засмеялся! ТРУФФАЛЬДИНО, ПАНТАЛОН, КОРОЛЬ, ПРИДВОРНЫЕ И ЧУДАКИ. Засмеялся Принц! От избытка радости все смеются и порывисто пляшут. Со всего двора пало тяжелое бремя.

В приведенной таблице выделены слова с корнем «сме-», а также один синоним («хотали»). Мы видим, что Гоцци использует только два таких слова, Мейерхольд – три, а Прокофьев – восемь. При этом у Прокофьева текст каждой сцены расширен по сравнению с его предшественниками, что объясняется, опять-таки, особенностями жанров (либретто с конкретными репликами против отчета и сценария к постановке). Однако это не значит, что количество упоминаний смеха возросло пропорционально с увеличением общего количества слов. Частота употребления слова «смех» и его однокоренных во всем тексте у Прокофьева значительно выше, чем у Мейерхольда и Гоцци¹.

Важнейшее свойство смеховой сферы у Прокофьева – ее двоякий характер. Дело в том, что смеющиеся и говорящие о смехе персонажи оперы многочисленны и разнородны (волшебные, реальные, маски дель арте, театральные критики...). Однако, по существу, всех их можно объединить в две группы, различные по функциям, – *помощников и вредителей* [4, 400]. Одни персонажи помогают Принцу (сначала засмеяться, потом искать апельсины), другие – вредят во всех возможных случаях. К лагерю помощников относятся Труффальдино, Панталон, Челий и Чудаки. К лагерю вредителей – Клариче, Леандр, Фата Моргана, Кухарка, Фарфарелло, Смеральдина и Медики. В данном разделении мы используем метод Владимира Яковлевича Проппа [6, 28, 44]. Выявление двух названных функций имеет фундаментальное значение – на противостоянии помощников и вредителей строится вся драматургия оперы.

Слово «смех» в качестве лейтмотива появляется у большинства персонажей оперы и принимает разные формы, не утрачивая при этом

¹ По нашим подсчетам частота употребления слова «смех», его однокоренных и синонимов (за исключением слов, описывающих реакцию публики) у Гоцци составляет 0,28%, у Мейерхольда – 0,44%, у Прокофьева – 1,00%.

такого важнейшего качества, как *ритуальность*. Именно с ритуальным смехом, как показывает Пропп, связана сказка о царевне Несмеяне и подобные сказочные сюжеты, в числе которых и начальная коллизия «Трех апельсинов». Как указывает Пропп, «смеху приписывается способность не только сопровождать жизнь, но и вызывать ее» [7, 231]. В такой интерпретации ритуальный смех приобретает космологический масштаб – Пропп приводит несколько архаичных источников, в которых божество создает мир смеясь. Отсутствие или запрет смеха, напротив, рассматривается Проппом как явление, сопутствующее смерти – например, в сюжетах с проникновением живого в царство мертвых. Таким образом, Принц из сказки «Любовь к трем апельсинам» оказывается не просто больным, а как бы безжизненным, «мертвым», и смех не случайно становится единственным лекарством, способным «оживить» его². В этом смысле периодичность, повторяемость лейтмотива смеха тоже приобретает ритуальное значение – как в широком смысле (повтор как воспроизведение архетипов в обрядах), так и в узком (многократные повторные действия как основа обрядов) [10].

Смех всегда сохраняет качество ритуальности, однако имеет разную трактовку у помощников и вредителей. И те, и другие оценивают могущество смеха очень высоко, потому что он служит для воплощения их целей. Помощники стремятся спасти, «оживить» Принца. Реплика Чудаков в первом действии звучит как пророчество: «Принц исцелится, когда он засмеется. / Все засмеются, когда он исцелится». Отметим симметричное строение фразы, которая как бы ставит знак равенства между словами «исцелится» и «засмеется», а также всеобщность оздоровительного смеха («все засмеются»). Ведь в «оживлении» вслед

² В новой постановке оперы «Любовь к трем апельсинам» в Пермском театре оперы и балета использовалась надпись «СМЕХ – ЭТО ЖИЗНЬ!!!», поданная, однако, в ироничном ключе. См. о постановке: [9, 11].

за Принцем нуждается весь народ, хотя по сюжету Принц является единственным больным персонажем. Не зря мотив выздоровления целого королевского двора в сцене смеха присутствует во всех трех версиях сказки: у Прокофьева – ремарка «со всего двора пало *тяжелое время*», у Мейерхольда – «зрители, избавленные от *угнетения*, причиненного нездоровьем этого несчастного, грубо смеются», у Гоцци – «зрители, избавленные наконец от *тяжелого впечатления* его болезни, хохотали во все горло» (курсив наш. – Н. Н.). В сцене смеха лейтмотив приобретает вид междометий, звукоподражающих смеху («ха-ха-ха», «ха!» и т.п.).

Единственный персонаж из лагеря помощников, который не участвует в сцене смеха и вообще ни разу не смеется на протяжении всей оперы – это маг Челий. Данный факт можно объяснить с точки зрения его психологии. Так, рассуждая о людях, которые смеются и не смеются, Пропп указывает: «...Не будут смеяться люди, ... полностью погруженные в какие-либо сложные или глубокие размышления» [7, 26]. Челий не просто «по доброте душевной» помогает Принцу. Он ведет карточную игру с Фатой Морганой, делая ставки на жизни других персонажей, которые, таким образом, становятся управляемыми марионетками в противостоянии добра и зла. А поскольку Челий проигрывает Фате Моргане в карты, и преимущество оказывается не на его стороне, то остальную часть оперы он озабочен тем, чтобы дать колдунье отпор – ему явно не до смеха.

Цель вредителей – убить Принца и захватить престол, их смех можно охарактеризовать как злой. В противоположность «оздоравливающему» смеху злой смех имеет локальное распространение и характеризует отдельных персонажей-вредителей, в первую очередь Фату Моргану, которая, согласно прокофьевской ремарке, «хохочет торжествующим сатанинским смехом».

Обилие разных оттенков лейтмотива образует в опере целый калейдоскоп смеха. Это и требование («оздоровительного смеха»), и отрицание («никогда не засмеется»), и пророчество («Принц исцелится, когда он засмеется»); это смех всеобщий (весь королевский двор) и личный (Фарфарелло); это насмешка добрая (Чудаки) и злая (Леандр); это прямой смех (звукоподражание) и косвенный (когда о нем говорят). Наконец – это постоянная ирония Прокофьева и пародирование им всего и вся.

Во второй половине оперы частота использования лейтмотива смеха резко снижается – остается только злой смех Фаты Морганы и Фарфарелло, а также требование Пустоголовых «хотим не думать и смеяться» (но для действия оно не имеет значения). После первой картины III действия лейтмотив смеха полностью исчезает из оперы и замещается другим – *лейтмотивом апельсинов*. Это объясняется тем, что данная сказка состоит из двух достаточно самостоятельных частей (так же, как сказка о Несмеяне), где смех Принца как бы запускает основной сюжет о поиске апельсинов.

В отличие от лейтмотива смеха, лейтмотив апельсинов не имеет всеобъемлющего характера. В основном он присутствует в лексике Принца (20 раз) и его ближайших помощников – Труффальдино (7 раз), который сопровождает Принца в поисках и разрезает два апельсина, Челия (2 раза), дающего Принцу волшебный бантик и совет, и Чудаков (2 раза), когда они провозглашают название оперы в прологе. У вредителей частота употребления лейтмотива апельсинов еще ниже. Он появляется только у Фаты Морганы (4 раза в момент проклятия) и у Леандра (ехидная реплика «Его апельсин подгнил, и Принцесса вышла черная»).

Несколько слов в заключение. Литературное дарование Прокофьева безусловно оказывало воздействие и на процесс сочинения его

опер. Либретто композитор всегда писал сам, лишь в некоторых случаях допуская соавторство. Однако такая творческая независимость говорит не только о желании контролировать работу над оперой на всех уровнях, но и об идее создать монолитное произведение, в котором музыка и текст неразрывно связаны друг с другом. В подтверждение этого тезиса процитируем запись из Дневника, касающуюся оперы того же периода: «Я сам придумаю инсценировку “Игрока” и сам напишу текст. Это будет лучше, чем кто-либо, ибо *как это будет в музыке я буду придумывать вместе с текстом*. Это будет поворот в оперном искусстве» [5, 518] (курсив наш. – Н. Н.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М.: Издательство Академии наук СССР, 1954.
2. Долинская Е.Б. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М.: Издательство «Композитор», 2012.
3. Книгин И.А. Словарь литературоведческих терминов. Саратов: Лицей, 2006.
4. Насибулина Н.В. Марш и маршевость в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» // Исследования молодых музыковедов: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных: Сборник статей по материалам XIII Международной научной конференции студентов и аспирантов, апрель 2020 года. / Отв. ред. Т.И. Науменко, А.А. Гундорина, И.С. Захарбекова. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. С. 383–392.
5. Прокофьев С.С. Дневник. 1907–1933: в 2 ч. Paris: sprkfv, 2002. Ч. 1.
6. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001.

7. *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). М.: Издательство «Лабиринт», 1999.
8. *Степанов О.Б.* Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». М.: Музыка, 1972.
9. *Штейнбок Э.* Любовь к воображаемым апельсинам. Опера Сергея Прокофьева в постановке Филиппа Григорьяна // Коммерсантъ, № 24 от 11.02.2021. С. 11.
10. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. СПб.: Алетейя, 1998.
11. *McNeil В.М.* Modernism Meets the Midwest: Prokofiev's A Love for Three Oranges (Thesis). University of Victoria, 2007.
12. *Nisnevich А.* Laughter at the Opera House: the Case of Prokofiev's The Love for Three Oranges. In: Russian Literature. V. 74, I. 1–2, 1 July–15 August 2013. P. 99–117.
13. *Perez А.Н.* A Historical and Musical Analysis of the Characters in the Opera The Love for Three Oranges (Thesis). Denton, 1963.

REFERENCES

1. *Dzhivelegov А.К.* Ital'yanskaya narodnaya komediya [Italian Folk Comedy]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR [USSR Academy of Sciences Publishing House], 1954.
2. *Dolinskaya E.B.* Teatr Prokof'eva. Issledovatel'skie ocherki [Prokofiev's Theatre. Research Essays]. Moscow: Izdatel'stvo "Kompozitor" ["Composer" Publishing House], 2012.
3. *Knigin I.A.* Slovar' literaturovedcheskih terminov [Dictionary of Literary Terms]. Saratov: Licej [Lyceum], 2006.
4. *Nasibulina N.V.* Marsh i marshevost' v opere S. Prokof'eva "Lyubov' k trem apel'sinam" [The March and Marching in S. Prokofiev's "The Love for Three Oranges" Opera]. In: Issledovaniya molodyh muzykovedov:

k 125-letiyu uchebnyh zavedenij imeni Gnesinyh: Sbornik statej po materiam XIII Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii studentov i aspirantov, aprel' 2020 goda. [Young Musicologists' Studies: to the 125th Anniversary of Gnesin Education: Articles After the XIII International Science Conference of Undergraduate and Graduate Students, April 2020] / Otv. red. T.I. Naumenko, A.A. Gundorina, I.S. Zaharbekova. Moscow: Izdatel'stvo «Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinyh» [Gnessin Russian Academy of Music Publishing House], 2020. P. 383–392.

5. *Prokofiev S.S. Dnevnik* [A Diary]. 1907–1933: in two parts. Paris: sprkfv, 2002. Part 1.

6. *Propp V.YA. Morfologiya volshebnaj skazki* [Morphology of the Folktale]. Moscow: Izdatel'stvo "Labirint" [Labyrinth Publishing House], 2001.

7. *Propp V.YA. Problemy komizma i smekha. Ritual'nyj smekh v fol'klore (po povodu skazki o Nesmeyane)* [On the Comic and Laughter. Ritual Laughter in Folklore (about the Tale of Nesmeyana)]. Moscow: Izdatel'stvo "Labirint" [Labyrinth Publishing House], 1999.

8. *Stepanov O.B. Teatr masok v opere S. Prokof'eva "Lyubov' k trem apel'sinam"* [Masque Theatre in Sergei Prokofiev's "The Love for Three Oranges" Opera]. Moscow: Muzyka [Music], 1972.

9. *Steinbock E. Lyubov' k voobrazhaemym apel'sinam. Opera Sergeya Prokof'eva v postanovke Filippa Grigor'yana* [The Love for Imaginary Oranges. Sergei Prokofiev's Opera in Philipp Grigoryan's Direction]. In: *Kommersant*, № 24, 2021.02.11. P. 11.

10. *Eliade M. Mif o vechnom vozvrashchenii* [Eternal Return]. Saint-Petersburg: Aletejya [Aletheia], 1998.

11. *McNeil B.M. Modernism Meets the Midwest: Prokofiev's A Love for Three Oranges* (Thesis). University of Victoria, 2007.

12. *Nisnevich A.* Laughter at the Opera House: the Case of Prokof'ev's *The Love for Three Oranges*. In: *Russian Literature*. V. 74, I. 1–2, 1 July–15 August 2013. P. 99–117.

13. *Perez A.H.* A Historical and Musical Analysis of the Characters in the Opera *The Love for Three Oranges* (Thesis). Denton, 1963.

