СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 4 (102) 2023

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 07.12.2023.
Формат 60×84 $^1/_8$. Печ. л. – 4,0.
Уч.-изд. л. – 4,5. Печать офсетная.
Тираж 500 экз.

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

© «Старинная музыка», 2023

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

☎ (495) 469-12-05, (499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Музыкальные инструменты

Валерий Березин (Москва).
Флейты и кларнеты в трактате Луи Жозефа Франкёра «Основной диапазон всех духовых инструментов» 1

Настоящая статья посвящена трактату Луи Жозефа Франкёра «Основной диапазон всех духовых инструментов» (1772), который содержит весьма ценные сведения о выразительных возможностях музыкального инструментария, используемого в классицистском ансамбле и оркестре. Это работа, являющаяся одной из сравнительно редких публикаций такого рода, появившихся во второй половине XVIII века, почти неизвестна российским историкам музыки, поскольку никогда не издавалась на русском языке. Учитывая ограниченные рамки журнальной статьи, автор характеризует лишь две главы трактата, посвященные семействам флейт и кларнетов, причем сочетая традиционное музыковедческое описание и научные комментарии с довольно большими выдержками из оригинального текста Л. Ж. Франкёра в собственном переводе на русский язык.

Ключевые слова: Луи Жозеф Франкёр; флейта; кларнет; история оркестровки; музыка классицизма.

Поэзия и музыка

Юлия Москва (Москва).
“Crux fidelis” (“Pange lingua... proelium”) Венанция Фортуната 16

Автор предлагаемого материала впервые приводит полный перевод на русский язык текста знаменитого гимна Венанция Фортуната “Pange lingua” (“Crux fidelis”), занимающего особое место в европейской культуре, поэтическом и музыкальном искусстве, а также в западной христианской литургике. Созданный еще в VI в н. э., этот гимн стал образцовым в плане метрики и поэтики для многих последующих образцов данного жанра. Им также вдохновлялись композиторы разных эпох (от Палестрины до Ференца Листа), так или иначе цитируя и текст, и напев. Русский перевод текста гимна соседствует с латинским оригиналом, образуя билингву, которая сопровождается авторским комментарием к каждой из 11 строф, призванным разъяснить трудные для понимания выражения и обратить внимание на поэтическую стилистику.

Ключевые слова: Венанций Фортунат; гимн; поэтика; литургика.

Книги

Ирина Сусидко (Москва).
Между нотной записью и ars memoria 26

Статья является научной рецензией на книгу Анны Марии Буссе Бергер «Средневековая музыка и искусство памяти», перевод которой был опубликован в 2023 году в Санкт-Петербурге. Анализируя данную монографию, автор рецензии обращает особое внимание на значимости устного фактора в создании образцов раннего европейского многоголосия.

Ключевые слова: музыка Средневековья; многоголосие; музыкальное сочинение; устное и письменное творчество.

Павел Луцкер (Москва).
Ренессанс – эпоха без музыки? 29

Статья является научной рецензией на книгу Лоренца Люттекена «Музыка Ренессанса: Одна культурная практика в мечтах и реальности», перевод которой был опубликован в 2023 году в Санкт-Петербурге. Анализируя данную монографию, автор рецензии особо отмечает важность избранного Люттикеном расширенного социокультурного ракурса в рассмотрении музыки XV–XVI веков, позволяющего органически встроить ее в культурно-исторический контекст той эпохи.

Ключевые слова: музыка Ренессанса; музыкальное произведение; музыка в ряду других искусств.

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

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией редколлегии.

На 1-й странице обложки – Портрет флейтиста работы Анри Милло (ок. 1720), на котором, предположительно, запечатлен молодой Мишель Блаве (изображение заимствовано из Wikimedia Commons)

*Валерий БЕРЕЗИН**

Флейты и кларнеты в трактате Луи Жозефа Франкёра «Основной диапазон всех духовых инструментов...»

Вторая половина XVIII столетия небогата пособиями по инструментоведению и инструментовке. Между тем в эпоху классицизма по сравнению с предшествующим периодом произошли весьма значительные изменения не только в ансамбле и оркестре, но и в трактовке отдельных инструментов, в значительной мере духовых, у которых открылись новые возможности, требующие разъяснения.

Разумеется, для многих крупнейших композиторов того времени (в том числе Гайдна, Моцарта, Сальери, Диттерсдорфа, Паизиелло, Мысливечека и др.) обновленные инструменты не представляли загадки. Но для других, вероятно, значительного их числа, нужны были специальные наставления и указания.

Во Франции этого периода наибольшую известность получили три трактата, содержащих сведения, необходимые всем желающим сочинять для ансамбля и оркестра. Одним из них был «Опыт наставления тех, кто сочиняют для кларнета и валторны» Валентина Рёзера [12] – единственная работа такого рода, созданная буквально на рубеже позднего барокко и классицизма (1764) и обращенная к интерпретации инструментов, мало знакомых современным исследователям[1]. В последнее десятилетие XVIII века появился «Общий трактат обо всех духовых инструментах для композиторов» Отона Жозефа Ванденброка (1793) [14]. Ну а между ними (в 1772 году) увидел свет интересующий нас трактат Луи Жозефа Франкёра «Основной диапазон всех духовых инструментов с примечаниями о каждом из них и приложением нового проекта для облегчения существующего способа записи» [8][2].

Ил. 1. Концерт. Акварель работы Луи Каррожи дит Кармонтеля (1760-е). Оригинал – Музей Конде (Шантийи, Франция)

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

[1] Мы уже писали об этом трактате в одной из статей, опубликованных в «Старинной музыке» [1].

[2] Заметим, что примененное в заглавии данного трактата слово *diapason* в современном французском языке обычно используется в значении «строй, настройка, камертон» (см.: https://dictionnaire.lerobert.com/definition/diapason). Оно также было распространено и во времена Франкёра [см.: 9, с. 737]. Однако французский композитор явно имеет в виду другое значение соответствующего термина, понимая под ним часть музыкального звукоряда голоса или инструмента, которая простирается от наиболее низкой ноты к наиболее высокой, иногда заменяя его словом *étendue*, означающим часть звукоряда, которую охватывает голос [там же, с. 974].

Труд Франкёра, подобно работе Рёзера, включает в себя примеры вошедшей в моду гармонической музыки (musique d'harmonie) для 2-х кларнетов, 2-х валторн и 2-х фаготов, что было практически целесообразно. Но этим, конечно же, его достоинства не ограничиваются. Фактически трактат является своего рода справочником о разных духовых инструментах, который адресован прежде всего композиторам, желающим в совершенстве овладеть мастерством сочинения для оркестра. При этом автор не описывает устройство самих инструментов, а обращается непосредственно к их свойствам и особенностям, т. е. практическим сторонам (строй, звукоряд, тесситура, характерные технические приемы, нотация и т. д.), а также предлагает новую систему записи в разных ключах.

В небольшом Предисловии Франкёр поясняет смысл и направленность своего труда: «*Мой опыт показывает, что невозможно хорошо писать для духовых инструментов, не изучив подробно их особенностей. Я подумал, что совершенно необходимо показать подлинные принципы их использования, избегая длиннот и сложностей. Чтобы полнее раскрыть предмет моего интереса, я обращался к самым искусным музыкантам, и их советы стали основой для моей книги. Я скрупулезно следовал их разъяснениям, и надеюсь, что благодаря этому трактату можно будет легко понять особенности представленных инструментов.*

Я построил все главы в одинаковой форме и последовательно пишу о строе, унисоне[1]*, предпочтительных тональностях и способах письма в некоторых из них, особых свойствах инструментов, возможностях их использования в минорных тональностях, о кадансах, неудобных пассажах и нотах, которых следует избегать. Такой порядок изложения позволяет читателю легко найти то, что его интересует. Несмотря на все сложности, с которыми была связана эта работа (хотя я являюсь, по сути, лишь редактором), я буду рад, если публика отнесется к ней благосклонно*» [8, Introduction, без пагинации].

Здесь пришло время ближе познакомить читателя с нашим героем. Луи Жозеф Франкёр (1738–1804) принадлежал к семье музыкантов,

Ил. 2. Луи Жозеф Франкёр. Гравюра Терезы Элеоноры Линже (ок.1780) по портрету работы Жана Мишеля Моро

служивших при Дворе и в Опере (Королевской академии музыки) с конца XVII века и вплоть до Революции. Его дед Жозеф (ок. 1662–1741) начал карьеру в качестве певца в Опере, а в брачном контракте от 7 сентября 1687 года указан учителем танцев. В 1706 году он поступил в оркестр «Двадцать четыре скрипки короля», где прослужил тридцать лет. Его старший сын и ученик Луи (1692–1745), известный как скрипач и композитор, с юных лет служил в Королевской академии музыки, а в 1710 году присоединился к отцу в «Двадцати четырех скрипках», где выкупил преемственную должность у Жана Батиста Ане. В браке с Анной Мадлен Бриколье у него родился сын Луи Жозеф, последний представитель музыкальной династии и автор интересующего нас труда.

Мальчику было семь лет, когда умер его отец, и тогда его воспитателем и учителем стал родной

[1] Автор показывает строй духовых инструментов в сравнении с унисонным звучанием скрипки.

дядя Франсуа (1698–1787), очень успешный музыкант – скрипач, композитор, администратор Оперы[1]. Поэтому уже в юные годы Луи Жозефа часто звали *Франкёр Племянник* (Francœur Neveu), и, кстати, так же его именовали во многих документах того времени.

Музыкальные способности и хорошая выучка стали залогом его вполне успешной карьеры. В 1746 году он принят пажом (певцом) в придворную Камерную музыку. С началом мутации в 1752 году перешел скрипачом в Оперу, чтобы через два года вернуться ко Двору на должность лютниста.

Последующая карьера Луи Жозефа во многом оказалась связана с Оперой. С 1764 по 1779 год он числился учителем музыки, став в эти же годы руководителем и дирижером оркестра, а с 1785 года – директором Оперы, прослужив в этом качестве вплоть до 1790 года.

Революция перевернула всю его жизнь. Франкёр был сломлен и разорен. Пытался возродить Оперу в ее прежнем состоянии, но потерпел неудачу, а в 1793 году был даже на год заключен в тюрьму. Последний раз он дирижировал в Опере в 1799-м, а через четыре года умер в полном забвении, одиночестве, обремененный большими долгами [10, с. 88].

Трактат о духовых инструментах, вероятно, создавался в период службы Франкёра дирижером Оперы, когда он сталкивался с неловкостями или ошибками в инструментовке предлагаемых авторами сочинений. Об этом может свидетельствовать дидактический характер его труда и желание просто и ясно разъяснить все тонкости предмета изучения. Не вызывает сомнений, что композитор был опытным практиком, и к тому же «обращался к самым искусным музыкантам», а потому его трактат оказался достаточно востребованным. Он вышел из печати, как отмечалось, в 1772 году, и имел значительный успех, что побудило автора осуществить второе издание в 1781 году в типографии Лорье в Париже. Одновременно Франкёр готовил расширенный вариант с дополнениями: появились разделы об арфе, об английском рожке и об украшениях. Однако эти дополнения так и остались в рукописи[2].

Трактат написан обо *всех духовых инструментах*, и это, на наш взгляд, представляет особый интерес, так как речь идет об инструментарии последней трети XVIII столетия, формировании классицистского ансамбля и полного оркестра. Каждому инструменту (или семейству инструментов) посвящена отдельная глава с тематическими разделами, указанными автором в Предисловии. Эти инструменты следующие: флейты (разного типа), гобой, кларнеты (разных строев), валторны (разных строев), фагот, трубы (разных строев) и серпент. В конце Предисловия автор пишет: «*Есть еще духовые инструменты, которые я обхожу молчанием, потому что их больше не используют, такие как фифры, корнеты, мюзеты, сакбуты, мюзеты де Пуату, альтовый, теноровый и басовый гобои, контрафагот и др.*»[3].

Отдельная маленькая глава трактата посвящена человеческим голосам. Чрезвычайно интересная для исследователей описанием специфической французской номенклатуры певческих голосов, она тем не менее не входит в круг нашего анализа, поскольку требует отдельного рассмотрения вне контекста духовых инструментов.

Также вне нашего внимания остался предложенный Франкёром проект новой системы записи самых высоких и самых низких звуков инструментов, поскольку он так и не вошел в практику.

Ограниченные рамки журнальной статьи позволили сконцентрироваться на рассмотрении лишь флейт и кларнетов – двух семейств, представляющих своеобразный «переходный» тип инструментария своего времени.

Прежде всего, для ясности изложения, поясним структуру авторского текста: каждая глава,

---

[1] Франсуа Франкёр, являвшийся с 1744 по 1776 год суперинтендантом Камерной музыки короля, долгие годы был неразлучен с композитором и скрипачом Франсуа Ребелем (1701–1775). Ими совместно создан ряд музыкально-сценических сочинений, а в 1757 году они получили концессию на руководство Оперой [см.: 6, с. 306].

[2] В 1813 году видный теоретик и педагог Александр Этьен Шорон (1771–1834) пересмотрел и дополнил трактат Франкёра новыми описаниями инструментов.

[3] Франкёр называет те инструменты, которые ранее использовались при королевском Дворе.

описывающая инструмент или семейство инструментов, делится на статьи, которые при необходимости разбиваются на параграфы.

Первая глава («О флейте») посвящена семейству флейт.

«Различают четыре вида флейт.

Первый – большая поперечная, или немецкая.

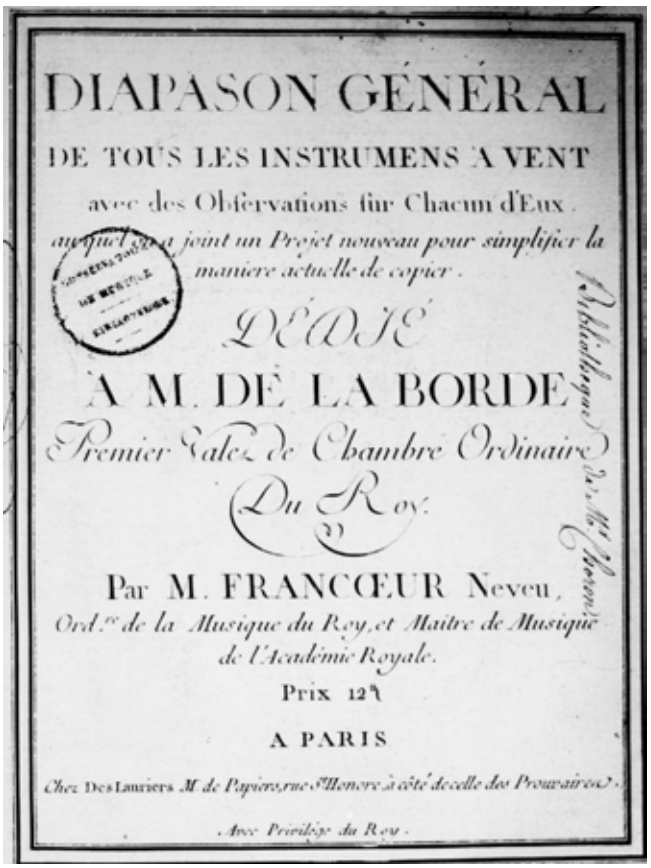
Второй – малая флейта.

Третий – малая флейта с мундштуком, или флажолет, или по-итальянски flauto piccolo.

Четвертый – флюте́ или барабанная флейта (flûtet ou flûte de tambourin)»[8, с. 1][1].

В разделенной на несколько параграфов первой статье («О большой флейте, обычно называемой поперечной или немецкой») автор рассматривает инструмент более совершенный, чем барочный. Но при том не приводит его изображения, поэтому о его устройстве можно судить лишь по косвенным сведениям – исполнительским свойствам, описанным далее подробно. Вероятно, речь идет об одноклапанной флейте с клапаном «ре-диез» – наиболее употребимом в то время типе инструмента[2]. Но Франкёр нигде не уточняет этого. А ведь в последней трети XVIII века уже существовали и более удобные для оркестра четырехклапанные флейты[3].

1-й параграф, озаглавленный «Звукоряд, или диатоническая гамма[4] этого инструмента», показывает все исполнимые на нем звуки. Диапазон большой флейты простирался уже от d^1 до c^4, тогда как в музыке барокко ее верхний и особенно высший регистр использовались нечасто: обычно у Баха, Генделя или Телемана партии строились преимущественно в среднем регистре, максимально доходя до d^3. И лишь эпоха классицизма вывела флейту в наиболее выгодную концертную сферу – в верхний регистр (обычно от c^2 до f^3).


DIAPASON GÉNÉRAL
DE TOUS LES INSTRUMENS A VENT
avec des Observations sur Chacun d'Eux.
auquel on a joint un Projet nouveau pour simplifier la maniere actuelle de copier.
DÉDIÉ
A M. DE LA BORDE
Premier Valet de Chambre Ordinaire
Du Roy.
Par M. FRANCŒUR Neveu,
Ord.re de la Musique du Roy, et Maitre de Musique de l'Académie Royale.
Prix 12#
A PARIS
Chez Des Lauriers M. de Papier, rue S.t Honoré à côté de celle des Prouvaires.
Avec Privilège du Roy.

Ил. 3. Титульный лист первого издания трактата Л. Ж. Франкёра «Основной диапазон всех духовых инструментов (1772). Оригинал – Национальная библиотека Франции

«*Этот диапазон соответствует диапазону скрипки начиная с третьей струны. Он содержит две полные октавы и семь полутонов; можно даже добавить восьмой и еще один полный тон <...>, но эти два последних [b^3, c^4] никогда не используются.*

Большая флейта наименее ограниченна среди всех духовых инструментов как по диапазону и чистоте

---

[1] Здесь, как, впрочем, довольно часто и в современной органологии, все флейты рассматриваются как одно семейство, но фактически речь идет о двух самостоятельных ветвях разных инструментов – поперечных флейтах (первый, второй и четвертый из указанных Франкёром видов) и флейтах продольных (третий вид).

[2] Именно на одноклапанную флейту была рассчитана опубликованная в 1773 году «Основательная школа для изучения игры на поперечной флейте» Мишеля Корретта [5]. Показательно в этой связи, что именно такой инструмент современные исполнители-аутентисты склонны считать классическим типом флейты. Для нее, в частности, писал Моцарт, и она же с определенными изменениями перешла в XIX век, понемногу вытесняемая в 1830–1840-е годы флейтой Бёма.

[3] Четырехклапанная флейта описана в «Кратком трактате об игре на флейте» выдающегося флейтиста Иоганна Георга Тромлица [13].

[4] В данном случае, однако, приводится не диатоническая (в современном понимании), а, скорее, хроматическая гамма, поскольку во времена Франкёра «диатоническим» считался звукоряд, «который воспроизводится в соответствии с естественной последовательностью тонов и полутонов гаммы» [9, с. 738].

звуков, так и по легкости исполняемых пассажей. Я не говорю, что можно исполнять любые пассажи, есть некоторые ограничения, показанные далее», – пишет автор [8, с. 2].

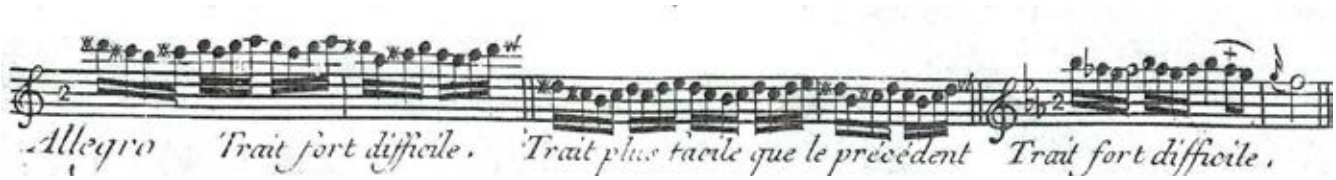
Заметим, что ограничения эти касаются лишь нескольких последовательностей звуков, приводимых Франкёром, а также удобных и неудобных тональностей.

Во 2 параграфе («Предпочтительные тональности для большой флейты»), в частности, говорится: «*Все бемольные тональности благоприятны для этого инструмента в частях медленных и трогательных, но нужно избегать их использовать в Allegro из-за сложностей аппликатуры. Для блестящей игры можно употреблять тональности G-dur, A-dur и e-moll, но следует избегать по возможности как мажорных, так и минорных тональностей с большим числом диезов, таких как E-dur, Fis-dur, H-dur, хотя возможно их употреблять в Adagio или Andante*» [8, с. 2].

<...>[1]

А в маленьком 4 параграфе («Различные неудобства, которых следует избегать, особенно в быстром движении») сказано следующее: «*Нужно особенно заботиться о том, чтобы избегать (особенно в быстром движении) неудобств при соединении cis*^{2} *и dis*^{2}*, а также b*^{2} *и as*^{2}*. Клапаны, которыми пользуются в этих случаях, делают такие пассажи весьма затруднительными*» [см. *пример 1*].

Пример 1



В целом каких-то принципиально новых сведений о большой флейте мы в трактате Франкёра не найдем, кроме, пожалуй, расширения употребимого диапазона в верхней тесситуре, демонстрирующего разрыв с барочной традицией.

Во второй статье («О малой поперечной флейте») описываются три вида малых флейт. Все они являются флейтами пикколо, однако для оркестровой практики пригодны лишь вторая разновидность, именуемая «малой поперечной флейтой», и третья под названием «флажолет или флейта пикколо». Существенно, что именно флажолет автор называет *флейтой пикколо*, – из-за итальянского наименования, утвердившегося еще в XVII веке. Позднее (под названием «flauto piccolo», «flauto», «piffero») этот инструмент использовали Г. Ф. Гендель (опера «Ринальдо», 1711, оратория «Ацис и Галатея», 1718), И. С. Бах (кантаты BWV 96, ок. 1724, и BWV 103, ок. 1725), К. В. Глюк (опера «Непредвиденная встреча, или Пилигримы из Мекки», 1764) и В. А. Моцарт (зингшпиль «Похищение из сераля», 1782) [2, с. 622]. В XIX столетии именно то, что автор трактата называет малой флейтой, станет флейтой пикколо, но сохранит наименование «малой флейты» [3, с. 293]. Таким образом, именно Луи Жозеф Франкер в своем труде дал первое органологическое описание подлинной флейты пикколо.

Данную статью открывает 1-й параграф, именуемый «Звукоряд или диатоническая гамма этого инструмента и его унисон».

«*Этот инструмент – почти точная уменьшенная копия большой флейты. <> Его диапазон меньше, чем у большой флейты, и содержит лишь две октавы и два полутона*[2]*. Я знаю людей, которые хотели бы присоединить еще несколько высоких полутонов к указанному диапазону. Но следует остерегаться их употребления, потому что, кроме трудности*

[1] Мы не рассматриваем здесь, как и далее, раздел о кадансах (типичных заключениях фраз), составивший 3 параграф, поскольку он весь состоит из многочисленных небольших нотных примеров и не имеет существенного значения для нашего анализа.

[2] Диапазон малой флейты: $d^2 – e^4$, при том что ее партия записывается на октаву ниже. Согласно Берлиозу [3, с. 293], этот диапазон, однако, ограничен сверху звуком c^4, который хотя и извлекается, но на практике, как правило, не используется.

извлечения, они звучат очень резко и неприятно. Нужно заметить, что a^3 малой флейты звучит в унисон с самым высоким звуком большой флейты, и легко себе представить, насколько резким будет звук выше e^4. К тому же нужно отметить, что звуками dis^4 или es^4 и e^4 нужно пользоваться как можно меньше, и лучше вообще не выходить за пределы d^4, потому что более высокие ноты слишком крикливые и трудные. Но если все же возникнет желание их использовать, следует знать, что лучше к ним подходить в восходящих пассажах, как показано в следующем примере [см. *пример 2*], *и писать их через небольшую паузу. И тем более не следует использовать в этом верхнем регистре две малые флейты в унисон, потому что эти звуки почти никогда не бывают чистыми*» [8, с. 6].

Пример 2

Во 2 параграфе («О тональностях, предпочтительных для этого инструмента и их использовании») разъясняется, что не все тональности одинаково хороши. «*Наиболее удобные тональности для этого инструмента – это C, G, D, A (мажорные и минорные), e-moll и в целом все прочие с двумя или тремя диезами или бемолями. Можно также использовать E-dur, поскольку это тональность блестящая сама по себе, хотя в ней данный инструмент будет очень неловок из-за большого числа диезов.*

Обычно малой флейтой пользуются для большего эффекта в изображении бури, грозы, в маршах, военных симфониях и т. п., и еще ее обычно употребляют в веселых мелодиях, таких, как тамбурин, особенно в отсутствие инструмента с этим названием.

Будет ошибкой применять малую или большую флейту, чтобы изобразить пение птиц, например, соловья. В этом случае единственно подойдет малая флейта с мундштуком, иначе говоря – флажолет, имеющий звук очень нежный и приятный. <...>

В полках, где есть музыка, как, например, во Французской гвардии, в Швейцарской гвардии и т. п., малую флейту заменили на фифр[1]*, потому что оба инструмента играют в одном регистре. Однако этот последний инструмент очень ограниченный и фальшивый, так как не имеет маленького клапана*» [8, с. 7]. <...>

«*Когда пишут для этого инструмента* [малой флейты. – *В. Б.*] *нужно проявлять осторожность, избегая трудностей (особенно в быстром движении) при соединении в пассажах cis и dis, as и b. Такие пассажи на малой флейте еще труднее, чем на большой*».

N. B. Я возвращаю читателя к 4 параграфу о большой флейте <...>, *потому что приведенные там примечания касаются обоих инструментов* [8, с. 8].

Третья статья, как явствует из ее названия («О малой флейте с мундштуком или флажолете или, по-итальянски, флейте пикколо»), посвящена флажолету – инструменту с мундштуком, относящемуся к семейству продольных флейт.

Насколько сейчас известно, этот инструмент впервые был изготовлен парижским мастером В. Жювиньи в 1581 году и имел 4 пальцевых отверстия на лицевой стороне и два на тыльной. В XVIII веке он был немного усовершенствован, получив один клапан на лицевой стороне ствола.

Игра на флажолете не требовала особого напряжения, что, вероятно, привлекало музыкантов и в XVIII веке, и в XIX. Если в XVIII столетии он еще именуется в партитурах *flautino* либо *flauto piccolo* (хотя в серьезных сочинениях применяется редко), то в дальнейшем маркируется как *flageolet*, окончательно переместившись при этом в танцевальные оркестры невысокого уровня. Место же флейты пикколо в симфоническом оркестре уверенно занимает малая поперечная флейта.

Однако для Франкёра преимущество того или иного инструмента имело второстепенное зна-

[1] Фифр (фр. fifre) – простая поперечная флейта с семью игровыми отверстиями.

Ил. 4. Флажолет (ок. 1800)

чение. Он описывает то, что знает, что его окружает и что важно для практики.

1-й параграф, как и в других статьях, определяет звукоряд и диатоническую гамму флажолета. «*Диапазон флажолета составляет две полные октавы:* [$f^1 - f^3$, при записи, как и на малой флейте, на октаву выше. – *В. Б.*].

Извлекаемые звуки очень приятны, они тише звуков малой флейты и не такие резкие, как на барабанной флейте, идеально имитируют пение птиц и трели соловья. А потому я думаю, что в этом случае он [флажолет] *предпочтительнее малой флейты, которую обыкновенно используют. Скромное применение этого инструмента в наши дни может быть сохранено разными выбирающими его авторами. По правде говоря, им сильно пренебрегают, и лишь немногие умеют на нем играть. Но поскольку аппликатура флажолета очень проста, я убежден, что при необходимости гобоисты и особенно фаготисты могли бы в кратчайшее время его освоить. (Я особо отмечаю фаготистов, потому что в аппликатуре этих инструментов есть много общего.)*

Его звукоряд расположен в унисон с малой флейтой или на октаву выше большой поперечной флейты, то есть первая нота «фа» звучит в унисон с той, что извлекают, поставив первый палец на первую струну скрипки.

Нужно как можно реже использовать нижние звуки $f^1 - c^2$, потому что они очень глухие. Зато чем выше извлекаемые звуки, тем более легким становится звучание, усиливая ожидаемый эффект» [8, с. 10].

«*Для этого инструмента естественен строй F,* – говорится во 2 параграфе («Предпочтительные тональности <> и пассажи, которых нужно избегать»), – *поэтому самая подходящая для него тональность F-dur. Можно его использовать также в тональностях D-dur, C-dur и Es-dur, хотя в последней редко.*

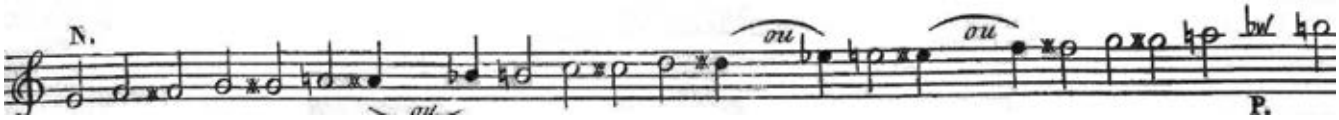
По приведенному диапазону видно, что возможно его употреблять и в таких минорных тональностях, как a-moll, d-moll, g-moll и т. д., избегая тех, где много диезов или бемолей. <...>.

Нужно также избегать [в кадансах] таких полутоновых переходов, как $cis^2 - d^2$, $gis^2 - a^2$, $cis^3 - d^3$, потому что ноты Cis и Gis слишком низкие, чтобы быть вводными тонами к D и A. Пассажи следует писать такие, которые исключают хроматические полутоны как в восходящем, так и в нисходящем движении, особенно в быстрых темпах. Такие пассажи могут применяться, но с большими трудностями» [8, с. 10] [см. *пример 3*].

Пример 3

В четвертой статье («О флюте́ или барабанной флейте[1]») 1-й параграф, согласно принятой системе изложения, озаглавлен «Диапазон и диатоническая гамма этого инструмента» [см. *пример 4*].

Пример 4

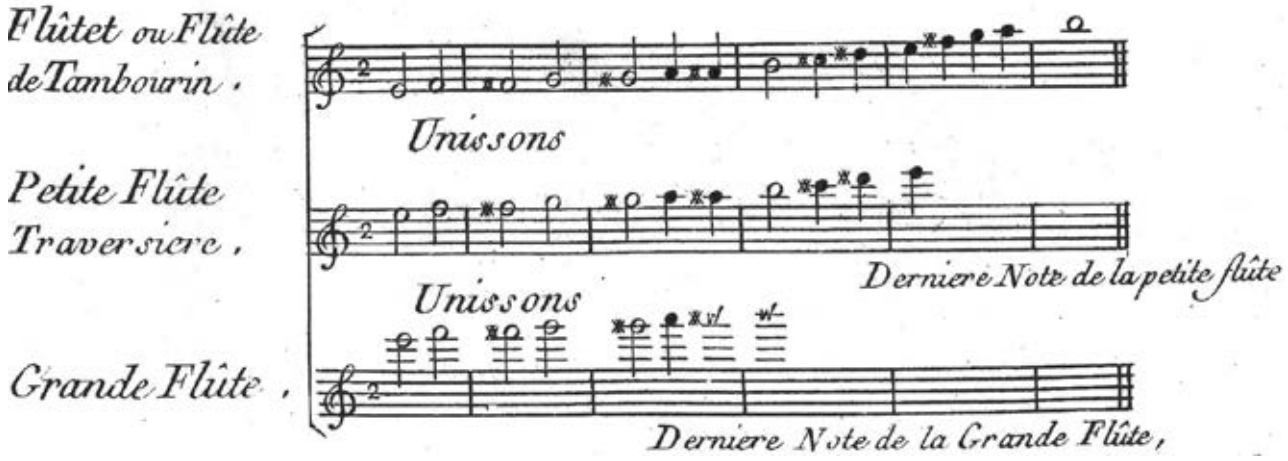


[1] Флюте́ (фр. flûtet) – одноручная поперечная флейта из Прованса, на которой играли левой рукой, одновременно играя правой на барабане. Имела 3, позднее 4 игровых отверстия. «Флюте – другое название галубэ» [9, с. 1081].

«*Нужно заметить,* – пишет Франкёр, – *что среди нот, составляющих этот звукоряд, нет b между двумя самыми высокими последними тонами, и я пометил буквой «*P*» снизу эту ноту, чтобы указать, что она не употребляется.*

Эта флейта из всех прочих имеет самый маленький диапазон, включающий только одну октаву, пять полутонов и один тон. Но нужно знать, что она звучит на две октавы выше большой флейты и на октаву выше малой. То есть e^1, *отмеченное* [в начале примера 4. – *В. Б.*] *буквой «*N*» (самая нижняя нота флюте), звучит в унисон с* e^3 *большой флейты*» [см. *пример 5*].

Пример 5



«*Самые предпочтительные тональности для этого инструмента,* – как указано во 2 параграфе данной статьи, – *D-dur (d-moll не исполним), A-dur и a-moll. Можно использовать и другие тональности, такие, как G-dur, C-dur, E-dur и e-moll, но все другие на этой флейте не исполняются и не дают никакого эффекта.*

Не нужно беспокоиться о тональности, в которой вы пишете, если используется тамбурин с палочкой (иначе говоря, барабан)[1]*, потому что у него нет звука определенной высоты. Есть, однако, тамбурин со струнами, который должен быть настроен на тонику и квинту избранной тональности, но его больше не используют, потому что с любой модуляцией на флюте́ этот тамбурин (звучащий неизменно в тонику или квинту) создает очень скверную гармонию.* <...>

Обычно этот инструмент [флюте] *применяется только в очень веселой музыке, такой, как тамбурины, контрдансы и менуэты. Чтобы хорошо применять его в жанрах, ему свойственных, не нужно перегружать его партию, потому что в быстрых пьесах тамбурин создаст плохое впечатление и тем смутит играющего.*

Чтобы писать в подлинно верном жанре, нужно ориентироваться на музыку балетного акта «Девушка из Прованса» [8, с. 12][2].

Далее мы переходим к описаниям кларнетов, данных Франкёром в Третьей главе трактата, озаглавленной «О кларнете». Эти инструменты в то время уверенно входили в музыкальную практику, хотя все еще оставались «новыми». Подробные руководства по их использованию создавались для реальных нужд, отражая при этом определенный период эволюции инструмента. Так, барочный кларнет в виде двухклапанного инструмента, не имевшего в своем звукоряде *fis* и *gis*, представлен в «Музыкальном лексиконе» И. Г. Вальтера (1732) [15] и «Новом зале теоретической и практической музыки»

[1] Тамбурин (фр. tambourin): 1. Бубен. 2. Длинный (больше метра) цилиндрический барабан небольшого диаметра, на котором играли одной палочкой [см.: 4, 103–110].

[2] Под названием «Девушка из Прованса» (фр. *La Provençale*), скорее всего, имеется в виду один из актов оперы-балета «Празднества Талии» Жана Жозефа Муре (1682–1738), исполненный после долгого перерыва в Опере 8 августа 1769 года вместе с новым одноактным «героическим балетом» «Гиппомен и Аталанта» (предположительно, на музыку Пьера Вашона), а также «Анакреоном» из «Сюрпризов Амура» Жана Филиппа Рамо.

Ил. 5. Исполнитель на галубэ (флюте́) и барабане [7, с. 117]

И. Ф. К. Майера (1741) [11]. Несмотря на известные несовершенства, он привлекал многих композиторов, в числе которых А. Вивальди (три кончерто гроссо с солирующими кларнетами: RV 559, RV 560 и RV 556, после 1711), А. Кальдара (опера «Ифигения в Авлиде», 1718), Ф. Б. Конти (опера «Дон Кихот в Сьерра-Морена», 1719), Г. Ф. Гендель (опера «Тамерлан», 1724, Увертюра-сюита для 2 кларнетов и валторны, ок. 1740), Ж. Ф. Рамо (оперы «Зороастр», 1749; «Акант и Цефиза», 1751) и др. В этих и подобных композициях используются преимущественно кларнеты in D и in C, обычно в высоком регистре ($g^1 - d^3/f^3$), т. е. их природа и свойства выявляются совершенно иначе, нежели в музыке эпохи классицизма.

Можно также констатировать, что музыкальная литература 1740–1750 годов свидетельствует не только о разной трактовке кларнета, но и о разнице между самими инструментами. Действительно, во второй трети XVIII столетия создается целый ряд усовершенствованных кларнетов с несколькими (от 4 до 7) клапанами. Но это не значит, что при появлении более совершенной модели исполнители сразу же стремились к ней перейти. Музыканты достаточно консервативны, и в борьбе хорошего с лучшим чаще побеждало хорошее, т. е. привычное[1].

Первое пособие для композиторов о классицистском кларнете появилось в 1764 году. Это был упомянутый выше маленький трактат В. Рёзера, в котором речь шла о старом, двухклапанном инструменте, однако используемом уже совершенно иначе.

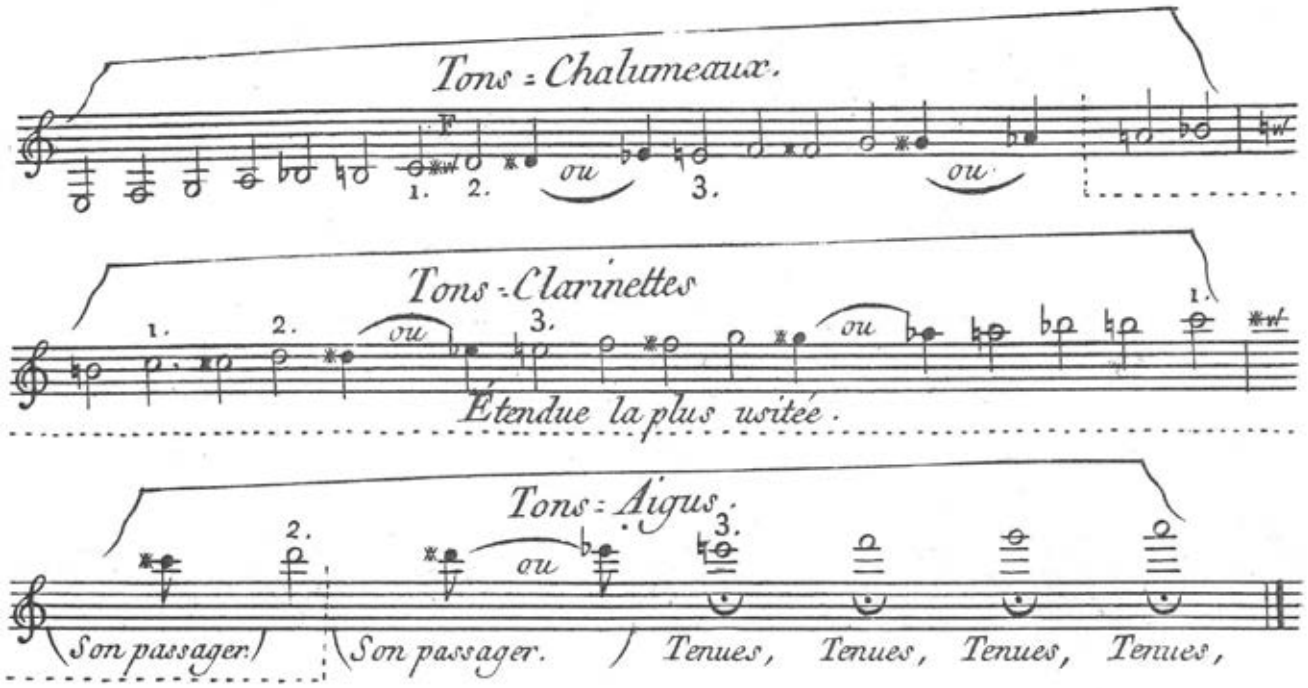
Франкёр идет дальше и описывает уже пятиклапанные кларнеты. А переиздание его труда в начале XIX столетия явно свидетельствует о том, что спустя несколько десятилетий он все еще не потерял своей актуальности.

В первой статье («Звукоряд или диатоническая гамма этого инструмента») автор, показывая звукоряд и диапазон кларнета, демонстрирует неисполнимые или трудноисполнимые звуки [см. *пример 6*] .

Ил. 6. Кларнеты классической эпохи

[1] Показательно, что когда в 1812 году Иван Мюллер представил в Парижской консерватории свой 13-клапанный кларнет, он не был одобрен, и изобретатель разорился, хотя позднее этот инструмент стал господствующим в Европе на протяжении всего XIX и части XX века.

Пример 6



*N. B. Нельзя пользоваться другими нотами, кроме указанных в этой гамме, в том числе Cis, отмеченном буквой «*F*».*

По приведенному звукоряду можно подумать, что только на одной разновидности кларнета можно играть во всех тональностях, как, например, на гобое или фаготе. Но полезно знать, что есть ноты, которые извлекаются только посредством плотно прилегающих клапанов, что делает их сложными и даже неисполнимыми, если их не играть медленно, как будет видно далее[1]*. И чтобы избежать этого неудобства, которое вынудило бы отказаться от применения кларнетов в некоторых тональностях, используют несколько их разновидностей, а именно: in G (самый низкий, поэтому его называют большим кларнетом G), in A, in B, in H, in C, in D, in E и in F. Два последних очень маленькие и звучат очень резко, поэтому применимы только в громкой музыке. К тому же эти два инструмента, так же как и кларнет in G, самый мягкий из всех, не всегда доступны, поэтому их заменяют другими, как будет ясно из дальнейшего.*

Нужно заметить, что этот звукоряд един для всех видов кларнета. Чтобы лучше понять это важное положение следует знать, что аппликатура у них одинакова, а разница в звучании обусловлена только видом инструмента. То есть на кларнете in G используется та же аппликатура, что и на кларнете in A, а все ноты звукоряда (такие, как c, d, e и др., отмеченные цифрами 1, 2, 3) по сути те же самые, с одним лишь отличием, что звучат на кларнете in A на тон выше, чем у названного выше [in G]. *То же касается и всех прочих* [видов этого инструмента]. *Так, кларнет in C на четыре тона выше, чем in G, и у него такой же звукоряд, но звучит он на кварту выше. Следует хорошо понять сказанное, чтобы усвоить заключительную часть этой главы.*

Соответственно, нужно уяснить, что всякая разновидность кларнета имеет три регистра, отмеченных акколадами. Первый простирается от нижнего e до b[1] *и называется регистром шалюмо*[2]*, потому что эти звуки нежны и приятны для слуха и поддерживают фагот. Второй регистр охватывает*

[1] До XIX века клапан (не всегда, но часто по старой традиции) представлял собой медный квадратик с рычажком, к которому приклеивалась фетровая или шерстяная подушечка. Такие клапаны плохо закрывали игровые отверстия, и нужно было приложить усилие, чтобы закрыть клапан плотнее.

[2] По наименованию одного из предшественников кларнета – chalumeaux.

звуки от h^1 до c^3 и называется кларнет или клерон[1], *благодаря своей яркости и оттого, что отчасти похож на звук гобоя. Третий регистр, простирающийся от cis^3 до высокого f^3, дает только резкие звуки (sons aigus) и так же называется* [резкий], *поскольку фактически это так и есть. Смягчить эти звуки нельзя и использовать их нужно как можно меньше, особенно в мелодиях изящных* [8, с. 19].

Как следует из трактата Франкёра, кларнеты разных строев (как и валторны) в то время не называли транспонирующими инструментами. А для того чтобы объяснить, как тот или иной кларнет транспонирует, во второй статье («Как узнать подлинный унисон каждой разновидности кларнета со струнными инструментами») применено сопоставление со струнными смычковыми инструментами, всегда настроенными in C. В данном разделе автор дает таблицу соотношения всех перечисленных кларнетов — G, A, B, H, C, D, E, F — со скрипкой или альтом, показывая, какая нота будет звучать на том или ином кларнете в унисон со струнными. Это не было находкой Франкёра, поскольку таким же образом показывали транспозицию и другие авторы. Вероятно, это представлялось более наглядным и понятным[2].

Далее мы обращаемся непосредственно к оригинальному тексту трактата, публикуя его с неизбежными для журнального варианта сокращениями. При этом сохраняется авторская структура изложения.

Статья третья
Наиболее предпочтительные кларнеты

Наиболее удобные кларнеты следующие: A, B, H, C и малый D. С этими пятью разновидностями можно играть во всех тональностях, потому что кроме тех тональностей, в которых они построены, они пригодны для тональностей на кварту выше. Вот тому примеры.

Большой кларнет A подходит для тональностей A-dur и D-dur. В первом случае его партия должна быть написана в C-dur, во втором — в F-dur <...>.

Кларнету B более свойственны тональности B-dur и Es-dur. В первом случае его партия должна быть написана в C-dur, во втором — в F-dur <...>.

Кларнет H более пригоден для тональностей H-dur и E-dur. В первом случае его партия пишется в C-dur, во втором — в F-dur <...>.

Для кларнета C подходят тональности C-dur и F-dur. В первом случае его партию записывают в C-dur, как для гобоя, а во втором случае — в F-dur, тоже как для гобоя <...>.

Малому кларнету D более пригодны тональности D-dur и G-dur. В первой его партия пишется в C-dur, во второй — в F-dur.

Я адресую читателя к разделу о звукоряде каждого кларнета и особенностях каждого из них» [8, с. 21–22].

Статья четвертая
О наиболее удобных для этого инструмента тональностях и замечания о том, как надо писать для двух кларнетов

Самые удобные тональности для этого инструмента — C-dur и F-dur. Следует заботиться о том, чтобы поручать кларнетам только простые и наивные мелодии, не перегружать их партии шестнадцатыми, и в особенности не забывать давать им длинные ноты в tutti, что производит сильный эффект.

Из всех, кому важен этот инструмент, одних особо интересует первая партия [premier dessus], *других вторая* [second dessus]. *Поэтому нет нужды особо заниматься нижними нотами тем, кому важна первая партия, равно как работать над верхними исполнителю второй. В первой партии нужно насколько возможно не выходить за пределы диапазона a — f^3, употребляя f^3 только как длинную ноту, и не использовать более высоких нот, звучащих очень резко. Для второй партии самый большой диапазон f — c^3 или e — d^3, но поскольку он зависит от вида кларнета, в следующем разделе я добавлю сведения о том, как обычно используется каждый вид. Можно при желании расширить этот диапазон, но я предупреждаю, что даже в громких местах это делается редко, потому что верхние звуки очень резки, а нижние слишком глухие, чтобы быть хорошо слышимыми* [8, с. 22–23].

---

[1] Clairon (фр.) — «рожок».

[2] Впрочем, не надеясь на сообразительность читателя, автор трактата после таблицы дает еще подробный ее комментарий (который мы здесь опускаем), подробно разъясняя, что чему соответствует.

Статья пятая
О качестве звука и особенностях каждого вида кларнета

Раздел первый

Большой кларнет G – это самый большой и мягкий инструмент. В оркестре он звучит негромко, звук его грустный и мрачный, поэтому его применяют в местах мрачных, траурных. Нужно с осторожностью использовать его за пределами второй октавы, не перегружать восьмыми; его протянутые ноты очень эффектны.

Диапазон: первая партия $c^1 - e^3$*; вторая партия* $c^1 - c^3$.

Если этот кларнет используется в тональности C-dur, можно расширить вторую партию до f.

Раздел второй

Большой кларнет A звучит не так мрачно, и диапазон его шире, чем у кларнета G. Ему свойственны мелодии нежные и изящные и т. п., но не следует использовать его слишком много.

Диапазон: первая партия $c^1 - e^3$*; вторая партия f –* c^3.

(Если использовать этот кларнет в D [dur и moll], *можно писать для него восьмыми и поручать некоторые пассажи.)*

Раздел третий

Кларнеты B и H громче и ярче, чем кларнеты A (особенно это касается кларнета H). Они пригодны для больших сочинений, таких как симфонии, увертюры и т. п. Игра на них несложна, поэтому можно писать для них быстрые пассажи.

Диапазон: первая партия $c^1 - f^3$*; вторая партия* $f - d^3$.

(Кларнет H такой же, как кларнет B, у которого заменен корпус.)

Раздел четвертый

Кларнет C более звучный, чем H. Его можно использовать очень эффектно, особенно в увертюрах, военных сценах и т. п. Он единственный из всего семейства не транспонирует. Это значит, что его можно записывать подобно гобоям – в той тональности, в которой он применяется. Можно поручать ему быстрые пассажи, но не следует давать протянутые cis^3 *и* dis^3*, их можно использовать только как проходящие звуки.*

Диапазон: первая партия $c^1 - g^3$*; вторая партия* $f - c^3$.

(Эту разновидность кларнета можно использовать во всех тональностях – как мажорных, так и минорных. Но следует избегать трудных пассажей, особенно в минорных тональностях.)

Раздел пятый

Малый кларнет D очень яркий и выделяющийся, оттого его зовут блестящим. Он пригоден для громкой музыки, такой как увертюры, симфонии, быстрые пьесы и т. д. Играть на нем легко, можно поручать ему шестнадцатые и сложные пассажи.

Диапазон: первая партия $c^1 - g^3$*; вторая партия* $e - e^3$.

Раздел шестой

Малый кларнет E не столь громкий из-за своей миниатюрности, но звук его очень резок. Потому он хорош в сценах грозы, битвы, в тамбуринах и т. п. Поскольку играть на нем не очень просто, не нужно обременять его шестнадцатыми.

Диапазон: первая партия $c^1 - e^3$*; вторая партия* $f - c^3$.

N. B. Я обхожу молчанием кларнет F, потому что он очень редок. Он меньше кларнета E, а звук имеет более резкий, но из-за этого (так же, как это происходит с некоторыми, описанными выше) его заменяют другими, о чем я подробно расскажу далее [8, с. 23–25].

Статья шестая
Примеры, чтобы показать разные кларнеты, которые употребляются в мажорных тональностях, и те, которыми можно их заменить, и способы их записи

(Поскольку следующие примеры двойные для каждой тональности, нужно вначале свериться с разде-

лами, описывающими каждый инструмент, чтобы понять, какому отдать предпочтение)»[1].

Если сочиняют в G-dur, используют большие кларнеты in G, записывая их в C-dur, или малые кларнеты in D, записывая их в F-dur.

Если сочиняют в A-dur, используют кларнеты in A, записывая их в C-dur, или малые кларнеты in E, записывая их в F-dur[2].

Если сочиняют в B-dur, нужно использовать кларнеты in B, записывая их в C-dur, или кларнеты in C, записывая их в B-dur, как гобои[3].

Если сочиняют в H-dur[4]*, используют кларнеты in H, записывая их в C-dur, или кларнеты in E, записывая их в F-dur*[5].

Если сочиняют в C-dur, используют кларнеты in C, записывая их в C-dur, или большие кларнеты in G, записывая их в F-dur[6].

Если сочиняют в D-dur, используют кларнеты in D, записывая их в C-dur, либо кларнеты in A, записывая их в F-dur.

Если сочиняют в Es-dur, используют кларнеты in C, записывая их в Es-dur[7]*, не имея собственно кларнетов in Es, или кларнеты in B как самые употребимые в Es-dur, записывая их в F-dur.*

Если сочиняют в E-dur[8]*, используют малые кларнеты in E, записывая их в C-dur, или кларнеты in A, записывая их в G-dur*[9].

Если сочиняют в F-dur, используют кларнеты in C, записывая их в F-dur, как гобои[10].

N. B. Не следует забывать в начале каждого сочинения указывать, какие именно кларнеты нужно употреблять [8, с. 25–30].

Статья седьмая

Замечание к предшествующему разделу

Нужно заметить, что всякий раз, когда кларнеты имеют тот же строй, что и тональность, в которой они используются, будь то мажор или минор, их следует записывать в тоне C <...> или, при отсутствии таких инструментов, применять кларнеты на квинту выше тональности, в которой написано сочинение (это относится только к мажорным тональностям), и тогда их записывают в F-dur, а при их отсутствии используют кларнеты in C, которые применяются как гобои, и в этом случае их записывают как скрипки <...> [8, с. 30]».

Статья восьмая

Как узнать, какие разновидности кларнетов нужно употреблять во всех минорных тональностях

Поскольку игра на этом инструменте весьма затруднительна в минорных тональностях из-за частого использования клапанов, нужно всячески их избегать. Нужно поручать ему лишь простые грациозные мелодии диатонического склада в медленных частях и длинные ноты в быстрой музыке.

Если сочиняют в g-moll, используют кларнеты in C, записывая их в g-moll как скрипки.

Если сочиняют в a-moll, используют кларнеты in A, записывая их в c-moll[11].

Если сочиняют в h-moll, используют кларнеты in A, записывая их в d-moll.

---

[1] Данные далее Франкёром обширные нотные примеры приводятся в вербальной форме и в сокращенном виде [*В. Б.*].

[2] В музыке нежной и патетической либо для звучания менее яркого нужно использовать кларнеты in C (здесь и далее примечания автора трактата).

[3] В громкой музыке, такой, как ураган, буря и т. п. можно использовать кларнеты in F. См. о них примечание выше.

[4] Когда сочиняют для духовых инструментов, не следует писать в этой тональности из-за большого количества диезов.

[5] В громкой музыке их можно употреблять, хотя игра на них в подобных случаях весьма затруднительна. Кларнеты in C, хотя и менее блестящи, предпочтительнее таковых in E. См. описание выше.

[6] Этот кларнет можно употреблять в C-dur только если этой тональности предшествует и последует за ней G-dur или когда звучание в C-dur должно быть мягким.

[7] Исполнение на них в Es-dur очень затруднительно, поэтому нужно им поручать лишь длинные ноты.

[8] 28 В тональности E-dur обычно применяют кларнеты in H, записывая их в F-dur <...>, они предпочтительнее таковых in A, особенно в громких местах.

[9] Они не столь звучные, как кларнеты in E, но более подходят к изящным мелодиям.

[10] Здесь можно было бы использовать кларнеты in F, записывая их в C-dur, однако смотрите о них N. B. выше.

[11] В быстрых пьесах можно также употреблять малые кларнеты in D, которые записывают в g-moll. Эта возможность совсем не используется.

Если сочиняют в c-moll, используют кларнеты in B, записывая их в d-moll.

Если сочиняют в d-moll, используют кларнеты in C, записывая их в d-moll, как скрипки.

Если сочиняют в e-moll, используют кларнеты in A, записывая их в g-moll.

Если сочиняют в f-moll, используют кларнеты in B, записывая их в g-moll[1].

При отсутствии указанных кларнетов можно использовать кларнеты in C во всех минорных тональностях, их часто предпочитают прочим. При этом их записывают как скрипки.

Наиболее благоприятные минорные тональности для кларнетов – g-moll и d-moll [8, с. 31–34].

<...>[2]

Статья десятая
Пассажи, которых нужно избегать

Использование клапанов h[1] и cis[2] делает исполнение очень сложным, нужно избегать их в быстрых пассажах. Так же трудно играть пассажи с последованием звуков b[2] и as[2]. Эти ноты можно употреблять в Adagio.

Примеры очень трудной аппликатуры [см. *пример 7*].

Пример 7

Такие пассажи можно писать в медленном темпе [см. *пример 8*].

Пример 8

Хорошо известен благозвучный эффект от соединения двух кларнетов, двух валторн и, часто, двух фаготов, поэтому я почти не касаюсь способов письма для этих четырех или шести инструментов, это заняло бы много места и вышло за рамки моего труда.

Литература

1. *Березин В.* Маленький трактат Валентина Рёзера для композиторов XVIII века [«Опыт наставления тех, кто сочиняют для кларнета и валторны с примерами для гармонии из 2 кларнетов, 2 валторн и 2 фаготов»] / вступит. ст. и пер. с фр. // Старинная музыка. 2014. № 3. С. 15–27.

2. *Березин В.* Флажолет // Энциклопедия «Музыкальные инструменты». М.: «Дека-ВС», 2008. С. 622 – 623.

3. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / пер. с фр. С. П. Горчакова. М.: Музыка, 1972.

4. *Рогаль-Левицкий Д.* Современный оркестр. Т. 3. М. : Музгиз, 1956.

5. *Corrette M.* Méthode raisonnée pour apprendre à jouer de la flûte traversière. Paris: Boivin, Le Clerc, 1773.

6. Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII siècles / sous la direction de M. Benoit. Paris: Fayard, 1992.

[1] Нужно всячески избегать употребления этой тональности или писать лишь длинные ноты.

[2] Статья девятая («Кадансы»), купирована (см. сноску 12).

7. *Daudet A.* Trente ans de Paris. Paris: Marpon et Flammarion, 1889.

8. *Francœur L. J.* Diapason général de tous les instruments à vent avec des observation sur chaqun d'eux au quel on a joint un projet nouveau pour simplifier la manière actuelle de copier. Paris: Chez Le Marchand, 1772. Репринт: Genève: Minkoff, 1972.

9. *Hatzfeld A., Darmsteter A., Thomas A.* Dictionnaire général de la langue française du commencement du XVII siècle jusqu'à nos jours. Paris: Delagrave, 1964.

10. *Machard* R. Les musiciens en France au temps de Jean-Philippe Rameau, d`après les actes du Sécrétariat de la Maison du Roi // Recherches sur la musique française classique. Vol. 11 (1971). P. 3–155.

11. *Majer J. F. B. C.* Neu Neueröffneter theoretisch- und pracktischer Music-Saal. Nurnberg: Johann Jacob Cremer, 1741.

12. *Rœser V.* Éssai d'instruction à l`usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor. Avec des remarques sur l'Harmonie et des exemples à deux clarinettes, deux cors et deux bassons. Paris: Chez Mercier, 1764. Репринт: Genève: Minkoff, 1972.

13. *Tromlitz J. G.* Kurze Abhandlung vom Flötenspielen. Leipzig: Breitkopf, 1786.

14. *Vandenbrœk O.* Traité général de tous les instruments à vent à l'usage des compositeurs. Paris: Boyer, 1793. Репринт: Genève: Minkoff, 1974.

15. *Walther J. G.* Musikalisches Lexicon. Leipzig: Wolffgang Deer, 1732.

*Юлия МОСКВА**

“Crux fidelis” (“Pange lingua... proelium”) Венанция Фортуната

Гимн “Pange lingua” на стихи Венанция Фортуната[1], больше известный как “Crux fidelis” (по восьмой строфе), занимает особое место в европейской культуре, поэтическом и музыкальном искусстве и западной христианской литургике[2].

Вместе с гимнами “Vexilla Regis” и “Crux benedicta nitet” он был сочинен по просьбе святой королевы Радегунды, вдовы короля франков Хлотаря I, для тожественной встречи 19 ноября 569 года частицы истинного Животворящего Святого Креста – дара византийского императора Юстина II основанному королевой монастырю в городе Пуатье[3]. Созданный по случаю, этот гимн стал неотъемлемой частью сразу нескольких богослужений, посвященных чествованию Святого Креста, на котором был распят Иисус Христос: обряда поклонения Кресту в Великую Пятницу (перед Пасхой), на Утрене (ночной службе) и Лаудах (отправляемых при первых лучах восходящего Солнца) Великой (то есть предпасхальной) недели и обоих праздников Святого Креста – его Обретения (3 мая) и Воздвижения (14 сентября) [7; 8; 9; 12; 13; 15; 16; 17; 18; 19].

В зависимости от богослужения, вид и способ исполнения гимна разнятся (отсюда и его двоякое или даже троякое название). На Утрене Великой недели исполняются первые пять строф гимна: от “Pange lingua” до “Vagit infans” включительно, на Лаудах – остальные шесть строф, начиная с “Lustra sex”. В обряде поклонения Кресту в Великую пятницу (сразу после импроперий) гимн исполняется полностью, однако не в обычной для гимна куплетной форме, а рондообразно, с рефреном – попеременно то восьмой строфой “Crux fidelis...”,

Фрагмент миниатюры из списка «Жития св. Радегунды» (ок. 1100) с предположительным изображением Венанция Фортуната (источник – Wikimedia Commons)

* **Москва Юлия Викторовна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

[1] Венанций Гонорий Клементиан Фортунат (Venantius Honirius Clementianus Fortunatus, ок. 530 или 530–540, близ Тревизо – 600 или 609, Пуатье) – знаменитый позднеантичный поэт и церковный деятель, в последний период жизни – епископ Пуатье. Оказал значительное влияние на поэзию Средневековья.

[2] В западную литургику вошли еще несколько гимнов на стихи Венанция Фортуната: “Vexilla regis” на Вечерню Великой недели (ямбический тетраметр) и “Salve festa dies” для процессии новокрещенных на Пасху (элегический дистих) [см: 5, с. 27–28; 6, с. 250–253], а также “Crux benedicta nitet” (элегический дистих) и “Quem terra, pontus, aethera” (ямбический тетраметр) для праздников Девы Марии.

[3] Так монастырь получил название Святого Креста (Сен-Круа де Пуатье).

ыки Московской госу-

–v –v –v –v || –v –v –v – |

Метрическая схема поэтического текста

то ее последним стихом “Dulce lignum...”, причем с той же мелодией[1] (см. *нотный пример*).

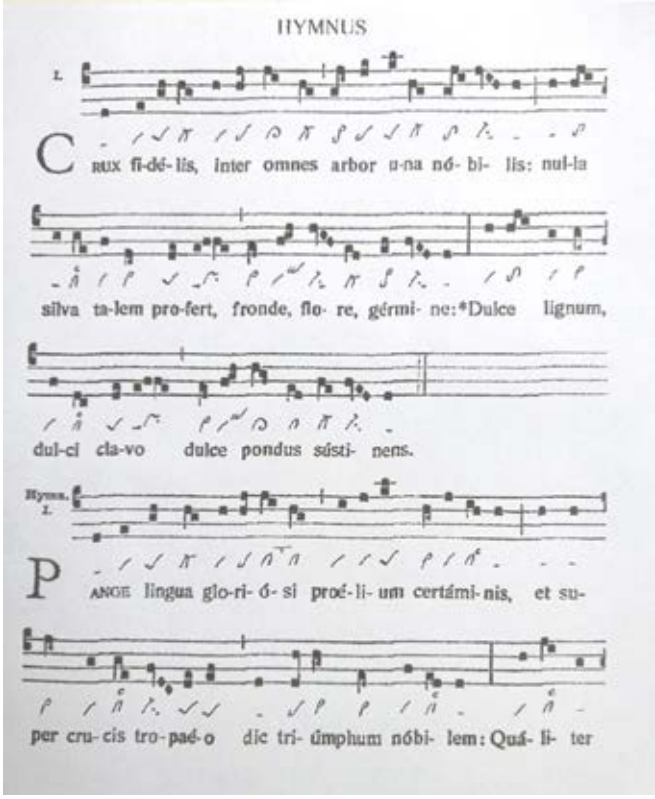
Каждая из одиннадцати строф текста представляет собой терцину в каталектическом (то есть с усечением последней стопы) трохеическом тетраметре (в котором единицей служит пара стоп), присущем песням-маршам римской армии:

Музыкальный ритм, хорошо считываемый в санкт-галленской (немецкой) невменной нотации, в целом согласуется с поэтическим, однако вносит и дополнительные нюансы, тем самым сглаживая регулярность поэтических стоп.

По содержанию текст можно разделить на четыре части: вступление, где обозначен главный тезис – жертвенное искупление первородного греха (строфы 1–3), нарративную часть – повествование о земной жизни Иисуса Христа от рождения до мучительной смерти на кресте (строфы 4–7), хвалебную часть – обращение к Кресту и его прославление (строфы 8–10) и заключение – традиционное для всех латинских христианских гимнов славословие Пресвятой Троице (строфа 11).

В исторической перспективе гимн “Pange lingua” (“Crux fidelis”) оказался знаковым. С одной стороны, он стал образцовым, в плане метрики и поэтики, для многих сочинений этого жанра, среди которых – знаменитое сочинение Фомы Аквинского на праздник Тела Христова, причем с тем же началом: “Pange lingua gloriosi / Corporis mysterium”. С другой, этот гимн, будучи одним из первых, посвященных Святому Кресту, воплотил собой (подобно секвенции “Dies irae”) определенный образ, имеющий абсолютную, непреходящую христианскую ценность. Им вдохновлялись многие композиторы последующих эпох, так или иначе цитируя и текст, и напев. Среди наиболее известных сочинений – мотет Джованни Пьерлуиджи да Палестрины “Crux fidelis” для двух четырехголосных хоров (один из которых неизменно проводит одноименный рефрен) и симфоническая поэма Ференца Листа «Битва гуннов» (по одноименной картине Вильгельма фон Каульбаха), где тема “Crux fidelis”, впервые появляющаяся примерно в середине сочинения, главенствует концептуально и этически, поскольку символизирует высшее примирение и милосердие.

Несмотря на безусловное историческое, этическое и литургическое значение этого гимна, его полный текст до сих пор не был переведен на русский язык. На просторах интернета и в отдельных изданиях можно найти более или менее точные переводы лишь восьмой строфы (“Crux fidelis”) и начала первой (“Pange lingua”)[2]. Переводы других строф оказываются скорее пересказами и даже вольными



Гимн “Crux fedelis” (начало). Приводится по изданию “Graduale Novum” [10, с. 149]

[1] Напевы первой строфы (“Pange lingua”) и восьмой (“Crux fidelis”) незначительно отличаются от других строф и друг от друга.

[2] Мы, кстати, тоже не остались в стороне и предложили собственные версии перевода восьмой строфы – не эквиритмическую и эквиритмическую, в которой квантитативная метрика передана через оппозицию ударности/безударности [5, с. 26].

«фантазиями на тему», что связано, очевидно, с объективной трудностью работы именно с *поэтическим* текстом. Вспомним, что Венанций Фортунат получил блестящее для своего времени образование: начальное – в Аквилее, при епископе Павле (грамматика, риторика и богословие) и классическое римское – в Равенне (грамматика, риторика, юриспруденция, а также поэзия). С одной стороны, он прекрасно знал творчество античных поэтов-классиков (Вергилия, Горация, Овидия, Стация, Марциала), а с другой – христианских поэтов Аратора, Клавдиана, Седулия, Пруденция. И всё это аккумулировалось в его собственном творчестве, для которого характерно соединение библейской тематики и образности с греко-римской метрикой, стилистикой и лексикой.

Желая донести до русскоязычного читателя поэтическое сочинение Венанция Фортуната во всей целостности, предлагаем первый его полный перевод на русский язык. При этом основываемся на версии, включенной в современные официальные издания (например, [10]), и не будем специально останавливаться на небольших расхождениях в списках и публикациях[1], если только они не меняют смысл.

Чтобы в полной мере ощутить ритмику и мелодику латинского оригинала, а также соотнести его с переводом, в котором мы стремились по возможности сохранить синтаксис и лексические эквиваленты (разумеется, не в ущерб русскому языку), предлагаем читателю билингву. Наши комментарии к ней призваны разъяснить трудные для понимания выражения и обратить внимание на поэтическую стилистику (которая не всегда передаваема при переводе – tradurre è tradire).

Текст гимна

1. Pange lingua gloriosi proelium certaminis, Et super crucis tropaeo dic triumphum nobilem: Qualiter Redemptor orbis immolatus vicerit.	1. Воспой, язык, битву славного состязания И над знаком креста расскажи о благородном триумфе: Как Искупитель мира, принесенный в жертву, победил.
2. De parentis protoplasti fraude Factor condolens, Quando pomi noxialis mors*u* in mortem corruit: Ipse lignum tunc notavit, damna ligni ut solveret.	2. Создатель, скорбя о грехе прародителя, Когда [тот] за вкушение вредоносного плода на смерть был осужден, Сам предназначил [себе] древо, чтобы зло [другого] древа искупить. *Вариант*: Создатель, скорбя о грехе прародителя, Когда [тот], вкусив вредоносный плод, пал смертью, Сам обозначил древо, чтобы зло древа искупить.
3. Hoc opus nostrae salutis ordo depoposcerat: Multiformis perditoris art*e* ut artem falleret: Et medelam ferret inde, hostis unde laeserat.	3. Этого дела нашего спасения требовал [божественный] порядок: Даже если хитрость разноликого губителя скрывала обман, Исцеление шло оттуда, откуда ранил враг.
4. Quando venit ergo sacri plenitudo temporis, Missus est ab arce Patris Natus, orbis Conditor: Atque ventre virginali caro factus prodiit.	4. Итак, когда наступила полнота священного времени, Послан с высот Сын Отца, Творец мира, А также из девственного чрева ставший плотью вышел.

[1] Текстологический анализ см.: [13, с. 165–173].

5. Vagit infans inter arcta conditus praesepia: Membra pannis involuta Virgo Mater alligat: Et pedes manusque crura stricta pingit fascia.	5. Кричит младенец, уложенный в тесных яслях, Члены, пеленами свитые, Дева-Мать связывает, И стопы, и руки, [и] голени украшает тугой повязкой.
6. Lustra sex qui iam peracta, tempus implens corporis, Se volente, natus ad hoc, passioni deditus, Agnus in crucis levatur immolandus stipite.	6. Прошло уже шесть пятилетий, [наступила] пора зрелости, По своей воле, для того [и] рожденный, отданный на страдание, Агнец, приносимый в жертву, вознесен на столбе креста.
7. Hic acetum, fel, arundo, sputa, clavi, lancea: Mite corpus perforatur: sanguis, unda profluit: Terra, pontus, astra, mundus, quo lavantur flumine!	7. Этот уксус, жёлчь, розга, плевки, гвозди, копье: Нежное тело пронзается: кровь, струя вытекает, Чтобы оросить потоком землю, море, звезды, мир!
8. Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis: Nulla silva talem profert, fronde, flore, germine: Dulce lignum, dulci clavo dulce pondus sustinens.	8. Верный крест, среди всех [других] древо самое благородное: Ни в одном лесу нет такого, [что сравнится] листвой, цветением, плодами: Сладостное древо, сладостным гвоздем сладостное бремя несущее.
9. Flecte ramos, arbor alta, tensa laxa viscera, Et rigor lentescat ille, quem dedit nativitas: Ut superni membra Regis miti tendas stipite.	9. Склони ветви, высокое древо, вытянутое просторное лоно, *Вариант:* Склони ветви, высокое древо, ослабь напряженное нутро, И пусть смягчится та жесткость, которую дала природа, Чтобы ты поддерживало мягким стволом члены вышнего Царя.
10. Sola digna tu fuisti ferre pretium saeculi, Atque portum praeparare nauta mundo naufrago: Quem sacer cruor perunxit, fusus Agni corpore.	10. Ты одно было достойно нести выкуп века, А также, будучи корабельщиком, уготовить пристань потерпевшему кораблекрушение миру, *Вариант:* А также уготовить пристань моряку, терпящему крушение в мире, Которого помазала священная кровь, пролитая телом Агнца.
11. Aequa Patri Filioque, inclito Paraclito, Sempiterna sit beatae Trinitati gloria: Cuius alma nos redemit atque servat gratia.	11. Равная Отцу и Сыну, славному Утешителю, Блаженной Троице да будет вечная хвала, Живительная благодать которой спасает нас и сохраняет.
Amen.	Аминь.

Комментарии к тексту

СТРОФА 1

1. 1. **Pange lingua** («Воспой, язык»). Уже первые слова задают высокий эмоциональный тон: обращение и глагол побудительного наклонения усилены аллитерацией – повторением сочетания звонких согласных звуков [ng].

Обращения встретятся еще не раз (*crux fidelis... dulce lignum* – строфа 8; и *flecte ramos, arbor alta* – строфа 9).

1. 2. **Proelium certaminis** («битву состязания» или «битву сражения») – плеоназм, избыточность выражения, в котором обе части, по сути, синонимы, что усиливает значение искупления Иисусом Христом падшего человечества как поворотного момента мировой истории.

1. 3. **Redemptor orbis** («Искупитель мира») – одна из четырех антономасий (прономинаций) Иисуса Христа (то есть замена имени собственного его существенной особенностью). Ср. примеч. 2. 2. *Factor*; 4. 3. *Orbis Conditor* и 6. 4. *Agnus... immolandus*), представляющих широко распространенные библейские эпитеты.

Характерно, что Фортунат вообще избегает каких бы то ни было имен, предпочитая им эпитеты и перифразы (см. примеч. 2. 1 *Parentis protoplasti*; примеч. 3. 1 *Multiformis perditoris*).

1. 4. **Immolatus vicerit** («принесенный в жертву, победил») – главная евангельская антитеза, одновременно – оксюморон и парадокс. Ср. с пасхальной секвенцией “Victimae Paschali”: “mors et vita duello conflixere mirando: dux vitae *mortuus*, regnat *vivus*»” («Смерть и жизнь сразились в удивительной битве: *умерший* Вождь жизни *царствует живой*» [6, с. 241]), а также с русским пасхальным тропарем: «Христос воскресе из мертвых, *смертию смерть поправ* и *мертвым во гробех живот даровав*». См. также примеч. 1. 3.

СТРОФА 2

2. 1. **Parentis protoplasti** (буквально – «первозданного родителя», то есть «прародителя») – антономасия имени «Адам».

2. 2. **Factor** [*orbis* или *mundi*] («Создатель [*мира*]») – еще один библейский божественный эпитет, заменяющий имя (антономасия). См. также примеч. 1. 3, 4. 3 и 6. 4. Интересно, что Фортунат употребляет эпитеты Бога Отца по отношению к Богу Сыну. См.: Иов. 36:3, Пс. 149:2, Ек. 12:1, Ис. 27:11; 45:9; 45:11, Ос. 8:14, 1 Пет. 4:19 (создатель); Исх. 15:11, Иов. 4:17; 32:22; 35:10, Пс. 94:6, Пр. 14:31, Ис. 17:7; 43:15; 51:13; 54:5, Рим. 1:25 (творец).

2. 3. **Pomi noxialis** («вредоносного плода») – перифраза; подразумевается плод райского древа познания добра и зла, которым были искушены Ева и Адам (Быт. 2:9, 16-17; 3:3, 6). См. также примеч. 3. 1.

2. 4. **Morsu** in **mortem** – параномасия (игра слов) “morsus” («укус») и “mors” («смерть»), основанная на их сходном звучании. Ср.: *Lignum... ligni* (2. 5) и *Arte ut artem* (примеч. 3. 2).

2. 5. **Lignum**... **ligni** («древо»... «древа») – антаналаза (то есть использование одного и того же слова в разных, и даже противоположных, значениях): древо – крест искупления первородного греха и древо – древо познания добра и зла, символ грехопадения. Ср.: *Morsu in mortem* (примеч. 2. 4) и *Arte ut artem* (примеч. 3. 2).

Однако, возможно, Фортунат имел в виду легенду, согласно которой «крест произошел от дерева в райском саду, побег которого был вырван Адамом и посажен Сифом. Дерево, выросшее из него, погибло во время потопа, но одна веточка была спасена Ноем» [13; с. 168]. В таком понимании становится понятной фраза “Et medelam ferret inde, hostis unde laeserat” (см. примеч. 3. 3), а сочетание “*Lignum... ligni*” следует рассматривать как полиптот.

СТРОФА 3

3. 1. **Multiformis perditoris** («разноликого губителя») – антономасия: замена имени «сатана» («диавол»), под видом змея введшего в искушение Адама и Еву (Быт. 3:1, 13; 1 Кор. 10:9; 2 Кор. 11:3). «...Виновник зла демон, который сам пребывал между вышними силами, но по развращению воли

и безмерности злости ниспал с той высоты, употребил великую хитрость, чтобы лишить человека благоволения Божия и, сделав его неблагодарным, лишить его всех благ, дарованных ему человеколюбием Божиим. И что же делает? Нашедши этого зверя, то есть змея, который превосходил смыслом других зверей [...] им воспользовавшись, как орудием, дьявол чрез него вступает в беседу с женой [...] слова принадлежали диаволу, который возбужден был к этому обману своей завистью, а этим животным воспользовался как удобным орудием к тому, чтобы, прикрыв обман свой приманкой, обольстить сначала жену, как всегда более способную к обольщению, а потом через нее и первосозданного» (Св. Иоанн Златоуст. «Беседы на книгу Бытия». Беседа XVI).

Характерно, что Фортунат воссоздает библейский образ небиблейскими лексическими средствами, используя слово *"perditor"* вместо *"homicida"*. Ср.: "Ille *homicida* erat ab initio" («Ваш отец диавол [...] он был *человекоубийца* от начала», Ин. 8:44).

3. 2. **Art**e ut **artem** – антанаклаза: сочетание одного и того же слова ("ars") сначала в прямом значении ("arte"): искусность, мастерство, изощренность, затем – в переносном ("artem"): хитрость, ловкость, уловка, обман. Ср.: *Morsu in mortem* (примеч. 2. 4) и *Lignum... ligni* (примеч. 2. 5).

3. 3. **Medelam ferret inde, hostis unde laeserat** («исцеление шло оттуда, откуда ранил враг») – парадокс, продолжение антитезы *Immolatus vicerit* (ср. примеч. 1. 4). См. также примеч. 2. 5.

3. 4. **Inde... unde** («оттуда... откуда») – антанаклаза: подразумевается "lignum" в разных значениях, см. примеч. 2. 5 *Lignum... ligni.*

СТРОФА 4

4. 1. Вся четвертая строфа представляет собой аллюзию на рождественское благовествование о Рождестве Христовом, с использованием характерных евангельских выражений.

4. 2. **Plenitudo temporis** («полнота времени») – необходимое условие, предшествовавшее рождению Иисуса Христа. Ср.: "At ubi venit *plenitudo temporis*, misit Deus Filium suum factum ex muliere, factum sub lege, ut eos, qui sub lege erant, redimeret, ut adoptionem filiorum recipieremus" («Но когда пришла полнота времени, Бог послал Сына Своего (Единородного), Который родился от жены, подчинился закону, чтобы искупить подзаконных, дабы нам получить усыновление» (Гал. 4:4–5); "... ut notum faceret nobis sacramentum voluntatis suae, secundum beneplacitum eius, quod proposuit in eo, in dispensatione *plenitudinis temporum*, instaurare omnia in Christo, quae in caelis et quae in terra sunt, in ipso" («...открыв нам тайну Своей воли по Своему благоволению, которое Он прежде положил в Нем, в устроение *полноты времен*, дабы всё небесное и земное соединить под главою Христом», Еф. 1:9-10).

4. 3. **Orbis Conditor** – библейский божественный эпитет. См. также примеч. 1. 3, 2. 2, и 6. 4.

СТРОФА 5

5. 1. В пятой строфе главенствуют слова со значением умаления и сжатия: ясли – тесные (*arcta... praesepia*), члены – свитые (*Membra... involuta*), повязка – тугая (*stricta... fascia*). Все они создают образ любви и безопасности. Тем ужаснее – по контрасту – будет картина распятия в следующих, шестой и седьмой, строфах.

Но эта же картина связанных рук и ног одновременно предвосхищает страсти Христовы и Его погребение.

5. 2. Membra pannis **involuta** Virgo Mater **alligat** – плеоназм (избыточность выражения), призванный усилить господствующий образ: «Члены, пеленами свитые (*involuta*), Дева-Мать связывает (*alligat*)».

СТРОФА 6

6. 1. **Lustra sex** – перифраза, заменяющая «тридцатилетие».

Lustrum (от глагола "luere" – очищать, освобождать; искупать, заглаживать) – в Древнем Риме искупительная жертва, очистительное жертвоприношение свиньи, барана и быка, которое совершалось цензорами на Марсовом поле раз в пять лет, по окончании их полномочий.

Отсюда производное значение *lustrum* как единицы времени, равной пятилетию

[4, с. 462]. См., например, следующую цитату из “Carmen saeculare” («Юбилейного гимна») Овидия:

“Si Palatinas videt aequus aras,
Remque Romanam Latiumque felix
Alterum *in lustrum* meliusque semper
Prorogat aevum” [11, с. 333–334][1].

Последний *lustrum* был совершен при императоре Веспасиане в 74 г. н. э. [2]. Оперирование устаревшей (во времена Фортуната) единицей измерения времени указывает на приверженность поэта античной культуре.

Шесть пятилетий составляют тридцать лет – «возраст Христа». У древних евреев тридцать лет – возраст совершеннолетия, пик полноты и расцвета физических и умственных возможностей. Именно в этом возрасте Иисус Христос, согласно Евангелию от Луки, начал свое служение (Лк. 3:23).

6. 2. **Tempus implens corporis** – эналлага (неправильное согласование прилагательного с существительным, при котором прилагательное по смыслу относится к другому существительному, управляющему определяемым). Буквально – «наполненное время тела», вместо ожидаемого “tempus implentis corporis” – «время наполненного тела»).

6. 3. **Tempus implens corporis** – также и перифраза совершеннолетия. См. примеч. 6. 1.

Здесь же возникают новозаветные аллюзии. Ср. Еф. 1:10 (примеч. 4. 2) и Мр. 1:15: “Postquam autem traditus est Ioannes venit Iesus in Galilaeam praedicans evangelium regni Dei et dicens quoniam *impletum* est *tempus* et appropinquavit regnum Dei paenitemini credite evangelio” («После же того, как предан был Иоанн, пришел Иисус в Галилею, проповедуя евангелие Царствия Божия и говоря, что *исполнилось время* и приблизилось Царствие Божие; покайтесь и веруйте в Евангелие»).

6. 4. **Agnus… immolandus** (буквально: «агнец, который должен быть принесен в жертву») – библейская метафора (антономасия) Иисуса Христа. Ср.: «На другой день видит Иоанн идущего к нему Иисуса и говорит: вот Агнец Божий, который берет на себя грех мира» (Ин.: 1:29). См. также примеч. 1. 3, 2. 2 и 4. 3.

СТРОФА 7

7. 1. Седьмая строфа – драматическая кульминация. Здесь в предельно сжатой форме спрессованы события Страстей Христовых.

7. 2. **Acetum**, **fel**, **arundo**, **sputa**, **clavi**, **lancea** («уксус, желчь, розга, плевки, гвозди, копье») – ключевые слова, маркирующие этапы страданий Христовых, бессоюзное (асиндетон) накапливание которых образует фигуру «амплификация» («расширение», «увеличение»), что создает атмосферу сиюминутности происходящего. При этом последовательность событий явно нарушена[2] в пользу спонтанного выражения горестного чувства.

7. 3. **Unda** («струя») – метонимия воды (“aqua”). “Sanguis, unda profluit” – вместо “Sanguis, aqua profluit”. Ср.: “sed unus militum lancea latus eius aperuit et continuo exivit sanguis et *aqua*” («но один из воинов копьем пронзил Ему ребра, и тотчас истекла кровь и *вода*», Ин. 19:34).

7. 4. **Terra**, **pontus**, **astra**, **mundus** – то же сочетание фигур «амплификация» и «асиндетон», что и в первом стихе (см. примеч. 7. 2), усиленное приемом «градация» – повышением силы выражения. При этом “mundus” – обобщающее слово, поскольку “terra”, “pontus”, “astra” – его составные части.

7. 5. **Pontus** – один из излюбленных Фортунатом грецизмов, использованный вместо латинского “mare” («море»).

7. 6. **Terra, pontus, astra, mundus, quo lavantur flumine!** – инверсия. Буквально: «Земля, море, звезды, мир чтобы оросились потоком!». Аллюзия на Кол. 1:19-20: «ибо благоугодно

---

[1] «Лишь узрит алтарь Палатинский оком
Добрым Феб, продлит он навеки Рима
Мощь, *из года в год* одаряя новым
Счастием Лаций» (пер. Н. С. Гинцбурга; [3, с. 213]).

[2] По порядку должно быть: sputa («плевки»), arundo («розга»), clavi («гвозди»), acetum («уксус»), fel («желчь»), lancea («копье»).

было *Отцу,* чтобы в Нём обитала всякая полнота, и чтобы посредством Его примирить с Собою все, *умиротворив через Него, Кровию креста Его, и земное и небесное*».

СТРОФА 8

8. 1. Высокий эмоциональный градус создают непосредственные обращения к кресту: “crux fidelis... arbor una nobilis... dulce lignum” (а также “flecte ramos, arbor alta” в строфе 9, см. примеч. 9. 1).

8. 2. **Crux fidelis** – букв. «крест верный». Словосочетание несет двойной смысл:

1) Крест – как главный символ христианской веры («... *последуй за мной*, взяв крест», Мр. 10:21; «Ко всем же сказал: если кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною», Лк. 9:23), искупительной жертвы Иисуса Христа и победы жизни над смертью (отсюда – крест веры).

2) С другой стороны, *Crux fidelis* – это обращение к подлинному кресту, на котором был распят Иисус Христос (вспомним событие, для которого написан гимн), отсюда – «верный» в значении «подлинный», «истинный».

При этом эпитет *fidelis* («верный»), многократно встречающийся во многих книгах Ветхого и Нового Завета в разных значениях: «точный» (например, Лев. 19:36), «преданный» (1 Пет. 4:19), «имеющий отношение к вере» (1 Кор. 4:2) и «правдивый», «истинный» (1 Ин. 1:9), нигде не выступает определением креста.

8. 3. **Arbor** (древо) – метафора креста (crux). См. также *Lignum* (см. примеч. 2. 5 и 8. 7).

8. 4. **Una nobilis** – буквально: «единственное благородное».

8. 5. **Nulla silva talem profert, fronde, flore, germine** – эллипсис; буквально: «Ни один лес не порождает такого, <равного тебе> листвой, цветом, плодом»).

8. 6. **Fronde, flore, germine** – излюбленный Фортунатом асиндетон («бессоюзие»; ср. примеч. 7. 2 *Acetum, fel, arundo, sputa, clavi, lancea* и 7. 4 *Terra, pontus, astra, mundus*) в сочетании с синекдохой (в данном случае экспрессивным использованием единственного числа вместо множественного для придания мысли четкости и емкости: буквально – «листвой, цветком, побегом [плодом]»).

8. 7. **Dulce lignum, dulci clavo dulce pondus** – налицо парадоксальное соединение прилагательного “dulcis” («сладкий») с «крестом» и «гвоздями» – орудиями пытки, выступающее также символом победы над адом и смертью, подчеркнуто анафорой “Dulce... dulci... dulce...”.

8. 8. **Clavo** – и вновь синекдоха («гвоздем» вместо «гвоздями»), ср. примеч. 8. 6.

СТРОФА 9

9. 1. **Ramos**, **arbor alta**... **miti**... **stipite** – ставшая сквозной метафора креста, уподобленного древу («ветви», «высокое древо», «мягкий ствол»). Ср.: примеч. 2. 5, 8. 3, 8. 7.

9. 2. **Tensa laxa viscera** («вытянутое просторное лоно») – метафора креста, уподобление его оберегающему материнскому чреву.

Если же “laxa” понимать не как прилагательное (от глагола “languere”), а как повелительное наклонение глагола “laxare”, данное выражение можно перевести как «ослабь напряженное [“tensa”] нутро».

9. 3. **Nativitas** («рождение», «рождество») – метонимия природы, которую мы, в виде исключения, не сохраняем в нашем переводе во избежание возможной двусмысленности.

9. 5. **Superni... Regis** («верховного Царя») – одна из многих у Фортуната библейских антономасий Иисуса Христа.

СТРОФА 10

10. 1. **Pretium saeculi** («выкуп века») – метафора (антономасия) Иисуса Христа. Имеется в виду Его искупительная жертва на кресте. При этом Фортунат использует существительное “pretium”, тогда как искупление в церковной латыни традиционно передается словом “redemptio”. Ср. примеч. 1. 3. *Redemptor orbis.*

10. 2. **Portum praeparare nauta mundo naufrago** – полностью метафорическая фраза, где “nauta” («корабельщик») – метафора креста как символа христианской веры, “mundus naufragus” («терпящий кораблекрушение

мир») – постоянно впадающее в грех человечество, а “portum” («гавань», «пристань») – спасительная христианская вера. Здесь также возникает ассоциация Креста с Ноевым Ковчегом – Ковчегом спасения.

В рукописных источниках встречается и другой падежный вариант слова “nauta”: *naute* (= *nautae*), который кардинально меняет смысл: “Atque portum praeparare nautae mundo naufrago” – «А также уготовить гавань корабельщику, терпящему кораблекрушение в мире». В этом случае “naufrago” относится не к “mundo”, а к “nautae”: “nautae naufrago” – «корабельщику, терпящему крушение», и этим корабельщиком оказывается слабый человек, которому необходима вера (= “portum”), чтобы не погибнуть в греховном мире.

В таком понимание **portum praeparare nauta mundo naufrago** – аллюзия на псалом 107 (106), стихи 28–30:

Et clamaverunt ad Dominum cum tribularentur;
et de necessitatibus eorum eduxit eos.
Et statuit procellam eius in auram,
et siluerunt fluctus eius.
Et laetati sunt quia siluerunt;
et deduxit eos in portum voluntatis eorum [14][1].

Однако в пользу первого толкования свидетельствует мужской род местоимения: “quem” (не “quam”). То есть: “Sola digna tu [то есть “arbor”, женский род прилагательного “dignus”]... nauta [мужской род]... quem [мужской род, винительный падеж местоимения “qui”]...”.

10. 3. **Quem sacer cruor perunxit, fusus Agni corpore** («который священная кровь *помазала* [*perunxit*]») – метафора: крест не залит, а именно *помазан* священной кровью Христовой. Таким образом, крест уподоблен священному жертвенному алтарю. Ср.: «И пусть возьмут от крови его [агнца] и помажут на обоих косяках и на перекладине дверей в домах, где будут есть его» (Исх. 12:7); «...И Кровь Иисуса Христа, Сына Его, очищает нас от всякого греха» (1 Ин. 1:7).

10. 4. **Agni** – см. примеч. 6. 4.

СТРОФА 11 представляет собой вполне традиционное для христианских гимнов славословие Пресвятой Троице.

Литература

1. Библия / Синодальный перевод. М.: Изд. Московской Патриархии, 1956–1968.
2. *Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. (изд.)* Энциклопедический словарь. Т. 18 (35). СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1896.
3. *Гораций*. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / пер. с латинского; под ред. М. Гаспарова. М.: Художественная литература, 1970. Репринт: СПб.: Студиа биографика, 1993.
4. *Дворецкий И. Х.* Латинско-русский словарь. М., 1975. Изд. 3-е, испр. М.: Русский язык, 1986.
5. *Москва Ю. В.* Соотношение напева и поэтического слова в западной литургической монодии: проблема ритма // Старинная музыка. 2019. № 4. С. 24–31.
6. *Москва Ю. В.* Переводы латинских текстов нотного раздела на русский язык // *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал: учеб. пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. С. 201–259.
7. *Brennan B.* The Career of Venantius Fortunatus // Traditio. XLI. 1985. P. 59–78.
8. *Brunhölzl F.* Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters. Bd. I. München: Wilhelm Fink, 1975. S. 117–126.
9. *George J.* Venantius Fortunatus: a Latin Poet in Merovingian Gaul. Oxford: Clarendon Press, 1992.
10. Graduale Novum. Editio magis critica iuxta SC 117 seu Graduale sanctae romanae ecclesiae Pauli PP. VI cura recognitum, ad exemplar ordinis cantus missae dispositum, luce codicum antiquiorum restitutum nutu sancti oecumenici

[1] *Но воззвали к Господу в скорби своей,*
и Он вывел их из бедствия их.
Он превращает бурю в тишину,
и волны умолкают.
И веселятся, что они утихли,
и Он приводит их к желаемой пристани [1].

concilii vaticani II, neumis laudunensibus et sangallensibus ornatum. T. I. De dominicis et festis / Ed. Ch. Dostal, J. B. Göschl, C. Pouderoijen, F. K. Praßl, H. Pumphorst, St. Zippe. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, in Kooperation mit Libreria editrice Vaticana, 2011. [Imprimatur des Erzbischofs von Salzburg, Dr. Alois Kothgasser SDB, Prot. Nr. 1207 / 10-AthME, vom 30. November 2010.]

11. *Horatius Flaccus Q.* Opera omnia / recognovit et commentaries in usum scholarum instruxit Guil. Dillenburger. Editio sexta. Bonnae: Sumptibus Adolphi Marci, 1875.

12. *Huglo M.* Fortunatus // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil. Bd. 6. Kassel u.a.: Bärenreiter; Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. Sp. 1523–1525.

13. *Mason A. J. (ed.*). Early Latin Hymns. Cambridge: Cambridge University Press, 1922.

14. Nova Vulgata / Bibliorum sacrorum editio. Editio typica altera, 1986.

15. *Norberg D.* Le "Pange lingua" de Fortunat pour la Croix // La Maison-Dieu. № 173. 1988. P. 71–79.

16. *Steiner R.* Fortunatus Venantius // The New Grove: Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 9. London: Macmillan, 2001. S. 113–114.

17. *Szövérffy J.* "Crux fidelis ...": Prolegomena to a History of the Holy Cross Hymns // Traditio. XXII. 1966. P. 1–41.

18. *Szövérffy J.* Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Bd. I. Berlin: Erich Schmidt, 1964. S. 128–140.

19. *Szövérffy J.* Weltliche Dichtungen des lateinischen Mittelalters. Bd. I. Berlin: Erich Schmidt, 1970. S. 219–291.

*Ирина СУСИДКО**

Между нотной записью и ars memoria[1]

Еще три-четыре десятка лет тому назад музыка Средневековья для большинства отечественных меломанов и музыкантов оставалась не более чем загадочным фантомом. Знание о ней были крайне приблизительны. Потом появилась книга М. А. Сапонова о менестрелях, пробившая брешь старых мифов о средневековой музыкальной культуре, академические статьи и переводы старинных теоретических источников С. Н. Лебедева, и наконец — яркие и познавательные лекции и статьи Д. В. Рябчикова[2], чьими усилиями эта музыка начала у нас звучать и даже получила собственный фестиваль *Musica mensurata*.

Так что почва для восприятия монографии Анны Марии Буссе Бергер, выпущенной в 2023 году усилиями двух издательств – Санкт-Петербургской *Библиороссики* и Бостонского *Academic Studies Press*, – в нашей стране уже была. Академическая по охвату первоисточников[3] и тщательности их проработки, книга написана академическим же профессором Калифорнийского университета в Дэйвисе. Но в ней нет и намека на академичность как синоним ученого пуризма. Автор с первых страниц заявляет о желании радикально пересмотреть сложившиеся представления о средневековой профессиональной полифонической музыке как об искусстве исключительно письменной традиции

и ведет читателя по пути захватывающего, едва ли не детективного научного расследования. Вопросы, заданные в самом начале монографии, кажутся одновременно фундаментальными, так

*** Сусидко Ирина Петровна** – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва).

[1] *Бергер, Анна Мария Буссе*. Средневековая музыка и искусство памяти / пер. с англ. М. А. Акимовой. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. 426 с. (оригинальное издание: *Berger, Anna Maria Busse.* Medieval music and the art of memory. Berkeley: University of California Press, 2005).

[2] *Сапонов М. А.* Менестрели. Книга о музыке в Средневековой Европе. М.: Классика XXI, 2004; А.М.С. Боэций. Основы музыки / подготовка текста, пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012, *Лебедев С. Н.* Послание Гвидо: знакомый текст о незнакомом распеве // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1. С.120–145 и пр.; *Рябчиков Д. В.* Музыкальная история средневековой Европы. М.: Рипол-Классик, 2020.

[3] В том числе 8 нотных манускриптов и 10 изданий, 141 теоретический источник (из числа рукописных и опубликованных), а также 339 позиций в списке научной литературы.

как касаются самого существа музыкального искусства, и сугубо практическими, потому что прямо влияют на сегодняшнюю исполнительскую судьбу музыки Средних веков. Что представляло собой «произведение» тех времен, в какой степени о нем можно говорить, как о *res facta*, завершенном сочинении, существовала ли некая итоговая его версия? Кем был средневековый композитор и как протекал процесс полифонического сочинения — письменно или в уме? Наконец, как певцы исполняли такую музыку — наизусть или по нотам, кто создавал новые версии текста и как это происходило?

Основной импульс в поисках ответа на них, по признанию самой Буссе Бергер (с. 21–22), дали новаторские труды американской исследовательницы историка и культуролога Мэри Каррутерс, прежде всего ее идея о сохранении механизма запоминания не *вопреки* внедрению письма, но *благодаря* его развитию: «Сочинение – это не акт записывания, это внутренний монолог, обдумывание, диктовка, слушание и диалог, “собирание” голосов из разных мест в памяти»[1]. Мысль о ключевой роли памяти определила и модус повествования в книге Буссе Бергер, где акцент сделан на осмыслении не зафиксированных музыкальных текстов, а на их связи с культурной практикой.

Пять глав, сгруппированные в две части, шаг за шагом показывают, как создавалась и исполнялась средневековая музыка. Им предшествует еще одна, первая глава, своеобразные пролегомены, в которых одновременно отдана дань накопленному ранее научному знанию, титанической работе по расшифровке средневековых нотных текстов и раскритикованы заблуждения в их интерпретации. Главной фигурой, вызывающей у автора, а вслед за нею и у читателя, прямо противоположные эмоции — восхищение и недовольство, — оказывается знаменитый немецкий медиевист начала XX века Фридрих Людвиг (1872–1930), которому удалось, казалось бы, невозможное. Он расшифровал и каталогизировал всю средневековую полифонию, причем сделал это, по словам Буссе Бергер, настолько хорошо, что долгое время никому и в голову не приходило поставить под сомнение его ошибочную интерпретацию музыкальных текстов, выполненую с позиций полифонии более позднего времени. Инструментом анализа для Людвига была техника Палестрины, а внутренней опорой — представления о музыкальном произведении, характерные для XIX века. Единственным оппонентом, не разделившем эволюционно-прогрессистские взгляды Людвига, выступил Жак Гандшин, российско-швейцарский музыкант первой половины XX века, осознававший роль *memoria* для средневековой музыки. Но его воззрения не оказали решающего воздействия на развитие науки о ранней полифонии, так что дух Людвига, делает вывод Буссе Бергер, по-прежнему «жив и здоров», а музыковеды в течение 100 лет уточняли его умозаключения, вместо того, чтобы переосмыслить их (с. 81), то есть оценить в контексте тех процессов и механизмом памяти, которые на глубинном уровне существовали в профессиональной музыке и в смежных областях и дисциплинах.

В первой части монографии речь идет о том, как в памяти средневековых музыкантов создавался «архив», музыкальный и теоретический тезаурус; во второй – как они могли использовать этот архив при исполнении и сочинении полифонической музыки.

Создание хранилища в памяти включало запоминание песнопений, сведений из трактатов по теории музыки и контрапункта. Тонарии, средневековые певческие книги, Буссе Бергер сопоставила с флорилегиями – сборниками цитат из античных и средневековых текстов, используемых в богослужебной практике и обучении. Принципы организации в них оказались сходными: в обоих случаях материал предполагал разветвленную многоуровневую систематизацию. В тонариях – по ладам, затем по богослужебному предназначению, в алфавитном порядке, по расстоянию от финалиса (основного тона лада). Критерии и детали классификации в разных тонариях могли отличаться, но общий принцип сохранялся. Во флорилегиях также существовала дифференциация по темам, затем – в алфавитном порядке.

[1] *Carruthers M.* The Book of Memory: a Study in Medieval Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 197–198.

Разделение и группировка всегда, как известно, облегчает усвоение и запоминание, а именно эта цель объединяла и певческие, и словесно-текстовые антологии. Отсюда происходят и остроумные мнемонические приемы, накопленные в тонариях в течение столетий. Заучиванию формул-попевок, напоминающих о расположении тонов и полутонов в звукоряде лада, например, помогал латинский текст, в который вплетено указания на его номер. Так, формула первого лада могла распеваться на фразу из Евангелия от Матфея: *Quaerite primum regnum Dei* («Ищите же прежде Царствия Божия», Мф. 6:33) [с. 116–117]. Анализируя тонарии, Буссе Бергер, таким образом, обращает внимание прежде всего не на то, что именно пели и что заучивали певчие, а на то, как они это делали.

Такой же подход выдержан и в главе, посвященной теоретическим учебным трактатам. Ладонь с пальцами и их суставами как визуализация расположения ступеней звукоряда, дидактические стихи и песни, позволяющие заучить интервалы, – подобные мнемонические приемы дожили до наших дней. И до сих пор, пусть и в модифицированном виде, используются в начальном обучении, только вместо мелодий с подсказками на латыни ученики ориентируются на популярный песенный репертуар своего времени. Более экзотично для читателя, но при этом символично выглядит соотнесение консонансов (основы благозвучия) с частями тела льва (царя зверей) на странице одного из трактатов X века (изображение приведено на обложке рецензируемого издания).

При помощи аналогий с трактатами по грамматике и математике Буссе Бергер подводит читателей к выводу, который существенно отличается от современных представлений об обучении контрапункту. Для человека Нового времени все три дисциплины строятся на постижении закономерностей и применении малого количества правил к бесконечному количеству конкретных примеров. Средневековому ученику, напротив, предлагалось не понимать, а запоминать и повторять. Заучивались слова и фразы, решения математических задач (даже сходных – каждая по отдельности), консонирующие и диссонирующие интервалы и их соединения последовательно в каждом гексахорде – их выписывали и запоминали страница за страницей. Подобно тому, как купцы эпохи Возрождения могли производить в уме сложные вычисления, так как в свое время затвердили многостраничные таблицы перевода одних денежных единиц в другие, музыканты извлекали нужные знания из архива своей памяти (с. 227–228).

Сходные механизмы, конечно, с оговорками, по мнению Буссе Бергер, лежат и в основе сочинения полифонической музыки, в том числе таких ее изощренных форм, как трех- и четырехголосный изоритмический мотет. Этот жанр стал первым, который можно было записать в однозначной системе нотации – и ритмической, и звуковысотной, что создавало основу для точного воспроизведения текста и для осознания композиторами оригинальности своего произведения. Однако «на заднем плане» такого процесса находился тот же набор мнемонических приемов, который оставался важен для исполнения и обучения, прежде всего — прием визуализации, ассоциации с архитектурной постройкой. Композитор двигался от фундамента к возведению этажей: «начинал с того, что извлекал из своего мысленного реестра песнопений тенор, оформлял его при помощи повторяющихся мелодических рисунков (colores), а затем разделял на более короткие повторяющиеся ритмические блоки (taleas). Оформление тенора определяло оформление других голосов» (с. 364–365).

Роль, которую перевод книги Анны Марии Буссе Бергер может сыграть и, я уверена, сыграет в нашем восприятии ранней полифонической музыки, не исчерпывается только временем Средневековья и только существовавшим тогда типом композиции. Соотношение «письменного» и «устного», «выученного» и «изобретенного» в творчестве и исполнении – одна из фундаментальных проблем музыкального искусства, заявляющая о себе с завидным постоянством, в том числе с особенной остротой и сегодня. Поэтому появление монографии со столь емким анализом исторического опыта представляется актуальным в самом прямом значении этого слова.

*Павел ЛУЦКЕР**

Ренессанс – эпоха без музыки?[1]

Тезис о том, что Ренессанс – ключевая эпоха в истории западноевропейской и мировой художественной культуры, не вызывает сомнений. Человек, претендующий на минимально значимый уровень образования, наверняка имеет самое общее представление о времени его расцвета и хотя бы о нескольких его ключевых фигурах. Однако тезис этот бесспорен, пока мы пребываем в сфере живописи и скульптуры, отчасти архитектуры и уже даже на литературу распространяется не без труда. Тем более проблемным кажется разговор о ренессансной музыке – хотя бы потому, что какое-либо даже самое элементарное представление о значимых событиях в музыке XV–XVI веков, о выдающихся деятелях и признанных шедеврах имеет чрезвычайно узкий круг людей, ограниченный исключительно профессионально ориентированными музыкантами и меломанами-энтузиастами.

Начальный раздел книги немецко-швейцарского музыковеда-исследователя и педагога, директора музыковедческого института при университете г. Цюрих Лауренца Люттекена так и назван: «Эпоха без музыки». Разумеется, это название полемически заострено, поскольку автор прекрасно осведомлен о существовавшей в те времена музыке и даже предполагает, что и читатель едва ли поверит в допущение о ее отсутствии. Это заглавие намеренно обнажает основную побудительную причину, заставившую автора приступить к созданию этой книги, главный импульс, по его собственному признанию, «многолетних размышлений, во-первых, над тем, что стоит за словами “музыка в эпоху Ренессанса” и вообще, существовала ли в точном смысле слова “ренессансная музыка”» (с. 5). Вопросы эти не маргинальные, не плод минутных сомнений. Они возникли давно. Люттекен упоминает о том, что в самом первом классическом труде Якоба Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения» (1860) музыка начисто отсутствует как объект рассмотрения. Также он приводит весьма скептические суждения на этот счет Фридриха Ницше и ряда авторитетных немецких ученых первой половины XX века.

Что же до нашего времени, то, пройдя через многие научные искусы – вплоть до попыток деконструктивистского отрицания самого смысла деления художественной истории на эпохи, – мы в целом пребываем в границах представлений, диапазон которых простирается от признания истории музыки XV–XVI веков, про-

* **Луцкер Павел Валерьевич** – доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва).

[1] Рецензия на монографию: *Люттекен, Лоренц.* Музыка Ренессанса: Одна культурная практика в мечтах и реальности / пер. с нем. Г. Потаповой. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. 324 с. (оригинальное издание: *Lütteken, Laurenz.* Musik der Renaissance: Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis. Kassel: Bärenreiter, 2011).

текавшей либо *вне и помимо* «Ренессанса», либо *рядом* с ним (с. 10). Это, разумеется, никак не мешает изучать историю музыки в чисто академическом аспекте вне общего художественного контекста эпохи, равно как и погружаться в детальные и действительно насущно необходимые исследования документов тех времен, позволяющие заполнить многочисленные лакуны биографического или социологического плана, при этом обходясь без какого-либо анализа музыкальных памятников. Исследования такого рода, в том числе и весьма авторитетные, называет сам автор, но собственные его размышления концентрируются именно на взаимосвязях Ренессанса и существовавшей тогда музыки.

Для своего исследования Люттекен избирает, однако, не узко-музыковедческий, а скорее расширенный социокультурный ракурс. Задача, как он формулирует ее сам, – «вернуть музыке ее законные права в общей культурно-исторической перспективе» (с. 5), в опоре в первую очередь на анализ культурно-исторического процесса, выявление в нем принципиальных изменений, характеризующих перелом в отношении к музыкальному искусству, и обнаружение новых перспектив, заложивших основы его последующего развития. В книге очерчены и рассмотрены с самых разнообразных сторон несколько таких значимых переломов.

Остановимся лишь на двух особенно показательных. Так, автор прежде всего концентрирует наше внимание на понятии «музыкальное произведение». Оно кажется само собой разумеющимся и очевидно существовавшим всегда, или во всяком случае с появления в музыке письменности, т. е. по крайней мере с IX–XI веков. Однако Люттикен справедливо замечает, что подавляющее большинство дошедших до нас записей этой ранней музыки, по факту материально закрепившие их как некие «творения», появились значительно позднее. Даже столь этапные явления как органумы Леонина и Перотина (как, собственно, и их имена) были зафиксированы едва ли не через полвека после смерти их авторов. И мы не можем быть вполне уверены, идет ли речь о письменном закреплении конкретного замысла, реализованного в композиции, или о некоторых особенностях манеры исполнения, сохраненных устной традицией. Так или иначе, автор подчеркивает, что даже в XIII и большей частью в XIV веках, когда письменная фиксация музыки уже перестала быть проблемой, «почти вся она была приурочена к обрядам и церемониям, к празднеству, чем и определялась ее роль... И все же композиция как музыкальное произведение, явственно отмеченное печатью уникальности, – это отличительная черта XV века» (с. 8). В качестве символического примера синхронности культурно-исторического сдвига он приводит сравнение того значения, которое в живописи Ренессанса имела фреска «Троица» Мазаччо (1425) в базилике Санта-Мария Новелла во Флоренции, и ранней Мессы св. Иакова Гийома Дюфаи, где в заключительной части (communio) композитор применяет технику фобурдона. «Между фреской, – пишет Люттекен, – и одновременно возникшей частью мессы различимо нечто общее: их объединяет новое, сосредоточенное на человеке отношение к действительности, а значит отношение к роли слушателя и зрителя» (с. 13).

Еще одним ярким культурно-историческим сдвигом, отметившим с приходом Ренессанса начало нового этапа в осмыслении и предназначении музыки, было осознание ее как художественной традиции, основанной на преемственности и направленной в будущее. Люттекен рассматривает целый ряд мемориальных произведений эпохи – от сочинения Окегема на смерть Жиля Беншуа (ок. 1460) до мотета Киприана де Роре, написанного в связи с кончиной Адриана Вилларта (1562), – отмечая в них ясно осознаваемый парадоксальный оттенок. Музыкальное сочинение эфемерно, оно существует лишь в момент исполнения, и его трудно считать прочным и долговечным надгробием. Но то мастерство, композиционная «искусность», что явно демонстрировалась авторами этих мемориальных творений, подразумевали или даже претендовали на многократные исполнения, на то, чтобы избегнуть забвения. «Воспоминания и память, – отмечает Люттекен, – считались исконными привилегиями поэзии, а потом передались и изобразительному искусству. Воззрение, согласно которому и музыка способна

выполнять ту же функцию, оказало влияние на зарождающуюся культуру музыкальной рукописи, а также на процесс формирования композиторской индивидуальности» (с. 247). Все это свидетельствует о новом качестве и новом статусе, достигнутом музыкой и самими музыкантами в эти времена. Ее место в жизненном мире кардинально изменилось – как в отношении к прошлому, так и к настоящему. Музыка стала не только обыденным ремеслом, но объектом, достойным занимать место в истории, а занятие ей – достойным приложением сил и способностей, virt , пролагающей пути к fama и memoria (к славе и памяти): «Возникло понимание того, что прошлое имеется не только у живописи, архитектуры, скульптуры, поэзии, науки, но также и у звучащей музыки, письменно фиксируемой в форме музыкального произведения» (с. 250). И это осознание можно в полой мере считать завоеванием эпохи Ренессанса в музыке.

В итоге, есть ли основания в целом прийти к заключению, что книга Люттекена разрешила поставленную в ней проблему, и теперь можно легко включать музыку эпохи Ренессанса в сферу окружавших ее других искусств, проводить смелые параллели и выявлять связи с признанными шедеврами живописи, скульптуры и архитектуры, т. е. считать музыку столь же полнокровным и очевидным выявлением духа этой эпохи? Ответ едва ли будет твердо положительным, и Люттекен сам не берется утверждать такую возможность. «Настоящая книга, – пишет он, – само собой разумеется, не содержит ответа на этот принципиальный вопрос... Сосредоточив внимание на этом любопытном историческом отрезке, автор стремится с должной отчетливостью обозначить проблему и по крайней мере наметить возможные перспективы ее решения» (с. 5). По сути, внимательно проанализировав культурно-исторические процессы, выявившиеся в развитии музыкального искусства той эпохи, автор отметил множество модернизационных сдвигов, сопровождавших и его восприятие окружающими, и саму музыкальную практику. При этом он сформулировал целый ряд аргументов, заставляющих при общем рассмотрении этого художественного периода не избегать музыкальных памятников и не оставлять их в стороне. Учитывая саму сложность проблемы и давность ее осознания, предпринятое Лауренсом Люттекеном исследование можно считать и смелым, и в определенной степени своевременным. И то, что эта книга, усилиями бостонского издательства Academic Studies Press и их партнеров «Библиороссики» в Санкт-Петербурге была переведена на русский язык и стала доступной отечественному читателю, можно только приветствовать.

EARLY MUSIC HISTORY

В октябре 2022 года издательство *Cambridge University Press* выпустило очередной сборник научных материалов о старинной музыке (*Early Music History*. *Vol. 41*), являющийся на сегодня последним из номеров данного периодического издания. Редакция журнала «Старинная музыка» предлагает вниманию своих читателей его содержание.

Research studies

Catherine A. Bradley. Perspectives for lost Polyphony and Red Notation Around 1300: Medieval Motet and Organum Fragments in Stockholm (pp. 1–92).

Benjamin Brand. Sermons, Homiliaries and Plainsong for the Night Office: The Case of Stephen the Protomartyr (pp. 93–141).

David Butchart. A Vision of the New Jerusalem: the text of Striggio's *Ecce Beatam Lucem* (pp. 143–180).

Emma Hornby, Marcus Jones and Emily Wride. Scribal Identity and Scribal Roles in Early Medieval Iberia: A Case Study of Santo Domingo De Silos, Biblioteca Del Monasterio Ms 6 (pp. 181–231).

Peter V. Loewen and Robin Waugh. Friar William Herebert's Carols Reconsidered (pp. 233–301).

Philippa Ovenden. Johannes Vetulus De Anagnia's Platonist Model of Musical Time (pp. 303–345).

Review

Joseph W. Mason. Review of 'Mapping Medieval Identities in Occitanian Crusade Song' by Rachel May Golden (pp. 347–360).

ABSTRACTS

Valery Berezin (Doctor habilitatus in Arts studies, Professor, Moscow State Conservatory). **Flutes and clarinets in 'Diapason général de tous les instruments à vent' by Louis-Joseph Francoeur**

The article deals with Louis Joseph Francoeur's treatise, which contains important information about expressive capabilities of musical instruments used in orchestra in the Classical era. This work is a relatively rare treatise on musical instruments published in the second half of the 18th century and it is almost unknown to Russian musicologists, since it was never published in Russian. The author characterizes only two chapters of the treatise, dedicated to flutes and clarinets, combining traditional musicological description with detailed quotations from the text of the treatise translated into Russian.

Keywords: Louis-Joseph Francoeur; flute; clarinet; history of orchestration; music of the Classical era.

Iulia Moskva (Doctor habilitatus in Arts studies, Professor, Moscow State Conservatory). **"Crux fidelis" ("Pange lingua… proelium") by Venantius Fortunatus**

The article offers for the first time a complete commentary translation into Russian of the text of the famous Latin hymn "Pange lingua" by Venatius Fortunatus. This hymn, written in the 6th century AD, occupies a special place in European culture, poetic and musical art, as well as in Western Christian liturgy. It became a model for many subsequent examples of this genre in poetic and metrical terms. He also inspired composers of different eras (from Palestrina to Franz Liszt) quoting both the text and the tune. The bilingual (Russian / Latin) text is accompanied by the author's commentary, explaining some difficult expressions and paying attention to the features of poetic stylistics.

Keywords: Venantius Fortunatus; hymn; Latin poetics; liturgics.

Irina Susidko (Doctor habilitatus in Arts studies, Professor, Gnesin Russian Academy of Music). **Between musical score and ars memoria**

Review of the monograph: *Berger, Anna Maria Busse.* Medieval music and the art of memory. Saint Petersburg: Academic Studies Press / Bibliorossika, 2023. The author of the review especially notes the importance of ars memoria principles for early polyphonic music.

Keywords: Medieval music; polyphony; musical composition; ars memoria; musical score.

Pavel Luzker (Doctor habilitatus in Arts studies, Professor, Gnesin Russian Academy of Music). Renaissance – an age without music?

Review of the monograph: *Lutteken, Lorenz.* Renaissance music: a cultural practice in dreams and reality. Saint Petersburg: Academic Studies Press / Bibliorossika, 2023. The author of the review especially notes the importance of the expanded sociocultural approach chosen by Lüttiken in examining the music of the 15th and 16th centuries, which allows it to be integrated into the cultural and historical context of that era.

Keywords: Renaissance music; musical composition; music and other arts.

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»)