



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 1 (83) 2019

Ежеквартальный
музыковедческий
журнал

Учредитель
Литературное агентство
«ПРЕСТ»

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

Главный редактор
Ю. С. Бочаров

Издается при участии НИЦ
Методологии исторического
музыкознания Московской
консерватории

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

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

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

Подписано в печать 20.03.2019.
Формат 60×84 1/8. Печ. л. – 4,0.
Уч.-изд. л. – 4,5. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

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

© «Старинная музыка», 2019

16+

СОДЕРЖАНИЕ

Барочные мотивы

А. Филиппова (Москва). Хорал *Aus der Tiefen rufe ich*
(BWV 246/40a) и музыка «Страстей по Луке»
неизвестного автора 1

Из истории музыкальных жанров

А. Булычева (Москва). Concerto, concertus, концерт:
партесный концерт в контексте барочной терминологии 10

Источник

А. Василенко (Воронеж). Джузеппе Тартини
и его «Правила ведения смычка» 18

Музыка и литература

С. Никифоров (Москва). Из литературного наследия
Георга Филиппа Телемана и Иоганна Маттезона 26

Аннотации и ключевые слова научных статей 32

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

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

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией
редколлегии.

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

☎ (495) 469-12-05,
(499) 966-59-89

На 1-й странице обложки –
*портрет Иоганна Маттезона (с гравюры по оригиналу работы
Иоганна Саломона Валя, 1-я пол. XVIII в.)*



Хорал *Aus der Tiefen rufe ich* (BWV 246/40a) и музыка «Страстей по Луке» неизвестного автора

Исполнительский календарь Иоганна Себастьяна Баха – актуальная проблема современного баховедения. В значительной мере она решается благодаря систематизации данных хронологического характера, полученных исследователями¹ в ходе изучения вновь открытых источников как в самом крупном нотном архиве композитора в Лейпциге², так и за пределами Германии (в том числе в архивах нашей страны)³.

Вместе с тем, для понимания творческого процесса Иоганна Себастьяна полезно выйти за пределы изучения только его собственной музыки. Тем более что партитуры других композиторов, сохранившиеся в виде баховских манускриптов, содержат ценные текстологические сведения. По мнению Андреаса Глэкнера, смещение исследовательского фокуса на сочинения иных авторов в рукописях и редакциях Баха способствует открытию «нового облика» великого музыканта [10, с. 75].

Согласно последним исследованиям, большинство духовных сочинений, подготовленных Бахом к исполнению в двух главных церквях Лейпцига, создано им в первые пять-семь лет службы в этом городе. В последующие два десятилетия городской музикдиректор чаще обращался к музыке других композиторов и к методу

пародии. Его новые церковные сочинения все же возникали, но, скорее, уже в виде исключения: Missa 1733 года (будущая первая часть Большой мессы), Рождественская оратория, впервые исполненная в 1734 году, Вознесенская оратория (1735)⁴.

Показательны в этом отношении сочинения на Страстную пятницу. Двадцать пять лет службы кантором предполагали ежегодное исполнение оратории на страстной сюжет. За эти годы Лейпциг услышал два шедевра И. С. Баха – «Страсти по Иоанну» BWV 245 (дебют композитора со своим страстным сочинением в Лейпциге, 1724) и «Страсти по Матфею» BWV 244, которые также



Церковь св. Фомы в Лейпциге
(гравюра начала XVIII в.)

* Филиппова Анна Константиновна – аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

¹ Хронологии жизни и творчества И. С. Баха посвящены, в частности, труды Т. В. Шабалиной [5], а также Г. Дадельсена [8], А. Дюрра [9], А. Глэкнера [10; 11], Й. Кобаяси [15].

² Подробнее о нотной библиотеке И. С. Баха см. в работе К. Байсвенгер [6].

³ О российских источниках см. подробнее в публикациях Т. В. Шабалиной [3; 4].

⁴ Впрочем, значительная часть музыки Рождественской оратории, как известно, основана на светских поздравительных кантатах 1733–1734 годов, поэтому говорить об абсолютно новой музыке в этом случае не приходится.

прозвучали не единожды¹, и это не считая «Страстей по Марку» BWV 247, исполненных, судя по сохранившемуся либретто, в 1731 году. Однако в 1730-е годы заметной становится тенденция исполнять чужую страстную музыку.

Первое обращение Баха к сочинению другого автора относится еще к веймарскому периоду его творчества. Об этом свидетельствует сохранившийся комплект голосов «Страстей по Марку», приписываемых Рейнхарду Кайзеру². В Лейпциге эта музыка дважды прозвучала под руководством городского музикадиректора – в 1726 году (в новой редакции, с некоторыми изменениями в хорах *O hilf, Christe, Gottes Sohn* и *O Traurigkeit, o Herzeleid* и добавленным хоралом *So gehst du nun, mein Jesus, hin* в завершение первой части пассионов) и позднее, в 1740-е годы, уже в виде пастиччо с ариями из Брокес-пассионов Георга Фридриха Генделя³. На третье исполнение «Страстей по Марку» в виде пастиччо указывает сохранившаяся партия континуо⁴, выполненная Иоганном Кристофом Фридрихом Бахом.

Партитура страстной оратории Г. Ф. Генделя «За грехи мира замученный и умирающий Иисус» (*Der für die Sünder der Welt gemartete und sterbende Jesus* HWV 48) на текст Бартольда Генриха Брокеса была основательно изучена Бахом, о чем свидетельствует рукопись, подготовленная им во второй половине 1740-х годов⁵.

Этот источник дает определенные основания предполагать, что оратория была целиком исполнена Бахом в Лейпциге около 1747 года. В этой связи А. Глэкнер отмечает существенную деталь: в чистовой копии партитуры на странице 11 имеется ремарка *repetatur Aria la Strofa 2 in Soprano* («при повторении арии текст второй строфы см. в партии сопрано»), что, по мнению ученого, свидетельствует о существовании голосов и тем самым подтверждает выдвинутую им гипотезу об исполнении сочинения, как, впрочем,

и то, что в баховском репертуаре были пассионы не только традиционного литургического типа [10, с. 105].

Речь идет об арии сопрано (№ 3/1) *Der Gott, dem alle Himmelskreise* («Бог, которому тесны [даже] небесные сферы»). Отметим, что в рукописи Баха текст первой и второй (после речитатива Евангелиста и установительных слов Христа) строф арии полностью выписан. Вторая строфа подписана ниже, под партией континуо. При этом вторая строка первой строфы была записана ошибочно, в результате чего копиист был вынужден поместить текст обеих строф ниже, пронумеровав для ясности эти строфы (1) и (2).

Однако, учитывая, что поэтический текст в данной арии выписан Бахом полностью, ремарка о повторении, вполне возможно, просто указывает на то, где нужно посмотреть текст репризы, и объясняется экономией нотной бумаги и времени переписчика. В таком случае существование комплекта голосов и, следовательно, сам факт исполнения сочинения могут быть поставлены под сомнение.

Еще одно сочинение на поэтический текст Брокеса, к которому обращался Иоганн Себастьян, – оратория Г.Ф. Телемана *Mich vom Stricke meiner Sünden* («[Чтобы освободить] меня от пут греха» TWV 5:1). В 1942 году Вернер Менке сообщил о том, что копия этой партитуры ранее находилась в библиотеке школы св. Фомы в Лейпциге [20, с. 11]. Однако к концу Второй мировой войны она, по-видимому, была утрачена.

Рукопись датируется ориентировочно периодом 1720–1730-х годов, приходящимся на начало службы Баха в Лейпциге. Немецкие музыковеды А. Глэкнер и Кр. Вольф предполагают, что партитура была подготовлена Бахом или одним из его копиистов к последующему исполнению. В эту пользу говорит документ от 17 марта 1739 (за неделю до Страстной пятницы), в котором младший писарь города сообщает о запрете на испол-

¹ «Страсти по Иоанну» BWV 245 дважды прозвучали в первые годы службы Баха в Лейпциге (1724–1725) и были повторены в 1732 и 1749 годах. Сохранились свидетельства об исполнении «Страстей по Матфею в 1727, 1729, 1736, около 1742, между 1743 и 1746 годами. Подробнее об исполнениях и редакциях см. в монографии Кр. Вольфа [25, с. 288–303].

² Данные голоса подготовлены Бахом к исполнению в 1713 году (или, возможно, ранее). Рукописи хранятся в Берлинской государственной библиотеке (Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz). Шифр: D-B Mus. ms. 11471/1.

³ Подробнее об этом см. в статье Кр. Бланкен [7].

⁴ Манускрипт находится в Берлинской государственной библиотеке. Шифр: Mus. ms. 468.

⁵ Рукопись хранится там же. Шифр: B Mus. ms. 9002/10.

нение «Страстей» в предстоящую седмицу. Возражение Баха на то, что музыка с этим текстом прежде исполнялась несколько раз, дает основания полагать, что к 1739 году оратория Телемана уже звучала в Лейпциге¹.

Кроме названных произведений, в репертуаре городского музидиректора, вероятно, значилось пастиччо *Wer ist der, so von Edom kömmt* («Кто это идет от Едома»), включающее музыку Г. Ф. Телемана, И. Кунау и самого И. С. Баха². В основе же пастиччо – страстная кантата К. Г. Грауна *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* («Агнец идет [по Крестному пути] и несет бремя [наших] грехов»³.

Словом, на протяжении жизни Иоганн Себастьян постоянно обращался к чужой музыке, но мотивы, которыми он руководствовался, были при этом различны. Известно, что в ранний, веймарский период творчества композитор изучал партитуры Вивальди, переписывая и аранжируя в 1713–1714 годах его концерты. В 1720-е годы исполнение чужих сочинений давало Баху возможность сосредоточиться на создании собственных шедевров. Иные мотивы двигали композитором в 1730-е годы.

В статье «Бах прогрессивный» Роберт Маршалл обращает внимание на смену приоритетов и стилевых ориентиров композитора: Бах выступает как светский музыкант, занимается изданием своих сочинений, овладевает актуальным в Дрездене галантным стилем⁴. В связи с этим нельзя игнорировать и непростые условия, с которыми он сталкивался на службе (неудовлетворительное состояние церковного хора и оркестра, споры с канторатом). При таких обстоятельствах работа в качестве светского музыканта могла показаться Баху более привлекательной как в финансовом, так и в творческом плане.

Однако какими бы ни были внешние причины, по которым Баху пришлось обращаться к музыке современников, отбор этих произведений производился весьма тщательно и с большим почте-

нием к первоисточникам, о чем свидетельствует почти полное отсутствие правок в рукописях. Это подчеркивает, в частности, Дэниель Меламед в работе «Слушая Пассионы Баха» [19]: автор убежден, что обращение великого композитора к чужим сочинениям было вызвано не только необходимостью регулярно обновлять репертуар исполняемой церковной музыки, но и его интересом к партитурам современников.

Даже незначительные редакторские правки, выполненные Иоганном Себастьяном, подчеркивают неочевидные, на первый взгляд, особенности первоисточников и их несомненную художественную ценность. В качестве примера остановимся на одном из самых загадочных сочинений в лейпцигском репертуаре Баха – «Страстях по Луке».

* * *

Как известно, в некрологе, написанном Карлом Филиппом Эмануэлем Бахом и Фридрихом Агриколой на смерть Иоганна Себастьяна Баха, упоминается пять его сочинений в жанре «Страстей» [1, с. 235], одно из которых, предположительно написанное еще в Веймарский период, оказалось полностью утрачено.

Из оставшихся четырех прежде всего выделяются два шедевра – «Страсти по Иоанну» BWV 245 и «Страсти по Матфею» BWV 244, созданные в Лейпцигский период. От третьих пассионов – «Страстей по Марку» BWV 247 сохранилось лишь написанное Пикандером либретто, которое уже в XX веке послужило основой для неоднократных реконструкций данного произведения.

Помимо этого, можно вспомнить, что спустя одиннадцать лет после смерти И. С. Баха обнаружилась, как считалось в то время, рукопись его «Страстей по Луке». Об этом недвусмысленно сообщалось в каталоге баховских сочинений, напечатанных И. Брейткопфом к Михайлову дню 1761 года: «*Bach J. S., Capelmeisters und Musikdirectors in*

¹ Подробнее об этом см. в монографии Кр. Вольфа [25, с. 295], а также в статье А. Глэкнера [10, с. 99].

² Перу Иоганна Себастьяна приписывают хор *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (Es-dur) и, предположительно, ариозо *So heb ich denn mein Auge sehlich auf* (g-moll). Подробнее см. в статье Дж. Граббса «Страстное пастиччо XVIII века» [12, с. 25–31].

³ Предполагается, что данное произведение также было частью репертуара Баха: известно, что в библиотеке Томасшале одно время находилась партитура кантаты Грауна, в которой были обнаружены пометки, сделанные рукой Баха [12, с. 42]. Детальный сравнительный анализ кантаты и ее расширенной версии (пастиччо) дан в работе Дж. Граббса [12].

⁴ Подробнее см. в вышеупомянутой статье Р. Маршалла [17].

Leipzig, Passion unsers Herrn Jesu Christi, nach dem Evangelisten Lucas» [24, с. 338]. Впервые в музыкаловедческой литературе сведения об этих пассионах появились в изданном в 1880 году втором томе монографии о Бахе Филиппа Шпитты [24, с. 333]. А выход в свет в 1898 году предпоследнего, 45-го тома Полного собрания сочинений И. С. Баха, изданного Баховским обществом (Bach-Gesellschaft Ausgabe), закрепил за этими пассионами авторство Баха. Позже на основании этого издания «Страсти по Луке» получили свой номер 246 в известном каталоге Вольфганга Шмидера [21, с. 355], который структурирован жанрово и не дает возможности вносить коррективы постфактум.

Правда, текстологические открытия начала XX века, сделанные немецкими музыковедами Йоханнесом Шрейером и Максом Шнайдером, кардинально изменили судьбу «Lukaspassion». Й. Шрейер, в частности, указал, что большая часть рукописи выполнена вовсе не И. С. Бахом, а одним из его копиистов [23, с. 166]. М. Шнайдер же установил, что копиистом был Карл Филипп Эмануэль Бах [22, с. 107].

После этого восприятие «Страстей по Луке» резко поменялось: их перестали считать творением великого композитора. Однако вопрос об авторстве этой музыки, впрочем, так и остался нерешенным.

1971 год внес новую веху в историю восприятия «Lukaspassion»: в Японии была обнаружена выполненная И. С. Бахом и датированная 1740–1745 годами рукописная страница, на которой представлена инструментальная версия¹ хорала *Aus der Tiefen rufe ich* [14, с. 11], который, как известно, завершает первую часть «Страстей по Луке» в рукописи 1730 года.

Созданная позже основной рукописи, эта страница может свидетельствовать о повторном исполнении «Страстей по Луке» в указанные годы. Однако вопрос этот непростой: и о первом (в 1730 году, как предполагает А. Дюрр [9, с. 52, 100]), и о повторном (в 1740-е годы, по мнению Й. Кобаяси [14, с. 12]) исполнениях можно гово-

рить лишь гипотетически: в подтверждение может быть приведен только сам факт копирования Бахом партитуры².

На первый взгляд, предпринятая им работа не так уж и значительна: композитор выступил в качестве копииста и выполнил обработку одного небольшого хорала. Казалось бы, что дает нам один хорал в масштабах большого многочастного произведения? Однако более внимательное отношение к музыке не только данного хорала, но и всей композиции показывает, что для понимания творческого процесса Баха эта находка может многое прояснить. Вне контекста неясно, что именно Бах сделал в обработке этого номера и с какой целью. Однако контекстуальное его рассмотрение позволяет лучше понять духовный смысл сочинения.

Хорал помещается в конце первой части «Страстей по Луке» – по аналогии с другими страстными сочинениями Баха и подготовленными им для исполнения «Страстями по Марку» Р. Кайзера.

Сама по себе практика разделения «Страстей» на две части – до и после проповеди – типична для лейпцигского богослужения того времени. Однако вопрос о том, где именно производить это разделение, всегда был чрезвычайно важен для капельмейстера, поскольку имеет не только музыкальное, но и богословское значение. В «Страстях по Луке» проповедь звучит после эпизода отречения Петра, что отразилось на драматургии произведения в целом и объясняет, с нашей точки зрения, местоположение упомянутого хорала.

Отречение и раскаяние Петра – важнейший евангельский эпизод, который играет в пассионах Баха значительную роль: в «Страстях по Иоанну» он занимает то же композиционное положение (перед проповедью). Добавленный Бахом стих из Евангелия от Матфея усиливает здесь мотив покаяния, имеющийся в трех других Писаниях («И вспомнил Петр слово, сказанное ему Иисусом... И, выйдя вон, плакал горько», Мф. 26:75).

¹ Партитура написана для 5 голосов, инструменты не обозначены, но отчасти могут быть идентифицированы по ключам: двум скрипичным, альтовому и басовому.

² О проблеме исполнения «Страстей по Луке» BWV 246 см. подробнее в статье Д. Меламеда [18].

Покаянный хорал *Aus der Tiefen rufe ich* («Из глубины возвах»)¹ показывает, таким образом, как Бах воспринимал не только эти «Страсти», но и само Евангелие от Луки. Казалось бы, он уже очень многое высказал и исчерпал в этом отношении в собственных пассионах. Тем не менее, можно предположить, что в данном случае его привлекла постановка богословских акцентов.

Мысль об отречении пронизывает всю первую часть «Lukaspassion». В речитативе Евангелиста (№ 22) звучит прощество Христа: после мелодического подъема слова «daß du mich kennest» («[солжешь,] что [не] знаешь Меня») отмечены модуляцией в g-moll и «падением» в низкий регистр.

Прежде троекратного отречения Петра звучит хорал (№ 35) *Und führe uns nicht in Versuchung* («И не введи нас во искушение»), представляющий собой лаконичную псалмодию: автор концентрирует внимание слушателя на важнейшем моменте драматургического действия — взятии Христа первосвященниками. В знак единения душ в молитве композитор настаивает здесь на унисонном исполнении. Эта краткая молитва имеет большое значение в контексте действия: предворяя отречение Петра, она будто обращена именно к нему.

Примечательно, что И. С. Бах, который, как известно, экономил бумагу и в данном произведении обозначил лишь инципиты хоралов², в этом месте выписал каждый хоровой голос (пример 1).

В связи с этим обращает на себя внимание ремарка переписчика: Chorg[esang?]. Вероятно, Бах (или аноним?) подразумевал здесь пение общины. Единение душ в молитве об укреплении веры и борьбе с грехом — таково значение этого короткого номера.

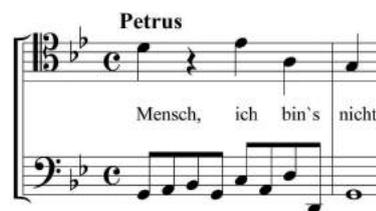
В выразительных речитативах Петра наблюдается нарастающее смятение ученика: так, первая



Пример 1. «Страсти по Луке» № 35 — хоровая молитва «Und führe uns nicht in Versuchung» (фрагмент рукописной копии И. С. Баха)

реплика «Weib, ich kenne sein nicht» «[Он же отвержеся Его, глаголя] жено, не знаю Его» звучит на фоне размеренной аккордовой последовательности. Ритм, сопровождающий второй ответ Петра, напоминает о решительности учеников в хоре № 32 *Herr, sollen wir mit dem Schwert* («Господи! Не ударить ли нам мечом?»). Мнимая решительность звучит и в чеканной вокальной партии, в которой каждый звук будто отсекается этим самым мечом. Но за внешней уверенностью скрывается внутреннее смятение, передающееся здесь тритоновой интонацией на словах «Mensch, ich bin's nicht» («[Петр же рече:] человеце, несмы») (пример 2).

В третий раз, вероломное «Mensch, ich weiß nicht, was du sagest» («[Рече же Петр]: человеце, не вем, еже глаголеши») звучит, напротив, мягче; возвращается основная мажорная тональность, но лишь для большего контраста с репликой Евангелиста («Тогда Господь, обратившись, взглянул на Петра»), корреспондирующей с миморной каденцией в пророчестве Христа.



Пример 2. «Страсти по Луке». Речитатив Евангелиста (№ 36) — второй ответ Петра

¹ Автор мелодии церковной песни — Георг Кристиан Швемляйн, который в 1674 году был ректором школы св. Якоба в Нюрнберге. Текст хорала представляет собой парафразу Псалма 130 в немецком переводе Мартина Лютера (в латинской Вульгате известен как De profundis, Псалом 129). Псалом, призывающий к покаянию в содеянных в течение дня грехах, традиционно читался на вечернем богослужении.

² Следствием такого копирования стала текстологическая проблема восполнения недостающих хоральных строк, решением которой занимался Франц Хаузер, коллекционер рукописей И. С. Баха. Об этом, в частности, сообщает М. Лангер [16].

Уже в этих речитативах нарушается преобладающая в первой части «Страстей» тональная сфера B-dur: в момент первого ответа Петра намечается отклонение в c-moll. Это связывает номер со следующей выразительной арией (№ 39) *Den Fels hat Moses' Stab geschlagen* («Моисей ударил по скале»). Смысловое значение этой арии велико: духовный образ скалы, из которой льются водные потоки, символизирует раскаяние Петра, чье имя и означает «камень».

Кроме тонального сходства, присутствует тонкое интонационное родство между ответами Петра и темой инструментального ритурнеля арии. См.: № 36, такт 12 (*пример 3*) и № 39, такты 1–2 (*пример 4*).

Petrus

Weib, ich ken-ne sein nicht.

Пример 3. Первый ответ Петра (Речитатив Евангелиста)

Пример 4. Ария "Den Fels hat Moses' Stab geschlagen", ритурнель

Так, образуется целый интонационный комплекс вокруг мотива отречения Петра. Отмеченная интонация *f-es-d-es* пронизывает всю арию № 39, начиная от первых тактов ритурнеля и далее неоднократно встречаясь в вокальной партии, в том числе в тактах 31–32 – на распеве словосочетания “ein starker Fluß” («мощный источник»), в тактах 42–43 – на распеве слова “quillt” («излился») и в такте 59 – на словах “Gesetz und Fluch” («[Преступник боится] Закона и проклятия») (*пример 5*).

Хорал *Aus der Tiefen*, который в изначальной версии композитора-анонима предполагает не хоровое звучание, а соло певца (на фоне кон-

Drum quillt aus ihm ein star-ker Fluss, ein star-ker Fluss

Fels hat Moses' Stab ge-schla-gen, drum quillt aus ihm ein starker Fluss.

Gesetz und Fluch schreckt

Пример 5. Фрагменты арии "Den Fels hat Moses' Stab geschlagen"



Пример 6. Хорал "Aus der Tiefen rufe ich"

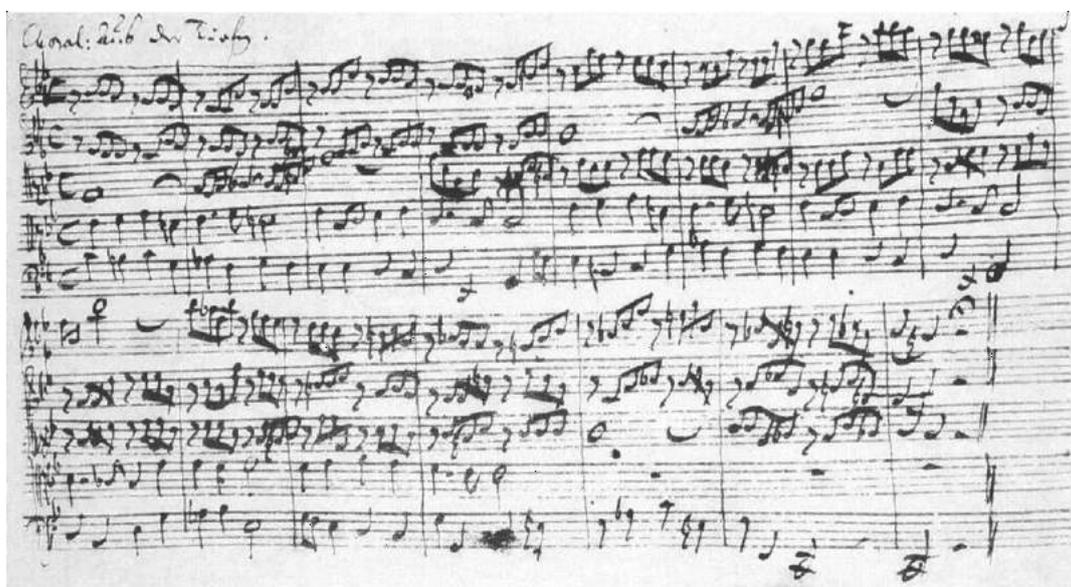
тину), исполняющего партию Петра, также обнаруживает интонационное сходство с упомянутой арией, которое заметно при сравнении темы инструментального ригурнеля арии и инципита хоральной мелодии (пример 6).

Введение вслед за арией этого хорала не случайно. И для автора, и для переписчика этот номер — со звучащей из бездны мольбой как итогом грехопадения — нес большую смысловую нагрузку. Потому Баху так важно было разделить композицию целого на части именно в этом месте, поставив после хорала своеобразную фермату в виде немзыкального комментария — проповеди. Авторская вставка хорала в этот контекст представляется весьма логичной: линия речитатив — ария — хорал завершается номером, функция которого — осмысление Слова Божьего. Находясь на границе частей произведения, хорал

суммирует интонационный комплекс первой части, продемонстрированный нами в ответах Петра и арии *Den Fels hat Moses Stab geschlagen*. Интонационная и смысловая концентрация делает эту молитву важной в драматургическом отношении. Хорал в обработке Баха — достойное и убедительное окончание первой части пассива: в сердцах прихожан укрепляется мысль о необходимости покаяния в содеянном грехе.

Обратимся теперь к тем изменениям, которые внес И. С. Бах в этот хорал (пример 7)¹. Уже в первом такте обращает на себя внимание замещение в мелодическом голосе заключительного звука *d* на хроматическую ступень *h*. Возникший вследствие этого интервал уменьшенной квинты словно подчеркивает трагизм момента отречения. Более того, партия тенора воспроизводит в ракоходе столь характерную для музыки Баха фигуру креста.

Как следствие, изменения коснулись и аккомпанирующих голосов. В переработанной версии хорала Бах выписал повторение первой столлы с последующими изменениями в репризе (перестановка голосов и тесситурные изменения). Эти, казалось бы, незначительные коррективы повлекли за собой изменение в линии басового голоса, где в 5 такте первые же звуки перенесены



Пример 7. Фрагмент рукописи И. С. Баха 1740-х годов. Хорал "Aus der Tiefen rufe ich"

¹ Подробнее см. в статье Й. Кобаяси [14].



Пример 8. Фрагмент рукописной копии партитуры «Страстей по Луке» BWV 246

в более низкий регистр, а начальная тоника заменена терцовым тоном (*es*). В первой же версии хорала на месте хода V–IV–III находится лишь половинная длительность (V) как логичная цезура перед припевом (*Abgesang*). При переходе к репризному пению столлы Бах воспроизвел тот же мелодический ход, что и во 2–3 тактах – казалось бы, лишь для плавности голосоведения. Но возникшая в результате интонация уменьшенной кварты в партии континуо (которую Бах намеренно выделил в начале хорала в вокальной партии) тут же имитируется у альты (см. такт 5), создавая тем самым определенную интонационную плотность.

Наглядным отличием являются также дописанные заключительные такты (с 13-го по 15-й). Подчеркнутая плагальность инструментального *conclusio* компенсирует гармоническое однообразие хорала.

Вторая часть «Страстей по Луке» BWV 246 открывается предваряющим речитатив Евангелиста инструментальным вступлением, написанным в расчете на тот же исполнительский состав, что мы видели в баховской версии хорала *Aus der Tiefen rufe ich*, с добавлением облигатного гобоя. Это вступление, напоминающее вступительные симфонии из ряда баховских кантат, благодаря выразительной мелодии гобоя и обилию хроматизмов явно выделяется из всей музыки «Lukaspassion». Столь очевидная стилистическая «чужеродность» позволила предположить, что и этот фрагмент был дописан Бахом-редактором для более убедительного (нежели речитатив *secco*) начала второй части сочинения, о чем пишет Андреас Глэкнер [10, с. 96]. В этом убежда-

ют также отмеченные ученым правки в рукописи, а именно записанные на ложных нотонасцах партии струнных инструментов (пример 8).

В современном Полном собрании сочинений И. С. Баха [13, с. 65] «Страсти по Луке» BWV 246 представлены лишь одним номером – хоралом *Aus der Tiefen rufe ich*, получившим индекс BWV 246/40a. Казалось бы, вмешательство Баха в сочинение анонимного автора сравнительно невелико, если рассматривать его в сугубо количественном аспекте. Однако именно этот переработанный номер позволяет говорить о чуткости и проницательности композитора-редактора, о его методах работы с чужой музыкой. А то, каким образом Бах выполнил необходимое для него условие – разделение композиции целого на две части, – демонстрирует глубину понимания великим музыкантом духовного смысла этого анонимного опуса.

В целом складывается впечатление, что И. С. Бах достаточно внимательно и серьезно отнесся к произведению своего коллеги по цеху – возможно, скромного музыканта «второго плана», чье имя ныне установить уже невозможно. Тем не менее, благодаря сохранившейся баховской копии, музыка «Страстей по Луке» не была предана забвению и до сих пор продолжает звучать на концертной эстраде. И в этом есть, на наш взгляд, историческая справедливость, ибо «Страсти по Луке» BWV 246 представляют собой достаточно органичное и полное смысла художественное целое. Подобные произведения, несомненно, достойны внимания исследователей и исполнителей старинной музыки.

Литература

1. Документы жизни и деятельности И. С. Баха / сост. Х. Й. Шульце; пер. с нем. и коммент. В. А. Ерохина. М.: Музыка, 1990. 299 с.
2. Сапонов М. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2009. 284 с.
3. Шабалина Т. И. С. Бах и Российская национальная библиотека в Санкт-Петербурге: Недавние открытия // Музыкальная академия. 2015. № 1. С. 117–128.
4. Шабалина Т. Российские источники в баховедении: к продолжению темы // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 93–107.
5. Шабалина Т. Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. Друскина и Х. Стрекаловской. Изд. 4-е. М.: Классика-XXI, 2016. С. 684–747.
6. Beisswenger K. Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel: Bärenreiter, 1992. 451 S.
7. Blanken Chr. Aus J. S. Bachs „Werke-Schmiede“. Die Kaiser zugeschriebene Markus-Passion und ihre Pasticcio-Fassung mit arien aus Händels „Brockes-Passion“ // Musik & Kirche. Bd. 78 (2008). № 4. S. 270–276.
8. Dadelsen G. Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs. [Mit Tab.]. Trossingen: Hohner-Verlag, 1958. 176 S.
9. Dürr A. Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs // Bach-Jahrbuch. Jg. 44 (1957). S. 5–162.
10. Glöckner A. Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken // Bach-Jahrbuch. Jg. 63 (1977). S. 75–119.
11. Glöckner A. Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735 // Bach-Jahrbuch. Jg. 67 (1981). S. 43–75.
12. Grubbs J. Ein Passion-Pasticcio des 18. Jahrhunderts // Bach-Jahrbuch. Jg. 39 (1965). S. 10–42.
13. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (NBA) II/9 / hrsg. v. K. Beißwenger. Kassel: Bärenreiter, 2000. 98 S.
14. Kobayashi Y. Zu einem neu entdeckten Autograph Bachs – Choral: Aus der Tiefen // Bach-Jahrbuch. Jg. 57 (1971). S. 5–12.
15. Kobayashi Y. Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // Bach-Jahrbuch. Jg. 74 (1988). S. 7–72.
16. Langer M. Franz Hauser und die Lukas-Passion BWV 246 // Bach-Jahrbuch. Jg. 72 (1986). S. 131–134.
17. Marshall R. Bach the Progressive: Observation on His Later Works // The Musical Quarterly. Vol. 62 (1976). № 3. P. 313–357.
18. Melamed D. Hat Johann Sebastian Bach die Lukas-Passion BWV 246 aufgeführt? // Bach-Jahrbuch. Jg. 92 (2006). S. 161–169.
19. Melamed D. Hearing Bach's Passions. New York: Oxford University Press, 2005. 178 p.
20. Menke W. Das Vokalwerk G. Ph. Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge. Kassel: Bärenreiter, 1942. 134 S. Anhang 105 S.
21. Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. 5., unveränderte Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1971. 747 S.
22. Schneider M. Zur Lukaspassion // Bach Jahrbuch. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Jg. 8 (1911). S. 105–108.
23. Schreyer J. Beiträge zur Bach-Kritik [Rezension] // Bach-Jahrbuch. Jg. 7 (1910). S. 165–166.
24. Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921. 1062 S.
25. Wolff Chr. Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. New York; London: W.W. Norton, 2001. 621 p.





Concerto, concertus, концерт: партесный концерт в контексте барочной терминологии¹

Одним из ведущих музыкальных жанров эпохи барокко является концерт в его вокальной и инструментальной разновидностях. Современное значение термина «концерт» (*concerto*) складывалось на протяжении трех столетий. В XVI веке в Италии слово *concerto* (от глагола *concertare* — «согласовывать») начинают применять к вокальной музыке. Оно встречается в текстах на итальянском языке и относится не к композиции, а к исполнению. В XVII веке термин *concerto* в Италии и немецких землях стал уже обозначать музыкальный жанр. При этом на первый план вышла этимологическая связь данного термина с латинским глаголом *concertare* — «согласовываться, спорить». К концу столетия, наряду с вокальными, появились также инструментальные концерты², которые широко распространились по всей Европе в последующем XVIII веке (тогда как концертов вокальных стало значительно меньше, и сохранялись они главным образом в протестантской Германии)³. Тогда же стало утверждаться и новое значение слова «концерт» (вероятно, восходящее к французскому *concert*), которое стало обозначать собрание с целью прослушивания музыки.

Несложно установить, что трактовка понятия «концерт», свойственная XVI веку, уже давно устарела. Характерная для XVII столетия — сохранилась до наших дней. Но чаще всего сегодня слово «концерт» все-таки употребляется в позднейшем смысле.

В Россию концерт пришел во второй половине XVII века. А уже в последней трети XVIII столетия барочный (партесный) концерт усту-

пил место концерту классическому. Естественно предположить, что в данном случае слово «концерт», означая жанр вокальной музыки, восходит к латинскому глаголу *concertare* и впоследствии приобретает оттенок значения «музыки для слушания». Но если в западноевропейских странах вокальные концерты почти обязательно предполагали участие инструментов, русский концерт, за единичными исключениями [1, с. 18–19] этого не допускал.

Несмотря на вроде бы ясную ситуацию с происхождением и природой партесного концерта, трудно отыскать его ясно сформулированное определение. И. А. Гарднер в своем труде «Богослужбное пение русской православной церкви» дает фрагменты возможной дефиниции. Он, в частности, отмечает, что «концерты — паралитургические произведения на богослужбные тексты или на тексты, выбранные из разных псалмов» [6, с. 72], указывая в другой главе той же книги, что они относятся к запричастному пению и могут исполняться после причастного стиха либо «в другое время, например, по окончании богослужения» [там же, с. 177]. В учебнике по истории русской музыки О. И. Левашевой, Ю. В. Келдыша и А. И. Кандинского сообщается следующее: «Наивысшего развития стиль партесного многоголосия достиг в особом жанре торжественных праздничных композиций, называемых концертами. Партесные концерты были рассчитаны на исполнение большим по составу хором и отличались пышностью, эффектностью звучания» [16, с. 71–72]. Как можно заметить, это определение не учитывает ни существования

* Булычева Анна Валентиновна — кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

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

² Во Франции тогда же словом *concert* называли инструментальную или вокально-инструментальную сюиту из фрагментов театральной музыки.

³ Так, например, многие кантаты И. С. Баха в оригинале обозначены как *Concerto*.

широко распространенных покаянных концертов, ни преобладавшей в эпоху барокко практики исполнения концертных сочинений ансамблевым составом — по одному певцу на партию.

В более поздней работе Ю. В. Келдыш (вероятно, под влиянием публикаций Н. А. Герасимовой-Персидской) отчасти скорректировал приведенное выше определение: «Высшим достижением русской музыки в конце XVII века явился партесный концерт — произведение крупного масштаба для хора а cappella, состоящее из ряда связанных воедино контрастирующих эпизодов» [13, с. 265].

Таким образом, единственным критерием жанра оказалась музыкальная форма. Однако подобное определение столь широко, что ему вполне соответствуют самые разные партесные сочинения: циклы стихир, кафизмы, катавасии и т. д. При том что рукописи XVII—XVIII веков не дают достаточных поводов к столь расширительной трактовке термина. Объявление же концерта высшим достижением русской музыки, как и в предыдущей цитированной работе, остается голословным, поскольку сравнения с иными жанрами не проводится.

После изложения дефиниции в книге Ю. В. Келдыша приводится следующее описание: «Форма концерта основывалась на контрастировании разных типов изложения и групп голосов: из общей массы выделялись небольшие ансамбли, противопоставляемые компактному аккордово-гармоническому складу, образуящему плотную, массивную звучность... Но для того, чтобы контрасты были рельефно выражены и ясно воспринимались на слух, необходимы были большие хоровые составы, хотя само по себе количество голосов еще не является достаточным признаком для определения стилевых особенностей концерта. Мастерами партесного многоголосия создавались иногда произведения для восьми или двенадцати голосов в обычном аккордово-гармоническом складе хорального типа (см., например, двенадцатиголосную “Всенощную” Н. Калачникова)» [там же].

В процитированных фрагментах сфокусированы все возможные камни преткновения. Во-первых, в поле зрения исследователя не попали

ни сотни дошедших до нас концертов на 3—6 голосов, ни многочисленные сочинения продолжительностью до 60 тактов. Во-вторых, учтен только один из возможных типов фактуры, странным образом описанный как противопоставление «небольших ансамблей» «аккордово-гармоническому складу». В-третьих, Всенощное бдение Николая Калачникова¹ написано не в «обычном» аккордово-гармоническом складе, а в стиле постоянного партесного многоголосия [18, с. 25].

В результате возникшей путаницы исследователи стали вовсе избегать в своих работах определений духовного концерта. Это прослеживается, в частности, в диссертациях, защищенных на протяжении почти четверти века: от кандидатской Г. Н. Виноградовой (1994) [5] до докторской И. П. Дабаевой (2017) [9]. «Традиция», наконец, была нарушена А. В. Лебедевой-Емелиной, в чьей докторской диссертации содержится развернутое определение: «Напомним, духовный концерт — многочастный жанр (обычно из трех или четырех частей), сочиненный в контрастно-составной форме, где чередование частей подразумевает сопоставление темпов (“быстро — медленно — быстро” или “медленно — быстро — медленно”), тональностей, метра, часто и фактуры» [15, с. 110]. Определение относится к хоровому концерту эпохи классицизма, однако под него нетрудно подверстать, скажем, церковные концерты Арканджело Корелли, написанные в эпоху барокко и для инструментов. Это говорит о том, что форма не может быть единственным критерием в определении жанра.

Очевидно, между барочным (партесным) и классическим концертом существует преемственность, которая должна отражаться в определениях. Из доступного на сегодня нотного материала следует, что в русской хоровой музыке не было плавной эволюции от барокко к классицизму, а была резкая смена модели. На сломе двух эпох поменялась не только нотация (с квадратной «киевской» на круглую «итальянскую»), но также стиль, форма, состав хора, ладовая основа. Неизменным осталось лишь место концерта в богослужении. Однако обращение к работам по литургике почти не приносит результатов, поскольку концерта нет в богослужебном уставе

¹ Партии Всенощного бдения хранятся в Отделе рукописей Государственного исторического музея (Синодальное певческое собрание, № 358). Начальный фрагмент этого сочинения был опубликован Т. Н. Ливановой (без слов) еще в 1938 году [17, пример № 9 на вклейке].

(в этом смысле он — паралитургический жанр). Концерт не упоминается ни в фундаментальном труде И. И. Дмитриевского «Изъяснение Божественной Литургии, историческое, догматическое и таинственное», первое издание которого вышло в 1804 году, в пору расцвета жанра в его классическом варианте [11], ни в работах по литургии Н. Д. Успенского, составителя хрестоматии партесных концертов [20], ни даже в книге В. В. Протопопова «Музыка русской литургии» [19]. Лишь П. И. Виноградов в «Подробном объяснении литургии», написанном в форме разговора священника с духовным сыном, замечает: «Впрочем нужно тебе сказать, что иногда в причастном поются и другия песни, смотря по желанию поющих, или по скором пропетии причастна говорится поучение к стоящим в храме» [4, с. 158]. Тысячи сохранившихся концертов свидетельствуют о том, что «другие песни» не только пелись, но и, по сути, оказывались музыкальной кульминацией службы.

Основным источником аутентичной барочной терминологии для нас остается трактат Н. Дилецкого «Идея грамматики мусикийской» [10]. Поскольку он был написан в Вильно и отражает реалии музыкальной культуры тогдашней Речи Посполитой, к нему нужно подходить не без осторожности, соотнося сведения с материалами нотных рукописей. Жанра под названием «концерт» у Дилецкого нет (но фигурирует «мотет»). В трактате есть парные понятия: «правило естественное» — «правило концертное», под которыми, судя по многочисленным нотным примерам, подразумеваются склад «нота против ноты» и склад имитационный. Специфическая терминология Дилецкого до сих пор провоцирует музыковедов, говоря о партесе, смешивать жанр концерта с концертным стилем. Некоторые заходят еще дальше и приписывают Дилецкому взгляды Ю. В. Келдыша: «Напомним, что термин “концерт” был определен Н. Дилецким как “бо-

рение” голосов (что соответствует его переводу с латинского — “состязание”», имея в виду контрастное сопоставление выделенной группы солистов (ансамбль) и всего хора (tutti)» [14, с. 95].

Верно ли, что наличие «концертных» имитаций — неизменный признак концертного жанра? Пожалуй, нет. Поскольку существует целый ряд партесных концертов, где имитационная техника в принципе не применяется (например, в анонимном концерте Александру Невскому «Веселися, Ижерская земле»¹ или концерте Герасима Завадовского «Молитву пролию»² — оба на двенадцать голосов).

Противопоставление ансамблевых эпизодов и аккордовых tutti также не является необходимым признаком жанра. Сочиненный еще в XVII веке анонимный концерт «Праздник радостей»³, написанный в мотетной форме, обходится без этого противопоставления [2, с. 25–26]. Та же форма обнаружена И. В. Герасимовой в концертах на четыре голоса Яна Календы, старшего современника Дилецкого [7, с. 136–140].

«Концертность» и «контрастность» партесных концертов вообще не стоит преувеличивать. Если обратиться к партесным рукописям, окажется, что в заголовках почти в равной мере и без всяких различий встречаются концерты/канцеры и канцеры/канцеры (чередование гласных допускалось орфографией того времени) [см.: 20, с. 25, 27].

В этой связи заметим, что термин *concentus* намного старше, чем *concerto*. Еще в Средние века он служил латинским эквивалентом греческого слова «гармония». Так называли свои сочинения Якоб Обрехт, Ханс-Лео Хасслер, Андреас Хакенбергер и многие другие композиторы эпохи Ренессанса. Позже, уже в барочные времена, слово *concentus* можно встретить на титульных листах сборников скрипичных сонат Иоганна Генриха Шмельцера и оркестровых сюит Йозефа Фукса, где оно является не жанровым обозначением,

¹ Списки концерта находятся в составе следующих сборников: ГИМ, Син. певч. собр. № 46, 713 (партия второго баса этого сборника хранится в Российском национальном музее музыки, ф. 283 № 757), 717, а также в собрании Кабинета рукописей Российского института истории искусств (ф. 2, оп. 1, ед. хр. 837).

² Списки этого широко распространенного сочинения находятся в следующих сборниках: ГИМ, Син. певч. собр. № 46, 111, 355, 457 (партия третьего баса — РНММ, ф. 283 № 492), 710, 719, 851 и 1431; ГИМ, Собрание Уварова, № 785; РНММ, ф. 283 № 585, 588, 645, 647, 693–696, 719, 741, 743, 746, 747, 760; Научно-исследовательский отдел рукописей Российской национальной библиотеки, Собрание Петроградской духовной семинарии, № 32; РИИИ, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 837.

³ Отдельные партии ранних версий на шестнадцать и на двенадцать голосов находятся в следующих сборниках: РНММ, ф. 283, № 761; Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф. 354, № 158. Позднее переложение на 48 голосов: ГИМ, Син. певч. собр. № 853.

а, скорее, образным выражением. Синонимы «концентуса» – «концерт» в первоначальном значении этого термина, а также «симфония» в том смысле, какой на раннем этапе придавали этому слову оба Габриели и Генрих Шютц, а именно: созвучие голосов и инструментов.

В Россию и концерт, и «концент» пришли в середине XVII века через Речь Посполитую. Преобладавшая в ней польская музыкальная культура на протяжении XVI – первой половины XVII века интенсивно впитывала разнообразные влияния. Не менее ста итальянских музыкантов, среди которых были Джованни-Франческо Анерио, Марко Скакки, Джованни Валентини, Тарквинио Мерула и Лука Маренцио, работали в Варшаве и Кракове. В свою очередь, польские музыканты Ян Брант, Шимон Берент, Войцех Демболенцкий, Анджей Нижанковский побывали в Италии [23, с. 652]. Миколай Зеленьский не только учился в Риме, но и издал в Венеции два монументальных цикла – Оффертории и Коммунио на весь церковный год (1611). На заре эпохи барокко Польша превратилась в перекресток музыкальных путей: через нее итальянцы находили для себя службу в Швеции или Дании. Прочны были и польско-немецкие связи. Такие авторы духовных концертов, как Каспар Фёрстер и Бальтазар Эрбен, работавшие в Данциге (ныне Гданьске) и признаваемые у нас композиторами северонемецкими [12], с точки зрения польской историографии (и политической географии), считаются польскими музыкантами. Тем более, что Фёрстер учился в Варшаве у Марко Скакки.

В польской музыкальной жизни в ранний период эпохи барокко присутствовали и мотеты, и духовные концерты, и мадригалы, и «конценты». В частности, был известен сборник *Amonici concentus* («Гармонические созвучия») Клаудио Кокки (1626) [23, с. 378], который содержит сочинения для пяти голосов и basso continuo, написанные в концертном стиле.

Камнем преткновения для историков остается разграничение в музыке XVII века мотета и концерта, что неоднократно констатирует Барбара Пшебышевска-Ярминьска [23, с. 385, 428]. Герасимова-Персидская называет партесные сочинения менее чем на восемь голосов «партесными мотетами» [21], вероятно, опираясь на труд Михаэля Преториуса [22]. Противоположную точку зрения ранее других высказал изобретатель соль-

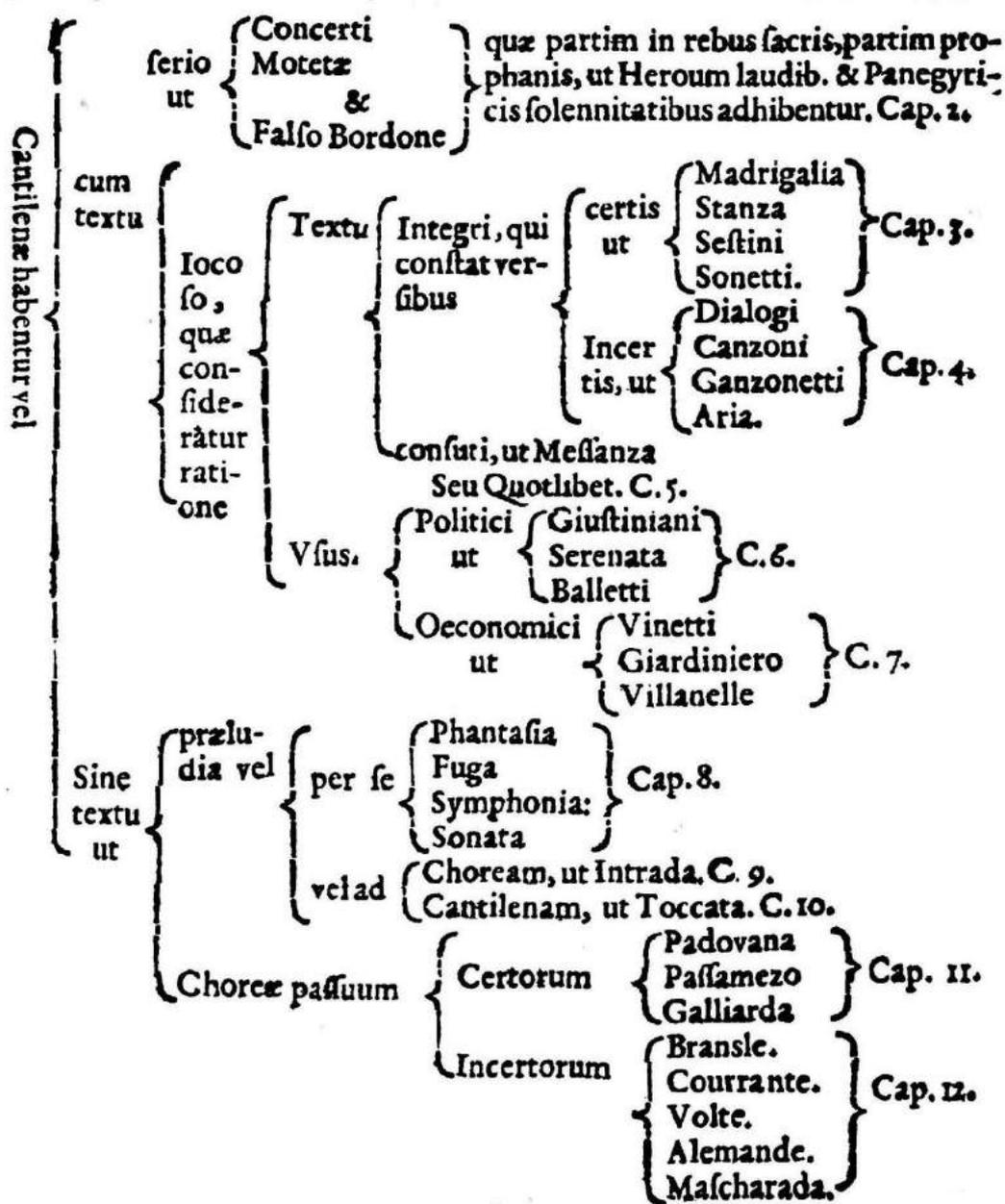
ного концерта Лодовико Виадана. В 1602 году в предисловии к своему сборнику «Сто церковных концертов для 1, 2, 3 и 4 голосов» он писал: «Я замечал, что порою певцы, желая петь с органом в составе трех, двух или же одного голоса, вынуждены за неимением подходящих для их намерений концертов братья за одну, две или три партии из мотетов на пять, шесть, семь и даже восемь голосов... Кроме того, я особо позаботился о том, чтобы голоса не паузировали, если только того не требует характер и строение сочинения» [цит. по: 3, с. 339–340]; «нежный и деликатный характер этих концертов не выдерживает гула полного органа» [там же, с. 341].

Совсем по другому принципу разделяет полифонические жанры Генрих Шютц. В его сборнике «Псалмы Давида с несколькими мотетами или концертами на 8 и более голосов» (1619) псалмами названы те сочинения, в которых положены на музыку все строки текста. Напротив, в немногочисленных мотетах и концертах использованы не все строки. Разница между двумя жанрами заключается в том, что мотеты начинаются имитационно, а концерты – tutti либо трехголосным ансамблем.

Но наиболее тщательно проблему разграничения жанров рассмотрел Михаэль Преториус в вышедшем четырьмя годами назад третьем томе труда *Syntagma musicum* («Устройство музыки») [22]. Том этот посвящен музыкальной терминологии на новых европейских языках, которая интенсивно обновлялась на границе двух эпох – Возрождения и барокко.

Преториус начинает с современной ему системы жанров итальянской, французской, английской и немецкой музыки, представив ее в виде схемы [22, с. 3] (*ил. 1*).

В ее верхней части находятся серьезные сочинения на духовные и светские тексты: концерты, мотеты и фобурдоны. Фобурдонами Преториус называет псалмы Вечерни, положенные на музыку в технике «нота против ноты», хотя приводит и общеизвестное значение этого слова [там же, с. 9–10]. Сложнее обстоит с дефинициями концерта и мотета: «В Италии сегодня большей частью мало печатают мадригалов, а вместо них прелестные вещи того же рода для 1, 2, 3, 4 голосов и органного баса, которые называют *concerto*, *concentus*, *motet* – без всякого различия. Латинские композиции или мотеты на 5, 6, 7 и 8 голосов они обычно называют духовными песно-

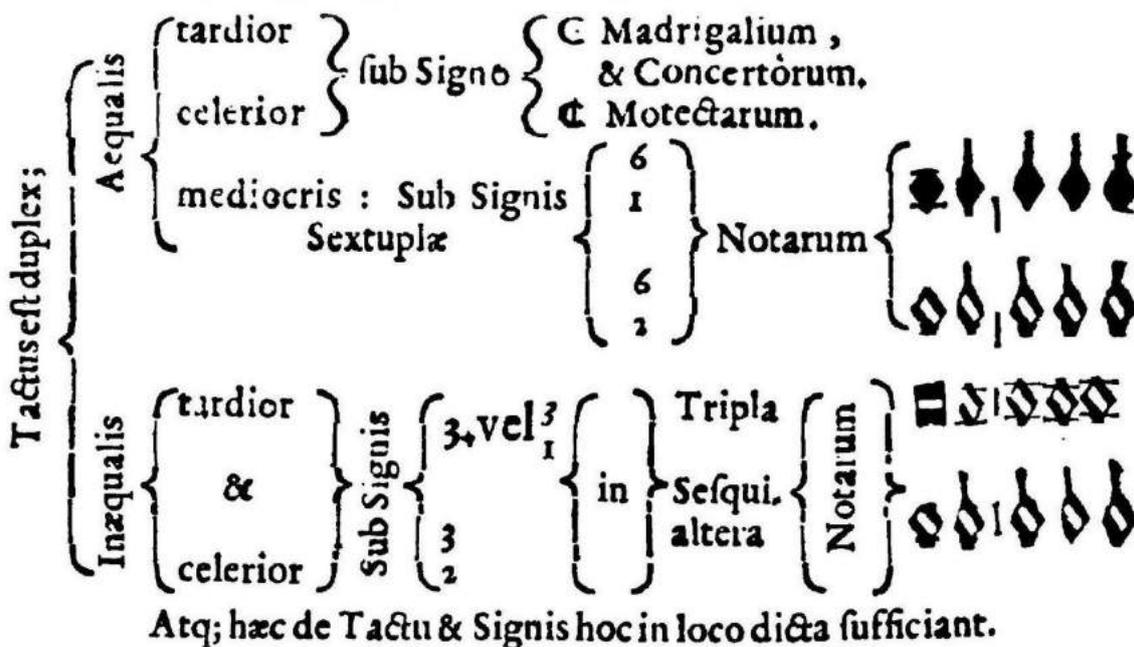


Ил. 1. Схема жанровой системы итальянской, французской, английской и немецкой музыки из III тома трактата М. Преториуса *Syntagma musicum*

пениями, духовными концентусами и мотетами. Нахожу, однако, что под словами концерт, песнопение, концентус, мотет они понимают любые духовные песнопения без различия. Стефано Нашимбени назвал Церковными концертами не только свои мессы и псалмы для трех хоров и 12 голосов, но и для 9, 5 и меньшего числа голосов» [22, с. 4–5].

Далее Преториус рассуждает о происхождении слова *concerto* от латинского глагола «спорить» и приходит к выводу, что название «концерт»

больше подходит многохорным сочинениям. Затем ученый сопоставляет эти рассуждения с современной ему практикой, приводя списки десятков авторов мотетов и концертов, чьи сочинения были им изучены [там же, с. 7–8]. Он констатирует, что согласия между музыкантами нет, и классифицировать жанры затруднительно: «Мало кто делает различие между мотетами в манере мотетов Орландо и концертами в мадригальной манере. Некоторым нравится делать такое различие: концерты для нескольких хоров



Ил. 2. Схематическое изображение таковых размеров из III тома трактата М. Преториуса *Syntagma musicum*

должны быть без необыкновенных вариаций, и фуги там считаются совсем неподходящими; но мотеты должны быть развитыми и искусными и не более чем на 8 голосов. Но это не всегда можно обнаружить; например, в 1-й книге Священных симфоний Джованни Габриели сочинения для 6, 7 и до 16 голосов, объединенных в 2, 3 и 4 хора, можно назвать мотетами, поскольку они в истинной манере мотетов Орlando (который в этом жанре должен нами почитаться за главного арбитра¹), но также и концертами, поскольку они для нескольких хоров, и вокальные партии в них концертируют» [там же, с. 8–9].

В той части тома, которая посвящена ритму, Преториус устанавливает разделение четных размеров на «мадригальный» (C) и «мотетный» (C) [там же, с. 48]. Мотетам подобает размер, указывающий на более быстрый темп, поскольку в них чаще используются крупные длительности, нежели мелкие. Ритмика мадригалов, напротив, предполагает менее скорый темп, что должно быть выражено тактовым размером. На схеме размеров ученый прибавляет к мадригалам концерты [там же, с. 79] (ил. 2).

В собственных сочинениях Михаэль Преториус следовал сформулированному им самим правилу:

его мотеты, как правило, предназначены для небольшого числа голосов, концерты — для двух или нескольких хоров. Но для современников композитора такое разделение вовсе не было обязательным.

Почему же в России в эпоху барокко сложился именно духовный концерт/концент, а не духовный мотет? Отсутствие прямых документальных свидетельств позволяет нам лишь делать предположения.

Интересно, что Преториус в первых главах третьего тома *Syntagma musicum* говорит о фобурдонах и мотетах, но в дальнейшем их почти не упоминает, концерты же упоминаются повсеместно. Вероятно, этот новый, только нарождавшийся жанр вызывал на заре эпохи барокко куда больший интерес, нежели традиционный мотет, и слово «концерт» было «на слуху» и «в моде». Для русской музыки введение партесного стиля было новацией, и естественно было выбрать самое современное из жанровых обозначений. Слово оказалось удачным, прижилось, и вот уже четвертое столетие в России пишут духовные концерты.

Следует учесть и мнение Дилецкого, называвшего словом «концерт» любые имитационные

¹ Слова в скобках написаны Преториусом по-латыни.

эпизоды. Ведь в ранних партесных концертах имитационная техника играла важнейшую роль.

Созвучное концерту слово «концент» (по свидетельству Преториуса, для многих музыкантов того времени – практически синоним первого) частью русских музыкантов могло употребляться без различия оттенков, но знатоков латыни могли привлекать и сам факт латинского происхождения термина, и его значение («гармония»), подчеркивающее сущность партесного пения.

Оппозиция «мотет – концерт» для русской музыки в целом оказалась неактуальной. Зато целая группа ранних концертов на восемь голосов демонстрирует совсем иную жанровую коллизию. Проследим ее на примере концерта Василия Титова «Днесь иже на разумных престолех». В одной из ранних рукописей¹ он находится в составе цикла песнопений, озаглавленного «Септеврия в 8 день на Рождество Пресвятыя Богородицы стихиры и славники на осмь голосов, творение Василия Титова». В двух других сборниках² он встречается среди концертов уже как самостоятельное сочинение, не являющееся частью какого-либо цикла. По-видимому, имела место жанровая трансформация, связанная с изменениями в богослужебной практике: с распространением обычая петь концерты некоторые партесные стихиры стали исполняться в этом новом качестве.

Определение русского духовного концерта должно, вероятно, исходить из слов И. А. Гарднера и звучать следующим образом: духовный концерт – многоголосное паралитургическое

сочинение, предназначенное для запричастного пения. Партесный концерт – одночастное сочинение в барочном стиле (синоним – концент), классический концерт – циклическое сочинение в классицистском стиле. Определение можно аналогичным образом распространить на раннеромантические русские духовные концерты (например, А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского), однако оно не охватывает сочинений духовной тематики, изначально предназначенных авторами для исполнения вне богослужения, которые доминируют в сегодняшней композиторской практике.

От барочных духовных концертов католических и протестантских стран русский концерт отличается не только отсутствием музыкальных инструментов. В Германии место концерта в богослужении было сходным [12, с. 26], однако широкое распространение имели так называемые хоральные концерты – обработки духовных песен [8, с. 45], аналогов чему в партесном концерте нет. Наиболее близкими жанрами для западного концерта были мотет, псалом и симфония (в старинном смысле), а сольный вокальный концерт на протяжении XVII века фактически переродился в сольную же кантату. Кроме того, наряду с духовными быстро появились и светские вокальные концерты.

Партесному концерту родственны стихиры и причастны в партесном стиле. Концертов на светские тексты сохранилось, по-видимому, всего два, и оба они имеют пародийный характер. Но это тема для отдельного исследования.

Литература

1. Булычева А. В. Духовные сочинения Алябьева для «певческих и музыкантских хоров» // *Musicus*. 2013. № 4. С. 17–19.
2. Булычева А. В. Сверхмногоголосие в музыке русского барокко: два хоровых концерта на 48 голосов // *Opera musicologica*. 2018. № 1 (35). С. 8–33.
3. Виадана Л. Благосклонным читателям // *Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации*. М.: Московская консерватория, 1997. С. 339–344.
4. Виноградов П. И. Подробное объяснение литургии. Изд. 2-е. М.: типография С. Орлова, 1867. 174 с.
5. Виноградова Г. Н. Стилевые особенности партесной концертной композиции переходного периода: дис. ... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. 290 с.
6. Гарднер И. А. Богослужебное пение русской православной церкви. Том II. История. М.: ПСТГИ, 2004. 528 с.
7. Герасимова И. В. Ян Календа: партесное письмо композитора середины XVII века // *Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования*. Вып. 1. М.: ГИИ, 2016. С. 131–144.

¹ НИОР РНБ, ф. 354, № 146.

² РНММ, ф. 283, № 327–331 и № 622, 758, 994.

8. *Гирфанова М. Е.* Хоральные концерты Самуэля Шейдта и пути развития жанра вокального духовного концерта в Германии в первой половине XVII века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 5–2 (43). С. 44–49.
9. *Дабаева И. П.* Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX – начала XX века: дис. ... доктора иск. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория, 2017. 410 с.
10. *Дилецкий Н.* Идея грамматики мусикийской / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979. 640 с.
11. *Дмитревский И. И.* Изъяснение Божественной Литургии, историческое, догматическое и таинственное [1804]. М.: Правило веры, 2017. 640 с.
12. *Жданов В. А.* Духовный концерт в творчестве северонемецких композиторов второй половины XVII века: дис. ... канд. иск. М.: Московская консерватория, 2014. 474 с.
13. *Келдыш Ю. В.* История русской музыки. Том 1. М.: Музыка, 1983. 384 с.
14. *Ковалев А. Б.* Духовный концерт как хоровой цикл на рубеже XX–XXI вв.: жанровые и стилевые особенности // Вестник ПСТГУ. Серия V. 2017. № 25. С. 95–106.
15. *Лебедева-Емелина А. В.* Русское хоровое искусство второй половины XVIII – начала XIX века как целостное художественное явление: дис. ... доктора иск. М.: ГИИ, 2018. 502 с.
16. *Левашева О. И., Келдыш Ю. В., Кандинский А. И.* История русской музыки. Том 1. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1980. 624 с.
17. *Ливанова Т. Н.* Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Вып. I. М.: Искусство, 1938. 360 с.
18. *Плотникова Н. Ю.* Из истории партесного стиля: композитор Николай Калашников // Музыка и время. 2012. № 11. С. 23–27.
19. *Протопопов Вл.* Музыка русской литургии. Проблемы цикличности. М.: Композитор, 1999. 200 с.
20. Русский хоровой концерт конца XVII – первой половины XVIII веков: хрестоматия / сост. Н. Д. Успенский Л.: Музыка, 1976. 240 с.
21. Украинские партесные мотеты начала XVIII века: из Югославских собраний / ред.-сост. Н. А. Герасимова-Персидская. Киев: Музична Україна, 1991. 453 с.
22. *Praetorius M.* Syntagmatis musici tomus tertius: Termini musici [Wolfenbüttel, 1619] (англ. пер.: The Syntagma musicum by Michael Praetorius, volume three / transl. by H. Lampl. Ann Arbor: University of Southern California Press, 1957. 458 p.)
23. *Przybyszewska-Jarmińska B.* Historia muzyki polskiej. Tom III. Część 1. Barok 1595–1696. 873 s. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ibuk.pl/fiszka/107316/historia-muzyki-polskiej-tom-iii-cz-1-barok-15951696.html> (дата обращения: 21.10.2018).



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

ФОРТЕПИАНО

на 2-е полугодие 2019 года

В журнале, адресованном педагогам фортепиано
всех уровней образования –

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

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

Подписной индекс журнала – 34207.

по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»



Джузеппе Тартини и его «Правила ведения смычка»

Джузеппе Тартини (1692–1770) – один из величайших скрипачей и композиторов Италии XVIII столетия, чье творческое наследие сохранило свою актуальность вплоть до наших дней. При этом он оставил после себя не только многочисленные музыкальные произведения, но и профессиональную исполнительскую школу, а также ряд необычайно интересных музыкально-педагогических и теоретических трудов.

Тартини обычно причисляют к мастерам позднего барокко. Однако его исполнительское и композиторское мастерство синтезировало не только собственно барочные традиции, идущие от А. Корелли, А. Вивальди, Ф. М. Верачини, Ф. Джеминиани, П. Локателли, но и новые стилевые тенденции, свойственные переходному периоду от барокко к нарождавшемуся музыкальному классицизму. А современный исполнитель и слушатель вполне могут уловить в его музыке даже романтическую эмоцию.

Что же касается музыковедов, то на Западе всплеск интереса к Тартини пришелся на середину – вторую половину XX столетия, когда были созданы наиболее значительные работы о композиторе [см.: 9; 10; 11; 12; 15; 16]. Примечательно, что из сколь-либо заметных зарубежных научных публикаций двух последних десятилетий можно, пожалуй, отметить лишь книгу Пьерпаоло Ползонетти «Тартини и музыка в соответствии с природой» (2001) [18], а также появившееся в интернете небольшое исследование скрипача и научного сотрудника Норвежской академии музыки Сигурда Имсена под названием «Стиль Тартини» (2015) [14].

В русскоязычной литературе в последнее время имя Тартини обычно возникает лишь эпизодически: оно может встретиться либо в учебном издании [3], либо в контексте каких-либо специальных исследований, посвященных, например, каденциям солиста в эпоху барокко [6] или



Джузеппе Тартини (гравюра сер. XVIII в.)

же скрипичному тексту в сольных и ансамблевых произведениях того же исторического периода [7]. Во всяком случае, до сих пор наиболее значительной работой, посвященной жизни и творчеству Тартини остается опубликованная более полувека назад монография Льва Гинзбурга [4], которая, по понятным причинам, не в состоянии учесть ряд важных достижений современной музыкально-исторической науки. В этой связи, несомненно, существует объективная потребность в новой отечественной книге о творчестве Тартини в контексте музы-

* **Василенко Анастасия Андреевна** – кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры оркестровых инструментов Воронежского государственного института искусств.

кальной культуры его времени. Столь значительная творческая фигура этого, несомненно, заслуживает.

Разумеется, определяя историческое значение Тартини, будет не совсем правильно ограничиваться лишь написанными им музыкальными произведениями, поскольку он также внес немалый вклад в историю исполнительского искусства и педагогики.

При этом склад личности Тартини был несколько иным, нежели у большинства его современников-исполнителей: помимо богатой концертной и педагогической практики, его чрезвычайно привлекала и сугубо теоретическая работа. Понятие же «Школа Тартини» необычайно широко: оно включает в себя и впечатляющее количество учеников¹, и многочисленные технологические скрипичные новшества², и своеобразную систему эстетических взглядов и художественного мышления, связанную со свободой творческого развития, с идеями о том, что музыка как феномен природы есть «инстинктивное понимание каждым, независимо от наличия или отсутствия музыкального воспитания, ее сущности», и что «все сущее берет свое начало из природы, порождено ею» [14; с. 5–6].

При жизни Тартини многие современники, не будучи его непосредственными учениками, могли воспринять его творческие принципы, либо услышав непосредственно игру маэстро, либо изучая написанную им музыку. Ну а в дальнейшем заложенные им традиции в первую очередь сохраняли и развивали его соотечественники — прежде всего, Пьетро Нардини (один из ярчайших учеников Тартини) и Бартоломео Кампаньоли, прошедший обучение у Нардини.

Одним из крупнейших представителей итальянской скрипичной школы последней четверти XVIII — начала XIX столетия стал Джованни Баттиста Виотти — ученик Гаэтано Пуньяни, связанный с Тартини через Джованни Баттисту Сомиса, который, в свою очередь, учился у самого Арканджело Корелли.

Во многом благодаря Виотти итальянская скрипичная школа оказала существенное влия-

ние на французскую, в значительной мере способствуя становлению стиля Пьера Байо (основавшего скрипичные классы Парижской консерватории в 1795 году), а также — Рудольфа Крейцера и Пьера Роде, впоследствии написавших и опубликовавших в 1802 году совместный труд под названием *Méthode de violon*, в котором большая часть идей, связанных с развитием звукоизвлечения и украшениями, заимствована из работ Тартини³.

В Австрии и Германии влияние Тартини распространилось во многом благодаря появившемуся еще в 1756 году *Versuch einer gründlichen Violinschule* («Опыту основательной скрипичной школы») Леопольда Моцарта, который, по сути, заимствовал для этой работы целый раздел «Трактата об украшениях» Тартини, распространенного к тому времени в рукописных копиях. Идеи Л. Моцарта (в том числе в отношении работы со звуком, воспитании личности музыканта) уже в романтическую эпоху развивали Людвиг Шпор и Йозеф Иоахим, а также ученик последнего Леопольд Ауэр, внесший немалый вклад в формирование русской скрипичной школы. При этом весьма показательно, что в своей знаменитой работе «Моя школа игры на скрипке»⁴ Л. Ауэр фактически приводит методику работы над звукоизвлечением, в свое время предложенную еще Тартини.

Таким образом, как мы видим, влияние школы знаменитого итальянского скрипача XVIII столетия на дальнейший процесс развития скрипичной педагогики, методики и исполнительства было весьма значительным.

Но нельзя, разумеется, забывать и о том, что Тартини оставил огромное наследие и как композитор. И прежде всего, сыграл важную роль в развитии таких жанров инструментальной музыки, как соната и сольный концерт. При этом хронология сочинений композитора для историков музыки до сих пор представляет немалую проблему — прежде всего, из-за отсутствия датировок в рукописях и многочисленных редакций различных опусов. Так, например, Поль Брейнард, составивший тематический каталог

¹ Его биограф Антонио Капри называет более семидесяти имен этих музыкантов [11].

² Достаточно вспомнить его *L'arte dell'arco* («Искусство смычка») — 50 вариаций на тему гавота А. Корелли.

³ Далее эти традиции продолжил в своей педагогической деятельности Шарль Берю, чья «Скрипичная школа» (*Méthode de violon*), впервые опубликованная в 1858 году, вплоть до начала XX века пользовалась популярностью не только во Франции, но и в России.

⁴ Ее первое издание в нашей стране появилось только в 1929 году [1].



Титульный лист «Трактата об украшениях»
Дж. Тартини (Париж, 1771)

сонат Тартини [10]¹, вроде бы установил определенную последовательность этих сочинений и внутреннюю взаимосвязь их содержания. Однако предложенный им еще в диссертации 1959 года [9] вариант разделения творческого наследия Тартини на периоды, учитывает прежде всего сугубо стилистические особенности, что, как известно, далеко не всегда точно отражает хронологию творчества.

Похожая история складывалась и с теоретическими работами мастера. В монографии о Тарти-

ни Льва Гинзбурга [4] высказано предположение о том, что первыми «трудами» скрипача были так называемые практические пособия для учеников (*Lezioni pratiche per violino*), которые они, скорее всего, сами переписывали, а впоследствии мастер их перерабатывал. Да и знаменитый «Трактат об украшениях» Тартини во многом имел практическую направленность (о чем, в частности, свидетельствует упоминание о скрипке в его оригинальном названии)².

Из других опубликованных теоретических работ Тартини следует, несомненно, упомянуть «Трактат о музыке, основанный на истинном значении гармонии» (*Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*. Padova, 1754), исследование под названием «О принципах музыкальной гармонии, содержащейся в диатоническом строе» (*De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere, dissertazione di Giuseppe Tartini*; Padova, 1767³), а также знаменитое «Письмо покойного синьора Джузеппе Тартини к синьоре Магдалене Ломбардини⁴, служащее важным уроком для тех, кто играет на скрипке» (*Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini inserviente ad una importante lezione per i suonatori di Violino*; Venezia, 1770)⁵.

К последней из названных работ непосредственно примыкают «Правила ведения смычка», которые вместе с «Письмом», несмотря на свою лаконичность, во многом определили перспективы развития исполнительского скрипичного искусства на долгие годы вперед, поскольку, советы, приведенные в этом сравнительно кратком очерке, стали методологической и художественной основой всей методики и практики обучения игре на скрипке.

Весьма интересна история появления «Правил». В 1771 году (т. е. уже после смерти Тартини) в Париже был впервые напечатан его «Трактат об украшениях» (*Traité des agréments de la musique*) в переводе на французский язык, выполненном

¹ Заметим в этой связи, что ранее подобную работу в отношении концертов Тартини проделал Минос Дуниас [12].

² *Trattato delle appoggiature si ascendenti e dissidente per il violino come pure il trillo, tremolo, mordente ed altro con dichiarazione delle cadenze naturali e composte* («Трактат для скрипки об апподжиатуре, как восходящей, так и нисходящей, а также о трели, тремоло, морденте и других украшениях с объяснением каденций естественных и сочиненных»).

³ Данная работа завершена Тартини еще в 1764 году.

⁴ Магдалена Лаура Ломбардини [в замужестве Сирмен] (1745–1818) – итальянская скрипачка и композитор, ученица Тартини.

⁵ Публикация письма была осуществлена уже посмертно в венецианском журнале «Литературная Европа» (*L'Europa letteraria*). Рукопись датирована 1760 годом. В переводе на русский «Письмо ученице» достаточно подробно цитируется в уже упомянутой монографии о Тартини Л. Гинзбурга [4, с. 192–195] и практически полностью – в книге И. Благовещенского «Из истории скрипичной педагогики» [2, с. 21–29].

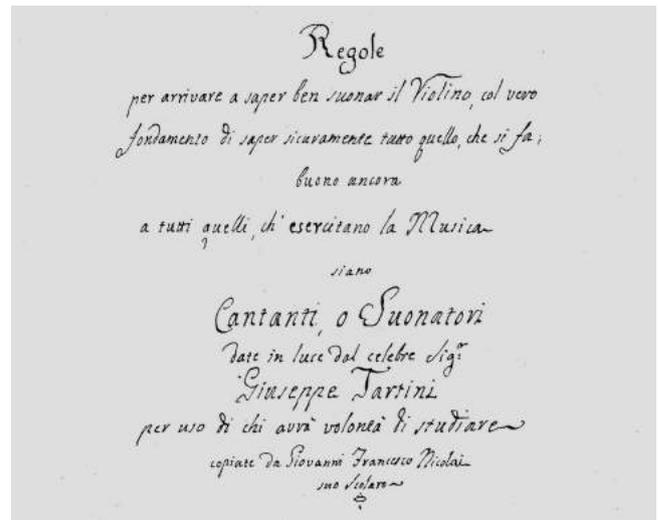
Пьером Дени. Трактат этот делился на небольшие главы, посвященные последовательно апподжиатуре, трели, тремоло, морденту, а также «естественным» и «искусственным» способам орнаментирования и, соответственно, «естественным» и «искусственным» каденциям.

Долгое время музыканты располагали только этой (французской) версией трактата Тартини. О судьбе итальянского оригинала ничего не было известно вплоть до 1957 года, когда в библиотеке консерватории имени Бенедетто Марчелло в Венеции молодой итальянский музыковед Пьерлуиджи Петробелли¹ нашел факсимильную копию итальянского оригинала, скопированную рукой одного из учеников Тартини — Джованни Франческо Николаи².

Рукопись именовалась следующим образом: *Regole / per arrivare a saper ben suonar il Violino, col vero / fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa; buono ancora / a tutti quelli, ch'esercitano la Musica / siano / Cantanti, o Suonatori / date in luce dal celebre Sig. r / Giuseppe Tartini / per uso di chi avrà volontà di studiare / copiate da Giovanni Francesco Nicolai / suo Scolaro* («Правила, предназначенные для того, чтобы научиться хорошо играть на скрипке, с безусловной опорой на должные знания; подходят также для всех, кто занимается музыкой — как для певцов, так и для инструменталистов. Дарованы знаменитым синьором Джузеппе Тартини для пользования всеми, кто желает учиться. Скопированы его учеником Джованни Франческо Николаи»).³

Именно в этой рукописи оказалась небольшая вступительная глава, которая предваряла уже известный по французскому изданию текст «Трактата об украшениях»³.

В 1961 году Эрвин Якоби опубликовал трехязычный переводной вариант полной версии трактата Тартини (на французский, английский и немецкий языки) и факсимиле ранее неизвестной главы о правилах ведения смычка [20].



Титульный лист рукописной копии трактата Дж. Тартини, выполненной Дж. Ф. Николаи

Перевод же «Трактата об украшениях» на русский язык до сих пор не издан. Хотя, очевидно, что отечественные авторы, писавшими об этом сочинении Тартини [см.: 2; 4; 5; 8], были хорошо знакомы с его текстом.

В настоящей публикации впервые предлагается русский перевод вступительного раздела данного трактата, основанный на сохранившейся рукописной копии его итальянского оригинала, выполненной Дж. Ф. Николаи, которая приведена в подготовленной Марко Джустини⁴ интернет-публикации, представленной на сайте academia.edu [19].

В предисловии к этой публикации М. Джустини говорится следующее: *Когда я переписывал анастатическую копию рукописи Правил Тартини, я ограничился только работой копирования, всегда соблюдая правило — ничего не исправлять в оригинальном тексте и не добавлять личных суждений. Даже опечатки и грамматические ошибки, или лучше сказать то, что сейчас таковыми считается, были оставлены, как они встречаются в рукописи,*

¹ Впоследствии Пьерлуиджи Петробелли (1932–2012) стал видным итальянским историком музыки, автором множества публикаций, в том числе книг «Джузеппе Тартини. Биографические источники» [15] и «Тартини, его идеи и его время» [16], а также статьи о композиторе в «Новом музыкальном словаре Гроува» [17].

² Интересно, что Сол Бэбитц, опубликовавший за год до этого в американском «Журнале исследований в области музыкального образования» перевод трактата Дж. Тартини с французского на английский язык, утверждал, что рукописные копии его оригинальной (итальянской) версии еще в XVIII веке циркулировали по Италии [21, с. 75].

³ Следует также упомянуть, что, наряду с манускриптом Дж. Ф. Николаи, еще одна копия итальянского оригинала трактата Тартини (хотя и менее полная) была найдена среди рукописей, купленных в 1958 году Калифорнийским университетом в Беркли [см.: 13].

⁴ Марко Джустини — профессор консерватории имени Луиджи Керубини во Флоренции.

в более «тяжелых» случаях они сопровождаются примечанием *sic*. Там же, где возникает сомнение, что речь идет о сегодняшней опечатке из-за моей рассеянности, всегда есть ссылка на оригинал, чтобы проверить ее природу. В единственном случае возникло желание «исправить» некоторую непоследовательность Николаи: произвольное использование написания двумя способами «*arroggiatura*» и «*aroggitura*» было сокращено до единого «правильного» написания (*aroggitura*).

Марко Джустини, Флоренция, июнь 2012.

Несмотря на свое название («Правила ведения смычка») этот сравнительно небольшой документ, разумеется, не охватывает весь комплекс правил ведения смычка или звукоизвлечения, однако, демонстрирует, насколько перспективными оказались мысли Тартини о теории и практике скрипичного исполнительства.

Известно, что особое значение и в исполнительской, и в педагогической практике Тартини

придавал звучанию инструмента. «Правила ведения смычка» в некотором роде являются заметками о том, что было важно для него лично. Речь в них идет о таких базовых умениях скрипача, как певучесть и моторность исполнения (причем первое из них — более важно, поскольку акцент сделан именно на характерной для итальянской традиции вокальной природе инструментальной музыки, частично утраченной в «виртуозный» XIX век), о вариативности приемов филировки и соотношении намерений исполнителя с художественными задачами, о гармонии в выборе исполнительских приемов, об атаках звука и мышечных ощущениях — иначе говоря, обо всем том, что впоследствии стало основой теоретических размышлений и практических умений величайших скрипачей мира. Потому мы смело можем утверждать, что этот, ранее не публиковавшийся на русском языке текст, не претендуя на фундаментальность, тем не менее, будет интересен вдумчивому музыканту¹.

Правила ведения смычка²

Во время игры необходимо различать звучание кантабиле (*cantabile*)³ от сонабиле (*sonabile*)⁴; таким образом, необходимо исполнять кантабиле в максимальном союзе одной ноты с другой настолько совершенно, чтобы не было слышно пустоты и разрыва; и наоборот, сонабиле должно исполняться с ощущением, что одна нота немного оторвана от другой. Чтобы различать, что есть кантабиле и что есть сонабиле, наблюдайте за движениями. Те, которые идут поступенно — это кантабиле, и, как следствие, они должны, выражаться в союзе и связности, без вакуума или воздуха. Те же движения, которые идут скачками, — это будет сонабиле, они должны выражаться отрывистыми приемами. Кроме того, поскольку в исполнении есть свои направления движения и [передаются. — А. В.] различные чувства, необходимо предотвратить смешение одного направления с другим, чтобы избежать беспорядка. Необходимо дать услышать немного воздуха от одного направления к другому, но не препятствовать получению движения кантабиле⁵.

¹ Заметим, что «Правила ведения смычка» своей несколько «разговорной» направленностью явно отличаются от основной части «Трактата об украшениях» и «Письма ученице», где Тартини весьма последователен и подробен в изложении материала. Можно даже предположить, что этот текст принадлежит самому Дж. Ф. Николаи, который зафиксировал в нем мысли своего учителя, не раз высказываемые им во время занятий.

² Перевод с итальянского Е. Баева, А. Василенко.

³ В факсимильной копии термины *Cantabile* и *Sonabile* написаны всякий раз с заглавной буквы, но в данной статье для удобства чтения они использованы в привычном русскоязычному читателю варианте.

⁴ Т. е. моторно, или оживленно-инструментально, как предлагает Л. Гинзбург [4, с. 191].

⁵ Кантабильность (певучесть), о которой пишет Тартини, — одно из важнейших качеств скрипача, который должен уметь играть красивым, певучим, вокальным звуком, связывая неразрывно звуки между собой, добиваясь неслышных и незаметных уху смен смычка. Барочная эпоха предполагала владение различными «аффектами», своеобразными фиксированными эмоциональными состояниями (скорбь, величие, святость и т. п.), воспроизведение которых по большей части требовало владения связным звучанием.

Особенность исполнительской манеры, названная автором «*sonabile*», подразумевает моторику, легкость кисти, от которой рождается «быстрота смычка» [2, с. 23], а также отрывистый раздельный барочный штрих, который сейчас вызывает интерес у аутентичных исполнителей. Кроме этого, речь идет о таком важном свойстве скрипача, как умение разделять и качественно, и характерно разные приемы звукоизвлечения. В этом, несомненно, видится залог внятной, выразительной игры.

Regole per le Arcate

Si deve distinguere nel suonare il Cantabile dal Sonabile, cioè suonando il Cantabile da una nota all'altra con un'unione in cui perfetta, che non vi si senta alcun vuoto. E al contrario il Sonabile dev'esser eseguito con qualche distacco da una nota all'altra. Per distinguere quale sia Cantabile, e quale Sonabile, osservasi che quegli andamenti che vanno di grado, questi sono li Cantabili, e per conseguenza devonosi esprimere con unione e senza vuoto; quegli andamenti, che vanno di salti, questi saranno li Sonabili, e si dovranno esprimere al suo distacco. In oltre, come che nel suonare si sono i suoi seni, bisogna avvertire di non confondere un senso, con l'altro, onde per evitare questo disordine, e neppure far sentire un poco di vuoto da un senso all'altro, non avanti, che fosse un'andamento Cantabile.

Nello smanicare non deve tenersi regola stabile, ma bisogna adattarsi a quella, che nell'occasione riesce più comoda, onde si deve fare lo studio di smanicare in tutti li modi per esser sempre pronto ad ogni caso possa accadere.

Nel suonare bisogna anche riflettere all'uguaglianza, cioè se si troverà un'andamento di grado, o di salti, ripetuto due, o più volte, onde se si comincerà Cantabile, proseguirle tutto Cantabile, se Sonabile, tutto Sonabile, se pulito con ornamenti, cogli stessi ornamenti finito, ad oggetto possa esser di perfetta uguaglianza.

Intorno all'Arco non vi è regola determinata del cominciare l'Arco in giù, o in su, anzi bisogna coartarsi in tutti li passi per dritto, e per rovescio, per essere franchi dell'Arco con la stessa prontezza tanto in giù, come in su; solo è necessario anche in questo riflettere all'uguaglianza negli andamenti, prevenendo nell'arpeggiare in quella maniera inordinata, cioè se due legare, se quattro per sempre continuano sino al termine di quell'andamento.

Per cavare dall'istomento buona voce, bisogna appoggiare l'Arco con delicatezza prima, e più calante, altrimenti appoggiando subito con forza si caverebbe voce cruda, e stordita.

Tenersi sempre nel mezzo dell'Arco, mai verso la punta, né verso il fine: L'appoggiatura alle Note suppone velle l'espressione spuggita, e se la Nota sarà di molto valore, l'Appoggiatura bisogna tenerla lunga, e sostenuta.

Da ogni principio di Quarta far sentire il rinforzo d'Arco, e volendo fare mille Note di grado in una sola Arcata, osservarsi di non rompere il mezzo dell'Arco, altrimenti la Voce andrà diminuendosi, onde non sarà uguale, ed il rinforzo dell'Arco dev'essere nel mezzo, e non in punta.

L'Arco

Начальная страница рукописного текста «Правил ведения смычка»

Во время снятия смычка не следует придерживаться какого-то постоянного правила, нужно приспособиться к тому, что в каждой конкретной ситуации наиболее удобно. Кроме того нужно изучить снятие во всех возможных манерах, чтобы быть всегда готовым к любой сложившейся ситуации.

Во время исполнения необходимо также придерживаться правила гармонии и равенства: то есть, если встречается где-либо [в мелодии. – А.В.] движение поступенное или скачками, повторяясь два и более раз, выдерживать один прием: где начинается кантабиле, продолжить всё кантабиле, если сонабиле – то всё сонабиле, если с орнаментом, тем же орнаментом закончить его, с целью достичь совершенного равенства¹.

Не существует определенного правила, каким образом начинать ведение смычка, – движением вниз, или вверх, однако, необходимо упражняться во всех вариантах прямо или наоборот, чтобы быть уверенным в смычке, который должен подчиниться воле исполнителя и идти с одинаковой готовностью как вниз, так и вверх; необходимо также и в этом отражать равенство в движениях, продолжая водить смычком в начатой манере, то есть вне зависимости от того, начали вы соединять две или четыре ноты, нужно всегда продолжать до конца в том же движении².

¹ Это, на первый взгляд, незначительное замечание обращает внимание на многие существенные факторы исполнительской практики (выдерживание одного игрового приема, стиля и характера музыкальной фразы, ровность исполнения штриха, отсутствие стилистической пестроты). По сути – это способы логического осмысления музыкального текста, лежащие в основе интерпретаторского подхода.

² Данное замечание в современной практике вряд ли можно назвать актуальным, поскольку многие скрипачи в рамках интерпретационного подхода предпочитают максимальное разнообразие штрихов. Во времена Тартини, очевидно, исполнители придерживались иных взглядов.

³ Это указание о мягкой атаке звука и дальнейшем его усилении было связано со старой формой смычка и держанием его на расстоянии от колодки (что может быть полезно всем исполнителям, интересующимся барочной манерой игры).

Чтобы извлечь из инструмента хороший звук, необходимо прикоснуться смычком сначала нежно, а потом прижать его, иначе, если нажимать им сразу с силой, звук будет резкий и пронзительный³.

Желательно пользоваться всегда серединой смычка, никогда не использовать острие или конец. При этом аподжиатура импровизационных нот желательна для выражения чего-либо значительного, так как если нота будет более значима, с помощью аподжиатуры нужно сделать ее более длинной и содержательной.

С началом каждой четверти нужно уметь почувствовать и услышать усиление смычка и, желая исполнить много нот на legato, следить, чтобы не облегчалась середина смычка, иначе звук пойдет на уменьшение, отчего не будет равным, и усиление смычка должно быть в середине смычка, а не только в конце¹.

Смычок следует держать с силой двумя первыми пальцами [sic], а остальными тремя – с легкостью, чтобы извлечь звук из запястья, а когда надо усилить звук, прижимать еще больше смычок пальцами и, кроме того, соответственно, усилить нажим еще больше на струны другой рукой².

Ноты, восходящие или нисходящие по полутонам, должны следовать всегда в едином ведении смычка на одну лигу³, но если в лиге, первая нота не имеет значения остальных⁴, та первая должна быть сыграна отдельно.

Если стремиться максимально украсить разницу между отрывистыми и связными нотами, то следует помнить: отрывистые ноты ведутся смычком одним образом, а ноты legato – другим; для того, чтобы играть ноты пикетированные⁵, нет необходимости проходить середину смычка, нужно стараться исполнять их «на острие»⁶, при этом для того, чтобы исполнить их очень хорошо вверху, нужно в достаточной мере тренироваться исполнять их внизу⁷.

Чтобы понимать природу замысла исполняемого произведения, следует играть Аллегро или Анданте, соблюдая следующий принцип: если движение в основном голосе является равномерным, это есть признак того, что идет Allegro, и исполнять его следует sonabile, то есть – моторно. Напротив, если все голоса не идут равномерно и одинаково – это есть cantabile, то есть – певуче. Когда следуют два фрагмента, которые могут считаться по природе своей кантабиле, следует соблюдать, чтобы первое из них было в некотором роде моторным, а если нет, то второе исполнять полукантабиле или полусонабиле для достижения того эффекта, чтобы движение, которое следует далее, могло бы показаться более кантабильным⁸.

Ноты портаменто без трели необходимо исполнять следующим образом: нужно украсть [sic] время первой ноты и возместить его во второй⁹.

Если перед вами эпизод Аллегро манерой sonabile, необходимо использовать маленький смычок. После движения [sic] cantabile окончание надо исполнять sonabile.

Когда в одном движении необходимо использовать различные приемы снятия смычка, нужно снимать руку на нотах стаккато, но не на легато, чтобы не почувствовать в них никаких пустот.

В одном варианте слигованных нот с украшением (аподжиатурой), если необходимо исполнить всё за одно ведение смычка, следует отделить одну ноту от другой, иначе, если исполнить их все легато, аподжиатура покажется просто нотой.

¹ Теория весовых ощущений в игре на скрипке, намеченная в «Правилах» Тартини, впоследствии стала одной из ведущих в исполнительской практике.

² Рекомендации Тартини по поводу держания смычка на сегодняшний день выглядят устаревшими и несколько догматичными. Такое указание связано с тем, что в те времена смычок (из-за особенностей его строения) держали несколько иначе, действительно перенося вес в основном на большой и указательный пальцы [см.: 8, с. 24–26]. Современная методика придерживается несколько иных принципов. Тем не менее замечание Тартини о координации силы падения пальцев на струну и веса смычка весьма точное и актуальное.

³ Утверждение о том, что хроматические последовательности или даже гаммы всегда необходимо исполнять на одну лигу, представляется отнюдь не бесспорным.

⁴ Иначе говоря – имеет иной смысл в рамках конкретной фразы или мотива.

⁵ То есть звуки, исполняемые концом смычка, в современной терминологии – маркированные.

⁶ В конце смычка.

⁷ У колодки.

⁸ Одно из интереснейших наблюдений «Правил ведения смычка», состоящее фактически в необходимости акцентирования разницы между темпами эпизодов (и соответственно – между разделами формы), с тем чтобы сделать их более контрастными. В XIX–XX столетиях это стало одним из показателей индивидуального прочтения авторского текста и является приемом интерпретации.

⁹ Иначе говоря – немного укорачивать первую ноту и за счет этого удлинять вторую.

На этом текст «Правил», в заключение которого приведены некоторые частные практические рекомендации, заканчивается. Естественно, положения, высказанные в этом по сути вступительном разделе «Трактата об украшениях», не создают универсальной методической картины правил ведения смычка, но в то же время точно отражают некоторые важные представ-

ления о скрипичном исполнительстве, свойственные XVIII столетию. В любом случае, этот текст отражает мысли великого скрипача прошлого и потому имеет немалую историческую ценность. А учитывая актуальность в современном мире идей аутентичного исполнительства, он (как и весь трактат) приобретает также и существенную практическую значимость.

Литература

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Л.: Тритон, 1929 (М.: Музыка, 1965).
2. Благовещенский И.П. Из истории скрипичной педагогики. Минск: Высшая школа, 1980.
3. Бочаров Ю. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016.
4. Гинзбург Л. Джузеппе Тартини. М.: Музыка, 1969.
5. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства: учебник. Вып. 1. М.: Музыка, 1990.
6. Меркулов А. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. М.: ДЕКА-ВС, 2014.
7. Ситдикова Ф. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: дисс. ... канд. иск. Уфа, 2012.
8. Фишер Л., Розанов И. Роль трактата Тартини об украшениях в инструментальном исполнительстве второй половины XVIII в. // Вопросы теории и истории смычкового исполнительства. Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1985. С. 70–87.
9. Brainard P. Die Violinsonaten Giuseppe Tartinis. Diss. Göttingen, 1959.
10. Brainard P. Le sonate per violino di Giuseppe Tartini: catalogo tematico. Padova : Accademia Tartiniana, 1975.
11. Capri A. Giuseppe Tartini. Milano: Garzanti, 1945.
12. Dounias M. Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis. Wolfenbüttel; Berlin: Kallmeyer, 1935.
13. Duckles V. & Elmer M. Thematic Catalog of a Manuscript Collection of Eighteenth-Century Italian Instrumental Music in the University of California, Berkeley, Music Library. Berkeley: Univ. of California Press, 1963.
14. Imsen S. The Tartini style. An artistic survey of the violinist's craft in the 18th century. Oslo, 2015. URL: http://www.academia.edu/12001624/The_Tartini_Style
15. Petrobelli P. Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche. Wien u.a.: Universal Edition, 1968.
16. Petrobelli P. Tartini: le sue idee e il suo tempo. Lucca: Libreria musicale italiana, 1992.
17. Petrobelli P. Tartini, Giuseppe // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London a. o.: Macmillan, 2001. Vol. 25. P. 108–114.
18. Polzonetti P. Tartini e la musica secondo natura. Lucca: Libreria musicale italiana, 2001.
19. Tartini G. Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino. URL: www.academia.edu/Documents/in/Tartini (дата обращения: 26.01.2019).
20. Tartini G. Traite des agréments de la musique. Modern edition in French, English and German by Erwin Jacobi. Supplement: Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino, facsimile of the manuscript by F. Nicolai, in Conservatorio V. Marcello, Venezia. Celle and New York: Hermann Moeck, 1961.
21. Tartini G. Treatise on Ornamentation / translated and edited by Sol Babitz // Journal of Research in Music Education. Vol. 4 (1956). P. 75–102.





Из литературного наследия Георга Филиппа Телемана и Иоганна Маттезона

Многогранность дарования Георга Филиппа Телемана (1681–1767) проявилась не только в области музыкального искусства. Известно, что он занимался литературной деятельностью, причем пробовал себя в разных жанрах. Телеман — автор нескольких жизнеописаний, либретто ряда собственных опер и сочинений кантатно-ораториальных жанров, а также стихов на кончину И. С. Баха, Р. Кайзера, И. Г. Пизенделя. Его современник — известный композитор и музыкальный теоретик Иоганн Маттезон (1681–1764), с которым Телеман встречался и переписывался, был личностью не менее яркой и обладал несомненным писательским талантом.

Контактам двух выдающихся представителей немецкого музыкального барокко можно найти и документальное подтверждение. Самые ранние из сохранившихся источников на сегодня — два письма, представленные во втором томе журнала *Critica musica* [12, с. 277–282]. Речь идет о послании Телемана к Маттезону от 18 ноября 1717 года (в то время Телеман еще находился на службе во Франкфуртена-Майне) и об ответном письме Маттезона от 15 декабря того же года.

Другой важный документ — автобиография Телемана 1718 года, написанная для Маттезона по его просьбе [14, с. 168–180]². Ее первая часть, составленная из лаконичных реплик, была закончена 10 сентября 1718 года. Вторая, вместе с ценнейшим сопроводительным посланием, озаглавленным «Письмо Господину Маттезону», датирована 14 сентября того же

года. Адресату были посвящены также стихи Телемана, опубликованные Маттезоном, среди прочих хвалебных посланий, в начале его «Пособия для органистов в примерах» (1719) [13, без пагинации].

В свою очередь, Маттезон не раз писал о Телемане в стихах. В качестве примеров можно упомянуть оду из первой части «Большой школы генерал-баса» [14, с. 181], поэтические строки, приведенные после окончания второй автобиографии Телемана от 1740 года³, а также строфу из опубликованной в 1754 году работы *Matthesonii PLVS VLTRA, ein Stückwerk von neuer und mancherley Art* («Matthesonii PLVS VLTRA⁴, Собрание в новой и разнообразной манере») [15, с. 288]. Кроме того, известно о трех небольших остроумных по содержанию и дружелюбных по тону посланиях в поэтической форме (на французском языке) от 1746 года, в которых отражена реакция авторов на предложенные Л. К. Мицлером (1711–1778) правила его «Общества музыкальных наук»⁵.

В настоящей публикации впервые в отечественном музыковедении представлены комментированные переводы на русский язык вышеупомянутой оды Маттезона и посвященных ему стихов Телемана⁶.

Автор перевода и комментариев выражает благодарность своим коллегам из Германии — доктору Майку Рихтеру (Maik Richter) и доктору Уте Пёч-Зебан (Ute Poetzsch-Seban) за полученную из частной переписки с ними информацию, которая, несомненно, способствовала успешному завершению работы над публикацией.

* Никифоров Сергей Николаевич — кандидат искусствоведения, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Творческом музыкальном объединении «Лад» при Филевском образовательном центре (г. Москва), член Международного Телемановского общества (Магдебург, Германия).

² Вероятно, Телеман отсылал это жизнеописание Маттезону дважды. На такую мысль наталкивает фрагмент из того раздела текста, где сосредоточены развернутые пояснения: «Милостивый государь, желая того же, [что и Вы], после пересылки моего жизнеописания *in compendio* (“в целом”), я должен добавить несколько замечаний, касающихся музыки. Посему сейчас исполню Ваше требование» [14, с. 169].

³ Имеются в виду хорошо известные строки: «Корелли хвалят все; Люлли — у славы в храме / Один лишь Телеман взнесен над похвалами» [цит. по: 5, с. 5].

⁴ Букв. «Новые пределы [для] Маттезона» (лат.).

⁵ Речь о написанной Маттезоном «Эпиграмме на 32 статью [закона] музыкального общества», которая была отправлена Телеману, его ответе по поводу этой эпиграммы и последующем поэтическом размышлении Маттезона. Тексты приведены и описаны в диссертации С. Фосса о церковной и светской вокальной музыке в Гамбурге первой половины XVIII века [19, с. 231–239].

⁶ При этом указания на адресанта и адресата, равно как и римские цифры перед стихами Телемана, использованы здесь для удобства восприятия материала. По этой же причине введены привычные современному читателю разделения стихотворного текста на четверостишия, которые в оригинале отсутствуют.

Георг Филипп Телеман – Иоганну Маттезону¹

I

Чтобы клавир игрой не часто очернять,
Дабы она ему не стала принуждением,
Есть генеральный бас необходимость знать,
Здесь даже мастеру недостает умения.

Хватал и квинты он с октавами, играя,
Диез бемолем он, бемоль диезом мнил.
Звучанье жалкое, как, по кустам шагая,
Мопс в лапы будто бы шипы себе вонзил.

Вначале пустит трель, на тремоло – итог,
А посреди прыжков кошачьих не унять.
Считает ученик, что он плохой игрок,
Но кажет тот ему, как нужно исполнять.

Садовая глава! Тугой как юфть твой ум!
Искусство звуков, дар чудесный не брани!
Ты гордость простака гони без лишних дум,
Рассеется туман, лишь в **книгу**² загляни.

Мой МАТТЕЗОН³! **Ты**⁴ Аретина схоронил,
У нотных варваров отнял былую власть⁵,
И предрассудки древних победил,
Которые гасконцам только власть.

Трудами мудрыми прокладываешь путь
Ты⁶ к новой музыке – то миру дар большой.
Сам вижу: многие хотят к тебе⁷ примкнуть,
Что значит, вряд ли труд напрасным станет **Твой**⁸.

Для органистов он пособием зовется⁹,
Твой добрый умысел явить намерен он.
Других похвальных слов **Тебе** едва ль найдется,
Что скажешь тут еще? Лишь так: **Ты** – МАТТЕЗОН!

Франкфурт, 13 окт[ября] 1718.

Сим [стихом] господина «автора»¹⁰ [пособия]
желает в своей истинной дружбе заверить
Георг Филипп Телеман,
высококняжеский эйзенахский и вольного города
Франкфурта-на-Майне¹¹ капельмейстер¹².

¹ Перевод выполнен по оригинальным изданиям «Пособия для органистов в примерах» [13, без пагинации] и «Большой школы генерал-баса» [14, без пагинации]. При переводе мы в основном старались придерживаться предложенной Телеманом структуры, при которой каждое двустишие представляет собой комбинацию из шести- и семисложника (первый стих) и двух шестисложников (второй стих). В первом стихотворении сохраняется присущая оригиналу перекрестная рифма. Во втором нами использован смежный тип рифмовки.

² Шрифтовое выделение в данном случае соответствует оригиналу (Guckt nur in **dieses Buch**, das euch den Nebel bricht), где некоторые слова выделены (т. е. даны в более жирном начертании), некоторые набраны заглавными буквами. Однако подобного рода выделения в двух изданиях пособия Маттезона не всегда идентичны. О расхождениях сообщается в дальнейших сносках.

³ В издании 1719 года в этом месте фамилия напечатана прописными буквами: MATTHESON (шрифт антиква), в издании 1731 строчными – Mattheson, но готическим шрифтом. Аналогичный случай – в конце стихов.

⁴ В издании 1731 года данное местоимение не выделено жирным начертанием, зато набрано прописными буквами.

⁵ Телеман здесь определенно имеет в виду, что Маттезон затмил славу прежних музыкальных теоретиков во главе с Аретином (т. е. Гвидо Аретинским). Заметим, что фразу «da Du den Aretin begraben», возможно, следует понимать также в контексте неприятия Маттезоном теории сольмизации. Известно, что в своей работе «Защищенный оркестр, или второе его открытие» (1717) Маттезон ратовал за необходимость доведения числа нотных слогов до семи, чтобы в итоге избавиться от путаницы «<...> звуков и слогов, тетраордов и полутонов <...>» [3, с. 274]. Он писал: «... моя цель – доказать абсурдность шести слогов Аретино...» [там же, с. 273], а также заявлял, что «не намерен впредь вступать в какие-либо отношения или споры с этими шестью заплесневелыми гренадерами» [там же, с. 275].

⁶ В издании 1731 года произошла замена, аналогичная той, что указана в сноске 4.

⁷ Здесь слово «тебе» приведено со строчной буквы, поскольку в оригинале оно отсутствует: Ich sehe schon im Geist, daß viele sich bekehren.

⁸ В издании 1731 года местоимение **Dein** «твой» напечатано как DEJN.

⁹ В оригинале: Dis gegenwärt'ge Werck heisst: **Organisten=Probe**, т. е. «Настоящий труд называется “Упражнения [для] органиста”».

¹⁰ В издании 1731 года слово Autori заменено немецким эквивалентом Verfasser.

¹¹ Упоминание в подписи названий сразу двух немецких городов не случайно, поскольку с 1712 по 1721 год Телеман жил и работал в имперском вольном городе Франкфурте-на-Майне, а в 1717 году получил также титул «заочного» капельмейстера в Эйзенахе.

¹² В повторной публикации (1731) Телеман представлен уже иначе: Direct. Chor. Mus. Hamb., т. е. «Рук[оводитель] музык[альных] хор[ов] в Гамб[урге]». Замена, вероятно, произведена самим Маттезоном вследствие изменения статуса и места службы Телемана.

Отверженница муз! Кому так надоела
Ты, что бельмом в глазу для многих стать сумела?
Известно, как тебя тот² пристыдить желает,
Сказав, что музыка трудяг лишь забавляет³.

Твоя отныне участь под слоем ила быть,
И много ль музыканту сумеешь посулить [?]⁴
Он миллионам был бы несказанно рад,
А так и талером нечасто ведь богат.

Ему бы разрешили в покоях выступать⁵,
Люлли весьма известным во Франции смог стать⁶.
Теперь же ... но постой-ка! Зачем так начинать?
Прекрасней мира звуков на свете не сыскать!

И в наши дни твоих заслуг не перечесть,
Твой благородный блеск — он не померк и днесь.
Глава у христиан⁷ струн нежных властелин,
Быть Аполлоном князь готов, да не один⁸.

¹ К данному стихотворению Телемана в оригинале приведены специальные комментарии, которые в настоящей публикации выделены иным шрифтом. При этом их авторство не указано. Однако есть основания полагать, что они написаны Маттезоном. В частности, этой точки зрения придерживается исследовательница творчества Телемана Уте Пёч-Зебан. Она, в частности, обосновывает свою позицию тем, что в приведенных комментариях явно просматривается характерное именно для Маттезона стремление продемонстрировать свою широкую эрудицию. Мы склонны согласиться с г-жой Пёч, хотя, строго говоря, документальные подтверждения того, что комментарии к стихотворению написал именно Маттезон, на сегодня не найдены.

² Философ-политик, с. 119. — прим. Маттезона. Под философом-политиком здесь, вероятно, подразумевается спартанский царь Ликург (годы правления: 219 — ок. 212 до н. э.) — тот самый («Ликург, который был законодателем Лакедемона [т. е. Спарты. — С. Н.]»), о котором упоминается на 119 странице опубликованной в 1715 году и получившей популярность среди музыкантов книги Жака Бонне (Jacques Bonnet, 1644—1723) и Пьера Бонне-Бурделло (Pierre Bonnet-Bourdelot, 1638—1708) «История музыки и [описание вызываемых] ею эффектов, от зарождения до наших дней» [1, с. 119].

³ Согласно «Истории музыки» Бонне — Бурделло, Ликург считал, что музыка служит не только для развлечения. Она может оказаться полезной в битве и помочь одолеть врагов; она также укрепляет характер [1, с. 119]. По-видимому, в древности многие придерживались таковых взглядов. Приведем высказывание историка Г. Штоля: «С той же тщательностью, с какой приучали мальчиков к простоте и чистоте выражения, учили их и песням, которые возбуждали храбрость и стремление к великим делам...» [6, с. 16]. Однако в целом подобное отношение к музыке автору стихотворения представлялось излишне утилитарным.

⁴ Император Нерон (как сообщает Светоний) платил своим музыкантам из Александрии, коих у него было не менее 20, до 40 000 больших сестерциев. Согласно сведениям Тацита, эта сумма составляла в десять раз больше, чем сотня тысяч талеров. Бонне, dans l'Histoire de la Musique с. 238. — прим. Маттезона. Комментарий Маттезона основан на следующих фрагментах упоминаемого им источника (см. указанную страницу): «... qu'il ait donné jusqu'à quarante mille grands Sesterces à ses Maîtres d'Alexandrie pour recompense, comme Suetone...» и «il en avoit au moins une vingtaine pour instruire & pour gouverner les cinq mille Musiciens Alexandrins ...». Интересно сравнить эти сведения с тем, что написал Гай Светоний Транквилл в своем труде «Жизнь двенадцати цезарей». В его русском переводе читаем: «Ему [Нерону] понравились мерные рукоплескания александрийцев <...>; не довольствуясь этим, он сам отобрал юношей всаднического сословия и пять с лишним тысяч дюжих молодцов из простонародья, разделил их на отряды и велел выучиться рукоплесканиям разного рода — и “жужжанию”, и “желобкам”, и “кирпичикам”, а потом вторить ему во время пения. <...> главари их зарабатывали по четыреста тысяч сестерциев» [1, с. 151—152]. Таким образом, речь идет не о музыкантах (как пишет Маттезон), а о массовке, подготовленной публике, вынужденной присутствовать на выступлениях Нерона и выполнять определенные команды (подпевать либо хлопать в знак восхищения). Притом плату получали руководители, занимающиеся разделением массы людей на отряды, а не музыканты вообще, как отмечает Маттезон. В русском издании работы Светония в качестве их заработка указана сумма в 400 000 сестерциев (сестерций — одна из серебряных монет в Древнем Риме), тогда как Маттезон (вслед за Бонне приводит сумму в 40 000 **больших** [выделено мной. — С. Н.] сестерциев. Большие сестерции упомянуты, к примеру, в Dictionnaire universel François et Latin (1770), где, в частности, указывалось, что «[в пересчете] большой сестерций был немногим больше двадцати пяти эку» [9, с. 1117]. Однако в сравнительно недавнем исследовании — книге Г. Мэттингли «Монеты Рима» — о больших сестерциях не говорится; наряду с сестерциями обыкновенными упоминаются лишь двойные [4, с. 188].

⁵ Во времена Нерона и Калигулы все музыканты роскошно одевались, а их инструменты [выделялись] инкрустациями и сверкали золотом, перламутром, слоновой костью. Бонне, с. 239, 249. — прим. Маттезона. Однако не стоит полагать, что сказанное Маттезоном имело отношение ко всем музыкантам. Их финансовый успех зависел от многих факторов. «Если он [музыкант-профессионал] обладал выдающимися способностями и мастерством, то у него было два пути: либо идти в услужение к какому-либо владыке, либо участвовать в различных состязаниях. <...> В первом случае его благоденствие зависело от щедрости хозяина и от того, как долго тому угодно было держать при себе музыканта» [2, с. 263]. Один из примеров проявления милости к подданным приведен Светонием в жизнеописании Нерона: «Кифареду Менекрату и гладиатору Спикулу он [Нерон] подарил имущества и дворцы гладиаторов» [1, с. 155].

⁶ При французском короле Людовике XIV этот великий композитор был возведен в дворянство и занимал различные важные должности. Так, титульный лист его напечатанной оперы «Роланд» гласит: Mr. de Lulli, Ecuyer, Conseiller-Secretaire du Roi, Maison, Couronne de France & de ses Finances, & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté («Господин Люлли, дворянин, советник-секретарь короля, двора, финансов и короны Франции, суперинтендант музыки Его Величества»). — прим. Маттезона.

⁷ Карл VI. Римский император. — прим. Маттезона. Имеется в виду император «Священной Римской империи» Карл VI Габсбург (1685—1740, правил с 1711).

⁸ Фридрих Второй [(1676—1732)], герцог в Саксен-Готе-[Альтенбурге]; Эрнст Людвиг [(1667—1739)], ландграф Гессен-Дармштадтский; [Иоганн] Эрнст [(1696—1715)], блаженной памяти принц Саксен-Веймарский — снискали уважение своими композициями (последний награвировал на меди собрание концертов). Из инструменталистов [стоит также упомянуть] Фридриха Людвига [(1698—1731)], наследного принца Вюртемберг-Штутгартского, Иммануэля [Эмануэля] Лебрехта [1671—1704], князя Ангальт-Кётенского и др. — прим. Маттезона.

И Кембридж с Оксфордом¹ тебя уважить чают,
Да все профессора покорность выражают.
Созвучия Гудзон² здесь, верно, знать велит,
Он немцу³ доктором однажды стать сулит.

Тебе и в Лондоне почет не меньший был,
Мы знаем, Шиппен⁴ здесь профессором прослыл.
Кто в Риме будет, тот Корелли⁵ там узрит,
В Петровой церкви, в ней он статуей стоит⁶.

Наград положено тебе вне всякой меры,
Взгляни на Дрезден или на Вену для примера:
Здесь что ни музыкант, то виртуоз бывалый,
И заработок в год имеет он немалый⁷.

Я знаю, впредь в цене едва ли упадешь,
Хоть зависть стороной никак не обойдешь.
За то, что изучить сей труд возьмешь хвалений,
Ты будешь музыкант почтенный и ученый.

Цель книги — пищу дать всем душам любопытным.
Читатель мой, лишь будь в учебе ненасытным.
Коль в деле станешь ты серьезным и прилежным,
На пользу труд пойдет, да слыть тебе успешным.

М е л а н т е ⁸

5. 4. 3. 6. 7. 1. 2.

* * *

Иоганн Маттезон — Георгу Филиппу Телеману⁹

Пользуясь случаем, прошу позволить мне поместить здесь во славу господина Телемана следующую Оду[.]
[Замысел оной пришел мне в голову тогда], когда однажды в Catalogue des oeuvres en Musique de Mr. Telemann¹⁰
я увидел объявление о [готовящемся к публикации] его переводе [на немецкий язык] Graduum ad Parnassum¹¹
Фукса.

¹ Университеты в Англии. — прим. Маттезона.

² Профессор музыки в Оксфорде. См. Ги Мьеж. «Духовное и светское государство Великобритании и Ирландии», стр. 109. — прим. Маттезона. На указанной странице немецкого издания данной книги среди прочих профессоров Оксфорда упомянут, в частности, Ричард Гудзон [8, с. 109]. И. Г. Цедлер (1706—1751), ссылаясь на работу Ги Мьежа (Guy Miège, 1644—1718), в своем словаре указывает следующее: «Гудзон, (Ричард) — профессор музыки в Оксфорде, в Англии, еженедельно по четвергам в течение часа читает открытую лекцию по музыке...» [20, с. 217].

³ Господину Пепушу. — прим. Маттезона. Иоганн Кристоф Пепуш (1667—1752) — немецкий музыкант и композитор, долгое время проработавший в Англии. Известен прежде всего как автор музыки к «Опере Нишего» на текст Джона Гея (1685—1732), поставленной в 1728 году в Лондоне.

⁴ В коллегии Грешема, Мьеж, с. 252. — прим. Маттезона. Здесь говорится о коллегии, учрежденной в конце XVI века английским купцом и финансистом Томасом Грешемом и объединявшей знатоков в области теологии, астрономии, музыки, геометрии, риторики, права и медицины; которые читали лекции для всех желающих. Профессор Уильям Шиппен (Shippen — в публикации Мьежа и в издании работы Маттезона 1719 года; Skippen — в «Большой школе генерал-баса») числился лектором коллегии Грешема [8, с. 251—252].

⁵ Знаменитый итальянский композитор и скрипач. — прим. Маттезона.

⁶ Статуя снабжена подписью: Corelli, Princeps Musicorum [«Корелли, первый из музыкантов»]. — прим. Маттезона.

⁷ Жалования здесь составляют от 4000 до 6000 рейхсталеров в год. — прим. Маттезона.

⁸ Меланте — псевдоним композитора, образованный путем перестановки букв его фамилии. При этом Телеман в данном случае расшифровывает этот псевдоним, указывая арабскими цифрами порядковые номера букв своей подлинной фамилии (сначала использованы пятая, четвертая и третья буквы, затем шестая и седьмая и, наконец, первая и вторая). Как указывает С. Зон, Телеман уже с 1712 года подписывал свои сочинения вышеуказанным псевдонимом, но после 1733 года перестал использовать его [21, с. 9].

⁹ Перевод выполнен по оригинальному изданию «Большой школы генерал-баса» [14, с. 181]. При этом сохранены характерный для оригинала тип рифмовки и объем каждого стиха.

¹⁰ «Каталоге музыкальных сочинений г. Телемана» (фр.).

¹¹ «Ступеней к Парнасу» (лат.). Имеется в виду знаменитый трактат И. Й. Фукса (1660—1741). Судя по реплике Маттезона перед стихами, он мог располагать каталогом сочинений Телемана на французском языке с упоминанием о переводе трактата Фукса. Но информация о нем отсутствует в опубликованном в 1984 году первом томе Тематико-систематического каталога инструментальных сочинений Телемана (Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke, TWV), где обобщены все известные к тому времени прижизненные списки сочинений композитора, которые обозначены издателями TWV как Каталоги с литерами от А до М [10, с. 231—239]. Хотя сведения о переводе труда Фукса в этом издании имеются. Они представлены в напечатанном в 1728 году (т. е. за несколько лет до публикации труда Маттезона) каталоге на немецком языке (так называемом Каталоге С). Последним пунктом в нем (с ценою в два рейхсталера) значится: «Господина Иоганна Йозефа Фукса, оберкапельмейстера [Его] Императ[орского] [Величества] Gradus ad Parnassum, или Руководство по музыкальной композиции, переведенное с латинского на немецкий Телеманом, [в формате] in Quarto» [там же, с. 232]. Интересно, что среди упомянутых каталогов есть другой перечень на французском языке (Каталог F1), где первая фраза заглавия буквально (до запятой) воспроизводит вариант, приводимый Маттезоном в кратком предисловии к стихам: «Catalogue des Oeuvres en Musique de Mr. Telemann, Maitre de Chapelle & Directeur de la Musique à Hambourg, qui se vendent à Hambourg chez lui. Imprimé à Amsterdam 1733» [там же, с. 233—234]. Однако труд Фукса здесь не упомянут, зато фигурирует другая (неосуществленная) работа Телемана — «Трактат о речитативе». Теоретически Каталог С, в котором среди прочего сообщается о возможности купить ноты Телемана в Лондоне, Амстердаме, Лейпциге, Берлине, Франкфурте-на-Майне, Нюрнберге, Йене, Гамбурге, мог существовать также

Бас генеральный описал
Из Дрездена ученый¹,
Труд выше всяческих похвал,
Велик по мысли оный.
И вряд ли все в себя вместит
Другой², то мир узрит.

Ему наемни стих³ послал,
Пусть предпошлет творенью.
Его исправить бы желал,
Поскольку с наслажденьем
Узнал я, что готовит нам
Великий Телеман.

Не только ноты пишет он –
В ином себя проявит.
В теории таки силен,
Работу Фукса славит
На языке земли родной,
Да переводом той.

Ужель латыни мир от нас
Свои секреты скроет?
Ужель ступени на Парнас
И немец не освоит?
Тому лишь слыть проводником,
Кому весь путь знаком⁴.

Пускай к открытъям дух спешит
Без усталы и кряду!
Его усталость не сломит,
Дела несут усладу.
Хоть многое нам предстоит,
Пусть труд нас единит.

Не знаю я, возможно ли,
Иль все-таки напрасно,
Чтоб мы друг другу вторили,
Да мыслили согласно.
Коль в корне разногласий нет,
Не будет спор во вред.

Пока живу, я буду впредь
К искусству звуков нежен.
Не станем мы⁵ таких терпеть,
Кто в деле не прилежен
Творцам искусства, стало быть,
Не стану я вредить.

Всегда (хоть всяк меня ругал),
Из побуждений добрых,
Звучаний лучших я искал,
Как старых, так и новых.
Коль ей⁶ почет – то благо мне,
Удачлив я вполне.

и в переводе на французский язык. Более того, возможно, ввиду такой широкой географии продаж его иноязычная версия была даже необходима. Впрочем, не исключено, что французской версии все-таки не было. Так, по мнению У. Пёч-Зебан, существовал только немецкий Каталог С, а Маттезон, как она думает, просто решил привести его название по-французски. Что же до телемановского перевода трактата Фукса, то он так и не был напечатан (причины автору публикации на сегодня не известны). Однако позже свой перевод этой работы на немецкий язык опубликовал Л. К. Мицлер.

¹ В первых двух стихах у Маттезона сказано: *Vom General-Baß hat ein Mann / In Dresden was geschrieben* (буквально: «О генерал-басе написал один человек в Дрездене»). Однако добавленное при переводе слово «ученый» в данном случае представляется вполне уместным, поскольку именно этим словом часто именуют авторов научных трактатов. Конкретное название работы о генерал-басе, как и имя ее автора, Маттезон не называет. (Вполне вероятно, что речь идет об опубликованном в 1728 году в Дрездене известном трактате Иоганна Давида Хайнихена *Der General-Bass in der Composition, oder Neue und gründliche Anweisung*. – прим. главного редактора.)

² Т. е. другой схожий по тематике труд.

³ В оригинале: *ein Liedlein* («Песенка») Данное слово здесь, скорее всего, использовано в ироничном ключе, как синоним поздравительного, хвалебного стиха (торжественной песни).

⁴ Телеман, как можно судить по его автобиографиям, был успешен в изучении иностранных языков. Например, в жизнеописании 1718 года он написал: «Попутно я продвинулся в латыни, но и в музыке преуспел не меньше» [18, с. 92]. В автобиографии 1740 года, опубликованной в «Триумфальной арке» Маттезона, читаем: «Все учителя были очень довольны моим прилежанием, вернее, моей способностью все быстро схватывать и засвидетельствовали, что я в латыни и особенно в греческом [языке] заложил прочный фундамент [знаний]» [16, с. 355]. Не менее интересен следующий комментарий Маттезона к словам Телемана из того же жизнеописания: «Здесь я не могу не прервать автора, который из скромности скрывает свои большие познания в языках, и не отдать ему должное, признав, что уже задолго до своей поездки в Париж, еще не покидая пределов Германии, он смог стать значительным мастером не только во французском и итальянском, но также и в английском [языках]. Это мне стало известно из нашей переписки» [там же, с. 366]. Выходит, что Маттезон несколько не сомневался в способностях Телемана к освоению иноязычного текста и его переводу (для удовлетворения интереса всех желающих), поэтому он и пишет в окончании данной строфы по-немецки: *Ja wenn uns der die Wege weis't / Der sie so offft gereis't* («Да, коль тот нам путь укажет, / Кто сам им весьма часто пользуется»). Следует отметить, что в сохранившейся переписке Телемана и Маттезона встречаются выражения на немецком, французском и латинском языках. Возможно, что в других, не дошедших до нас письмах музыканты общались также по-английски или по-итальянски.

⁵ Маттезон пишет здесь «мы», явно имея в виду музыкантов-профессионалов, знатоков, которые не желают иметь ничего общего с теми, кто занимается музыкой без должного рвения. Категоричность такого суждения вполне оправдана, если учесть тот факт, что Маттезон прослыл суровым критиком. И Телеману это было хорошо известно. Неслучайно в письме к бургомистру Франкфурта-на-Майне И. Ф. А. фон Уффенбаху от 4 октября 1724 года он отмечает: «... господин Маттезон намерен продолжить [издавать] свой [журнал] *Critica Musica*, поэтому он попросил меня найти ему несколько подписчиков. И если Вы, Ваше Высочество, приобретете этот журнал для себя или кого-нибудь еще, то сослужите ему большую службу, а я буду удостоен огромной благодарности. Хотя и не уверен, что это уберезит меня от его колкого пера, которому не свойственно щадить ни друга, ни врага» [7, с. 216].

⁶ Т. е. музыке.

Учебы велики плоды,
Немногим той хватает.
Так пусть же разные труды
Нам в деле помогают.
Полезен сей¹, необходим,
Пусть и не он один.

Что пожелать я в строках сих
Тебе, мой друг, изволю:
Чтобы успешных дел твоих
Примеров было вволю.
Ещё узнать мне невтерпеж:
Где время ты берешь?

Маттезон

Литература

1. *Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей* / изд. подг. М. Л. Гаспаров и Е. М. Штаерман. М.: Наука, 1993. 364 с.
2. *Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима*. СПб.: Алетейя, 1995. 334 с.
3. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. 688 с.
4. *Мэттингли Г. Монеты Рима. С древнейших времен до падения Западной Империи* / пер. с англ. М., 2005. 330 с.
5. *Рабей В. О. Георг Филипп Телеман: Биографический очерк*. М.: Музыка, 1974. 64 с.
6. *Штоль Г. В. История Древней Греции в биографиях*. Смоленск: Русич, 2003. 528 с.
7. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann / hrsg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung. Leipzig: VEB deutscher Verlag für Musik, 1972. 448 S.
8. Des Herrn Guy Miede Geist- und Weltlicher Staat von Groß-Britannien und Irrland nach der gegenwärtigen Zeit <...>. Leipzig: Moritz George Weidmann, 1718. 1240 S.
9. Dictionnaire universel François et Latin, tiré des Meilleurs Auteurs, dédié a Monseigneur le Duc de Bourgogne. Par le R. P. Le Brun. Troisième Édition <...> Paris, 1770. xvi, 1292 p.
10. Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Instrumentalwerke / hrsg. von Martin Ruhnke. Bd. 1. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 1984. 246 S.
11. Histoire de la musique, et de ses effets, depuis son origine jusqu'à present / [Pierre Bonnet-Bourdelot, Jacques Bonnet]. Paris, 1715. 487 p.
12. *Mattheson J. Criticæ Musicæ Tomus Secundus. d.i. Zweiter Band der Grund-richtigen Untersuch- und Beurtheilung <...>*. Hamburg: Thomas von Wiering, 1725. 380 S.
13. *Mattheson J. Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass <...>*. Hamburg: Schiller und Kitznerisch, 1719. 276 S.
14. *Mattheson J. Johann Matthesons Grosse General-Baß-Schule oder: Der exemplarischen Organisten-Probe zweite, verbesserte und vermehrte Auflage <...>*. Hamburg: Johann Christoph Kießner, 1731. 484 S.
15. *Mattheson J. Matthesonii PLVS VLTRA, ein Stückwerk von neuer und mancherley Art. Erster Vorrath dazu <...>*. Hamburg: Johann Adolph Martini, 1754. 382 S.
16. *Mattheson J. Telemann // Grundlage einer Ehren-Pforte <...> / vollständiger, originalgetreuer Neudruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen / hrsg. von Max Schneider*. Berlin: Leo Liepmannssohn, 1910. S. 354–369.
17. *Rampe S. Georg Philipp Telemann und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 2017. 569 S.
18. Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung / hrsg. von Werner Rackwitz mit 17 Abbildungen und 77 Notenbeispielen. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1981. 375 S.
19. *Voss S. Studien zur Kirchenmusik und weltlichen Vokalmusik in Hamburg der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Proefschrift. 273 S. URL: <https://dspace.library.uu.nl/bitstream/1874/300809/1/voss.pdf> (дата обращения: 26.12.2018).
20. Zedlersches Lexikon (Grosses vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste). Halle und Leipzig: Verlegts Johann Heinrich Zedler, 1735. Bd. 11 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.zedler-lexikon.de/index.htm?c=blaettern&seitenzahl=126&bandnummer=11&view=100&l=de> (дата обращения: 30.12.2018).
21. *Zohn S. Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. New York: Oxford University Press, 2008. 686 p.

¹ Имеется в виду трактат Фукса в переводе Телемана.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

А. Филиппова (Москва). Хорал *Aus der Tiefen rufe ich* (BWV 246/40a) и музыка «Страстей по Луке» неизвестного автора

В статье рассматривается практика исполнения И. С. Бахом Страстной музыки других композиторов в 1730–1740-е годы. Особое внимание уделяется анонимной музыке «Страстей по Луке» BWV 246 и хоралу „Aus der Tiefen rufe ich“, автограф которого был обнаружен в XX веке в Японии. Аранжированный И. С. Бахом в качестве завершения первой части этого сочинения, хорал позволяет дополнить сведения о баховском исполнительском календаре. При этом работа Баха-редактора представляет ценность не только сама по себе, но и как результат постижения великим композитором замысла своего оставшегося безвестным коллеги, его трактовки событий из Евангелия от Луки. В статье показывается, насколько продуманным и бережным было вторжение Баха в чужой текст, реконструируются мотивы, которыми он, возможно, руководствовался, готовя «Страсти по Луке» к исполнению в Лейпциге.

Ключевые слова: Иоганн Себастьян Бах; «Страсти по Луке» BWV 246; церковная музыка; Евангелие от Луки; анонимное сочинение; протестантский хорал; «Aus der Tiefen rufe ich» BWV 246/40a

А. Булычева (Москва). *Concerto, concertus*, концерт: партесный концерт в контексте барочной терминологии

В статье рассматриваются существующие определения партесного и шире – духовного концерта, анализируются их недостатки. Проводится сопоставление жанра концерта с другими жанрами раннебарочной музыки: мотетом, псалмом, симфонией. Выявляется сосуществование в русских партесных рукописях жанровых обозначений «концерт» и «концент», рассматриваются возможные пути проникновения в Россию латинского термина *concertus*. Впервые дается система определений, охватывающая партесный, классический и раннеромантический духовный концерт.

Ключевые слова: духовная музыка; духовный концерт; концент; партесный концерт; мотет; терминология; барокко; Михаэль Преториус.

А. Василенко (Воронеж). Джузеппе Тартини и его «Правила ведения смычка»

В настоящей статье впервые вниманию читателей предлагается перевод на русский язык «Правил ведения смычка» Дж. Тартини. Текст сопровождают необходимая вступительная статья и комментарии, где разъясняются отдельные мысли автора «Правил», а также подчеркивается актуальность его воззрений на определенные аспекты исполнительской практики.

Ключевые слова: Дж. Тартини; скрипка; трактат; смычок; исполнительская практика; музыка барокко; «Правила ведения смычка».

С. Никифоров (Москва). Из литературного наследия Георга Филиппа Телемана и Иоганна Маттезона

Предлагаемый материал содержит впервые представленные на русском языке фрагменты из литературного наследия выдающихся мастеров музыки эпохи барокко – Георга Филиппа Телемана и Иоганна Маттезона, а именно – два стихотворения Телемана, посвященные И. Маттезону, а также Оду Маттезона, обращенную Телеману (перевод выполнен автором настоящей публикации). Стихотворные тексты предваряются небольшой вступительной статьей и сопровождаются необходимыми научными комментариями.

Ключевые слова: Г. Ф. Телеман; И. Маттезон; поэзия; перевод; научные комментарии.



ABSTRACTS

Anna Filippova (Moscow). Choral *Aus der Tiefen rufe ich* (BWV 246/40a) i muzyka “Strastey po Luke” neizvestnogo avtora / Chorale *Aus der Tiefen rufe ich* (BWV 246/40a) and the *St Luke Passion* by an unknown author

Bach's practice of performing Passion music by other composers in 1730–1740s is considered in the article. A special attention is paid to the *St Luke Passion* (BWV 246) and the chorale *Aus der Tiefen rufe ich*, which autograph was found in the 20th century in Japan. Bach placed the arrangement of this chorale for instruments in conclusion of the first part of the *St Luke Passion* (BWV 246). The author pays attention not only to Bach's technique as an arranger, but also to Bach's insight into concept of anonymous composer. The article discusses the ideas that Bach could have guided in the process of preparing the *St Luke Passion* for the performance in Leipzig.

Keywords: Johann Sebastian Bach; *St Luke Passion* (BWV 246); The Gospel according to Luke; church music; anonymous musical compositions; chorale *Aus der Tiefen rufe ich* (BWV 246/40a).

Anna Bulycheva (Moscow). Concerto, concertus, kontsert: partesny kontsert v kontekste barochnoj terminologii / Concerto, Concertus, Kontsert: the *Partes Concerto* within the Context of Baroque Terminology

The author examines existing definitions of the partes concerto (and Russian sacred concerto as a whole) and analyses some shortcomings. The concerto is compared with the other musical genres of early baroque period, such as motet, psalm and sinfonia. The coexistence in Russian partes manuscripts of both *concert* and *concertus* is discovered. The possible path of penetration to Russia of the Latin word *concertus* is considered. For the first time, the system of definitions for Russian partes, classical and early romantic sacred concerto is established.

Keywords: church music; sacred concerto; concertus; partes concerto; motet; terminology; Baroque; Michael Praetorius.

Anastasia Vasilenko (Voronezh). Dzhuzeppe Tartini i ego “Pravila vedeniya smychka” / Giuseppe Tartini and his *Regole per le Arcate*

The publication contains the first Russian translation of Tartini's *Regole per le Arcate* (“Rules for the use of the bow”) an introduction of his *Treatise on Ornamentation*. The text is accompanied by necessary introductory article and comments explaining some Tartini's ideas and the relevance of his theory.

Keywords: Giuseppe Tartini; violin; bow; Baroque music; *Treatise on Ornamentation*; *Regole per le Arcate*.

Sergey Nikiforov (Moscow). Iz literaturnogo naslediya Georga Filippa Telemana i Ioganna Mattezona / From the literary heritage of Georg Philipp Telemann and Johann Mattheson

It is known that Telemann and Mattheson were not only great composers, but also talented poets. The publication contains the first Russian translations of two Telemann's poems dedicated to Mattheson and Mattheson's Ode addressed to Telemann. The text is accompanied by introductory article and detailed scholarly comments.

Keywords: Georg Philipp Telemann; Johann Mattheson; poetry; translation; comments.

Уважаемые авторы!

С правилами направления, рецензирования и опубликования научных статей вы можете ознакомиться на официальном сайте журнала «Старинная музыка» по адресу: www.stmus.ru (страница «Информация для авторов»)