



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 2 (84) 2019

Ежеквартальный
музыковедческий
журнал

Учредитель
Литературное агентство
«ПРЕСТ»

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

Главный редактор
Ю. С. Бочаров

Издается при участии НИЦ
Методологии исторического
музыкознания Московской
консерватории

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

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

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

Подписано в печать 25.06.2019.
Формат 60×84 1/8. Печ. л. – 4,0.
Уч.-изд. л. – 4,5. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

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

© «Старинная музыка», 2019

16+

СОДЕРЖАНИЕ

Великие имена

Л. Кириллина (Москва). Новые штрихи к биографии Бетховена . . . 1

Исторические экскурсы

М. Гирфанова (Казань). «Роман о Фовеле» с музыкальными
вставками: к проблеме музыкально-смысловых связей. 11

Из истории русской музыкальной культуры

Г. Петрова (Санкт-Петербург). Служебный «формуляр»
музыканта первой половины XIX века как историко-
культурный документ. 22

Книги

Ю. Бочаров (Москва). Размышления о Гайдне
[рецензия на книгу: «Йозеф Гайдн. Личность. Творчество.
Интерпретация» (М., 2018) 30

Аннотации и ключевые слова научных статей 32

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

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

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией
редколлегии.

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

☎ (495) 469-12-05,
(499) 966-59-89

На 1-й странице обложки –
*Мадонна на троне с музицирующими ангелами. Фрагмент миниатюры
из «Книги виноградника Господа нашего»,
XV век (Боделианская библиотека, Оксфорд)*



Новые штрихи к биографии Бетховена

В 2012 году в Гамбурге было обнаружено неизвестное ранее письмо Бетховена, адресованное в Санкт-Петербург начинающему дипломату Генриху фон Струве (1770–1850) – одному из боннских друзей композитора. Письмо датировано «17 сентября», год написания (1795) легко устанавливается по содержанию. Столь ранних писем Бетховена сохранилось совсем немного (за период 1792–1796 годов – порядка двадцати или чуть больше, учитывая приблизительность датировок некоторых документов; за 1795 год – всего два, причем оба датируются не совсем определенно: 1794–1795¹). К тому же письмо к Струве содержит чрезвычайно важные подробности, касающиеся личности и биографии Бетховена, так что интерес к находке изначально был очень велик.

Автограф письма Бетховена к Струве был частично опубликован в 2012 году под № 589 в аукционном каталоге № 698 антикварной фирмы «И. А. Штаргардт» в Берлине [12, с. 320] и продан тогда же с аукциона анонимному покупателю за 140 000 евро. В каталоге в виде факсимиле и расшифровки были представлены две страницы письма – первая и четвертая, представляющие собою внешнюю сторону одного листа почтовой бумаги. Содержание двух других страниц письма воспроизводилось лишь в виде пересказа, а их текст не публиковался ни в виде факсимиле, ни в виде расшифровки.

В случаях приобретения того или иного раритета анонимным коллекционером нередко случается так, что документ на долгие годы исчезает из обращения, и лишь избранные специалисты, имеющие личные связи в кругах собирателей автографов, иногда получают доступ к оригиналу на условиях строгой конфиденциальности. В новом семитомном боннском собрании переписки Бетховена, выпущенном в свет под редакцией Зигхарда Бранденбурга в 1996–1998 годах, можно обнаружить немало таких примеров: в комментариях говорится, что текст публикуется по оригиналу, хранящемуся в частной коллекции (Original im Privatbesitz), но местонахождение коллекции никогда не указывается [8; с. 68,



Молодой Бетховен
(с гравюры Карла Траугота Риделя, ок. 1801)

73, 157]. Порой документы из частных собраний вновь появляются на аукционах, но иногда их следы теряются, и лишь в редких случаях странствия автографов благополучно заканчиваются в специализированных музеях, библиотеках и архивах.

Видимо, письмо к Струве вызвало такой интерес у всех, кто занимается жизнью и творчеством Бетховена, что владельца, сохранившего свое инкогнито, удалось склонить к продаже ценного документа Дому Бетховена в Бонне. Сумма, за которую автограф был продан музею, не разглашается (вряд ли речь шла об акте дарения, о котором, несомненно, было бы специально сообщено). С 2018 года письмо хранится в Бетховенском архиве (шифр NE 375). В соответствии с благородной политикой Дома Бетховена оригинал оцифрован, расшифрован и доступен для просмотра онлайн².

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

¹ См. [1, №№ 15 и 16, с. 112–114]. Обе датировки принадлежат комментаторам.

² Электронный адрес сайта Дома Бетховена: <https://beethoven.de>. Письмо находится по адресу: https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&dokid=b1691&seite=1-1 (дата обращения: 03.04.2019).

При публикации четвертого тома отечественного собрания писем Бетховена мне были доступны лишь первая и последняя страницы письма, фигурировавшие в аукционном каталоге. В этом неполном виде перевод письма был помещен в Дополнении к четвертому тому [3, с. 690–693]. Приведу здесь полный текст письма Бетховена к Генриху Струве.

Немецкий текст воспроизводится по расшифровке с сайта Дома Бетховена.

В расшифровке сохранена вольная орфография и пунктуация оригинала. Цифры в квадратных скобках указывают на места смены страниц в автографе. Страницы 2 и 3 публикуются в русском переводе впервые.

<p><i>Вена, 17 сентября [1795]</i></p> <p><i>Мой дорогой! То, что ты мне написал сюда, бесконечно меня порадовало. Ведь я и предположить не мог, что ты теперь находишься в холодной стране, где человечность ценят куда ниже, чем она того заслуживает. Не сомневаюсь, тебе там встретится немало такого, что будет претить твоему образу мыслей, твоему сердцу и вообще [2] всему строю твоих чувствований. Настанет ли время, когда вокруг останутся лишь настоящие люди? Мы, наверное, сможем наблюдать приближение этого счастливого момента лишь в отдельных краях, но повсеместно – нет, такого мы не увидим, для этого, пожалуй, должны пройти еще столетия.</i></p> <p><i>[3] Мне хорошо понятна боль, которую тебе причинила смерть твоей матери. Ведь и я уже дважды оказывался в подобном положении после смерти моей матери и моего отца. Поистине, кому бы не стало больно, когда насильственно изымается часть столь редкостного гармоничного целого? – О смерти можно говорить без неприязни лишь только если представлять ее себе в виде улыбочивого, мягко влекущего к сновидениям, образа, и тогда покорившийся ему окажется только в выигрыше. —</i></p> <p><i>Мне здесь живется пока хорошо, я приближаюсь к намеченным мною целям. [4] Как скоро я отсюда уеду, определить точно я еще не могу. Мое первое путешествие должно быть в Италию, затем, вероятно, в Россию. Ты, надеюсь, непременно напишешь мне, во сколько обойдется путь отсюда в П[етербург?], ведь я намерен послать туда кого-нибудь как можно скорее. Твоей сестре я вскоре пришлю кое-какие мои музыкальные произведения. Профессор Штуп из Бонна тоже тут. Привет тебе от Вегелера и Брейнинга. Прошу тебе, пиши мне как можно чаще, и пусть твоя дружба ко мне не уменьшится из-за расстояния.</i></p> <p><i>Остаюсь навсегда твоим, как и прежде, любящим тебя Бетховеном.</i></p>	<p><i>Wien den 17ten Septembr.</i></p> <p><i>Lieber! daß du mir hieher geschrieben hast, hat mich unendlich gefreut da ich mir's nicht vermuthete. du bist also jezt in dem Kalten Lande wo die Menschheit noch so sehr unter ihrer Würde behandelt wird, ich weiß gewiß, daß dir da manches begegnet wird, was wi<e>der deine Denkung-Art, dein Herz, und überhaupt wider dein [2] ganzes Gefühl ist. wann wird auch der Zeitpunkt kommen wo es nur Menschen geben wird, wir werden wohl diesen Glücklichen Zeitpunkt nur an einigen Orten heran nahen sehen, aber allgemein – das werden wir nicht sehen, da werden wohl noch Jahrhunderte vorübergehen.</i></p> <p><i>[3] den Schmerz, den dir der Tod deiner Mutter verursacht hat, habe ich auch sehr gut fühlen können, da ich fast zweimal in dem nemlichen Fall bey dem Tode meiner Mutter und meines vaters gewesen bin. wahrlich wemsollte es nicht wehe thuen, wenn er ein Glied aus einem so selten anzutreffenden Harmonischen Ganzen wegreißen sieht – man kann nur noch hiebey vom Tode nicht ungünstig reden, wenn man sich ihn unter einem lächelnden sanft hinüberträumenden Bilde vorstellt, wobey der Abtretende nur gewinnt. — ich lebe hier noch gut, komme immer meinem mir vorgestekten Ziele näher, [4] wie bald ich von hier gehe, kann ich nicht bestimmen, meine erste Ausflucht wird nach ytalien seyn, und dann vielleicht nach Rußland, du könntest wir wohl schreiben, wie hoch die reise von hier nach P. kömmt, weil ich jemanden hinschicken gedenke sobald als möglich. deiner Schwester werde ich nächstens einige Musik von mir schicken. Professor Stup von bonn ist auch hier. Grüße von Wegeler und Breuning an dich. ich bitte dich mir ja immer zu schreiben, so oft du kannst, laß deine Freundschaft für mich sich nicht durch die Entfernung vermindern, ich bin noch immer wie sonst dein dich liebender Beethoven.</i></p>
---	--

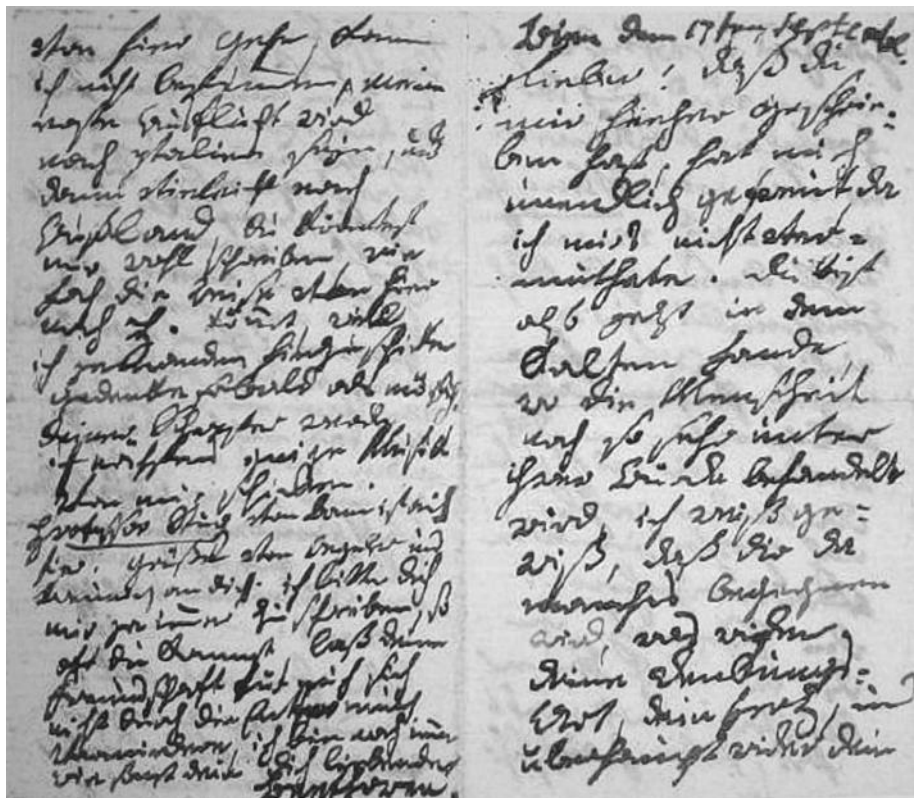
Содержание письма требует не просто информативного комментария, а углубленного анализа, воссоздающего исторический контекст в его различных аспектах. Здесь переплетаются сразу несколько тем: круг общения юного Бетховена, его взаимоотношения с семьей Струве, роль этой семьи в русской дипломатии и культуре — и, наконец, представления о России, которые сложились у Бетховена к началу 1790-х годов и претерпели затем некоторую эволюцию.

О семье Струве

Прежде всего, необходимо рассказать о семье Струве, которая оставила заметный след в русской политике, культуре и науке XVIII—XX веков.

Род Струве был весьма многочисленным и разветвленным. Семья, которую Бетховен назвал в письме «редкостно гармоничным целым», происходила из Магдебурга, но с 1747 года была связана с Регенсбургом. Отец семейства, Антон Себастьян Струве (1729—1802), получив солидное университетское образование, поступил в 1755 году на службу к герцогу Карлу Петеру Ульриху Шлезвиг-Гольштейн-Готторпскому — сыну старшей дочери Петра I Анны. Именно его, как известно, императрица Елизавета Петровна избрала своим наследником, так что 1762 году голштинский герцог стал императором Петром III, а Струве оказался на русской службе: он был назначен секретарем дипломатической миссии при регенсбургском рейхстаге.

Долгие годы Антон Себастьян Струве (в русском обиходе — Антон Севастьянович Штруве) прослужил в Регенсбурге и при этом, вполне вероятно, так никогда и не побывал в России, поскольку свою должность получил, находясь в Дрездене. Тем не менее на его карьере это особенно не сказалось: во времена царствования Екатерины II он стал кавалером ордена св. Владимира 4 степени и получил титул статского советника. В 1799 году (уже при Павле I) он вышел в отставку.



Факсимиле первой и последней страницы автографа письма Бетховена к Генриху фон Струве

В 1756 году Антон Себастьян Струве женился на Софии Доротее Раймерс (1735—1795), уроженке Дрездена. В этом браке родилось двенадцать детей; взрослых лет достигли три дочери и шестеро сыновей. В момент написания комментируемого письма мать семейства, София Доротея, уже умерла (это случилось 21 апреля 1795 года¹). Из сестер адресата здравствовали тогда двое: старшая — Катарина Элизабет (1759—1838), которая была замужем за Кристофом фон Зельпертом, и младшая — Филиппина Розина Элизабет (1775—1819), вышедшая замуж за Франца Фердинанда фон Грюна. Скорее всего, именно ей Бетховен обещал прислать из Вены ноты своих новых сочинений. Возможно, подразумевались три Трио op. 1, вышедшие в свет в Вене летом 1795 года, или более ранние публикации произведений, не обозначенных опусами (такowymi были вариационные циклы WoO 40, WoO 66, WoO 67)².

Что же касается мужчин из семьи Струве, то фактически их семейной профессией стала дипломатия. Большинство из них (по примеру и рекомендации отца) служили российской короне.

¹ В биографии А. С. Струве, составленной его сыновьями, указана другая дата смерти их матери: 21 мая 1802 года [см.: 11, с. 13].

² Еще одна сестра Генриха Струве — Сусанна Мария скончалась в Бонне в марте 1789 года (дата ее рождения неизвестна). В первом браке, заключенном 1777 году, она носила фамилию Кауфман, а овдовев, стала в 1782 году женой дипломата Иоганна Людвига Дёрфельда (1744—1829), также входившего в круг общения молодого Бетховена [см.: 16, с. 124].

В Регенсбурге на русской дипломатической службе долгие годы находился старший сын Струве – титулярный советник Иоганн Густав (Густав Антонович) Струве (1763–1828) [4, с. 53]. Следующий по старшинству брат, Георг Струве (1766–1831), работал в дипломатических миссиях при немецких дворах, в частности, был советником русского посольства в Веймаре¹. Еще один брат, Кристиан Струве (1768–1812), в 1805 году в составе русского посольства во главе с графом Юрием Александровичем Головкиным (1762–1846) был отправлен в Китай².

Насколько нам известно, дипломатом не стал лишь Август Вильгельм Струве (1770–1838). Но и он служил в Петербурге в государственном почтовом ведомстве в чине коллежского асессора.

На этом фоне биография друга Бетховена, Генриха фон Струве, выглядит вполне характерной для этой семьи, причем одной из самых удачных в карьерном отношении.

Познакомимся же с этим человеком поближе.

Генрих (Генрих Антонович) фон Струве (1772–1850) родился в Регенсбурге, изучал право в Эрлангене и Бонне. Вероятно, в Бонн он приехал в 1789 году либо в гости к сестре Сусанне Марии, либо в связи с ее кончиной, и по каким-то причинам решил остаться в этом городе и завершить свое образование в местном университете. Не исключено, что там он и познакомился с Бетховеном. Ведь Бетховен под влиянием друзей тоже записался в 1789 году в студенты Боннского университета (на философский факультет). Хотя он вряд ли имел возможность посещать занятия из-за своих многочисленных служебных и семейных обязанностей (у него на руках были два младших брата и спившийся отец), сама атмосфера боннского университета оказала на него очень сильное и благотворное влияние. Под покровительством просвещенного и либерально мыслящего князя-архиепископа Максимилиана Франца (младшего брата императора-реформатора Иосифа II) Боннский университет, основанный в 1784 году и торжественно открытый в 1786-м, оказался очагом пассионарного вольнодумства, процветавшего как среди профессоров, так и среди студентов³.

С профессорами и студентами Бетховен общался не только в стенах университета и в находившей-



Генрих фон Струве

ся напротив него церкви иезуитов (она считалась университетской), но и в целом ряде публичных мест: в Обществе любителей чтения, в придворном театре, в винном погребе и книготорговой лавке вдовы Кох на Ратушной площади, в домах видных боннских жителей, собиравших у себя любителей музыки и литературы. В числе держателей подобных салонов, несомненно, были и дипломаты, работавшие в Бонне. Бетховена в этих кругах знали с детства как местную музыкальную знаменитость и как учителя музыки в состоятельных семействах (будущий великий композитор с юных лет был вынужден давать уроки).

Струве оказался в ряду близких друзей Бетховена, провожавших его в конце октября 1792 года в Вену. Время было очень тревожное: ожидали, что Бонн вскоре будет захвачен французскими войсками. Двор князя-архиепископа покинул город

¹ Напомним, что супругой наследного принца (а затем и великого герцога Карла Фридриха Саксен-Веймарского) с 1804 года была великая княгиня Мария Павловна, сестра императора Александра I.

² Впрочем, по ряду причин миссия не увенчалась успехом и даже не была доведена до конца: делегация добралась лишь до Монголии и вернулась обратно. Кристиан Струве возвратился в Петербург 18 декабря 1806 года [см.: 6, с. 6]. Через некоторое время после возвращения, 28 февраля 1807 года, он опубликовал статью в № 22 Санкт-Петербургской газеты, в которой рассказывалось о фактическом провале этой миссии. Сходная статья под названием «Географические эфемериды» появилась затем и в одной из берлинских газет, и подозрение в разглашении сведений о посольстве пали на Струве [там же, с. 103].

³ Кстати, первое здание университета располагалось на Боннгассе – недалеко от дома, в котором родился Бетховен (хотя в 1780-х годах он там уже не жил).

22 октября; по-видимому, уехали и члены придворной капеллы (в прощальном альбоме Бетховена нет записей его коллег по капелле, что в иной ситуации выглядело бы очень странно). Само же прощание Бетховена с боннскими друзьями продлилось несколько дней. Уже 2 ноября он отправился в Вену и больше никогда в своем родном городе не был.

Струве оставил в альбоме Бетховена следующую запись, датированную 30 октября 1792 года:

*Предназначение человека.
Признавать Истину, любить Красоту,
желать Добра, совершать Благое.
Думай иногда, даже находясь вдалеке,
о твоём верном и неизменном друге
Генр[ихе] Струве из Регенсбурга,
состоящем на Русской Импер. службе.*

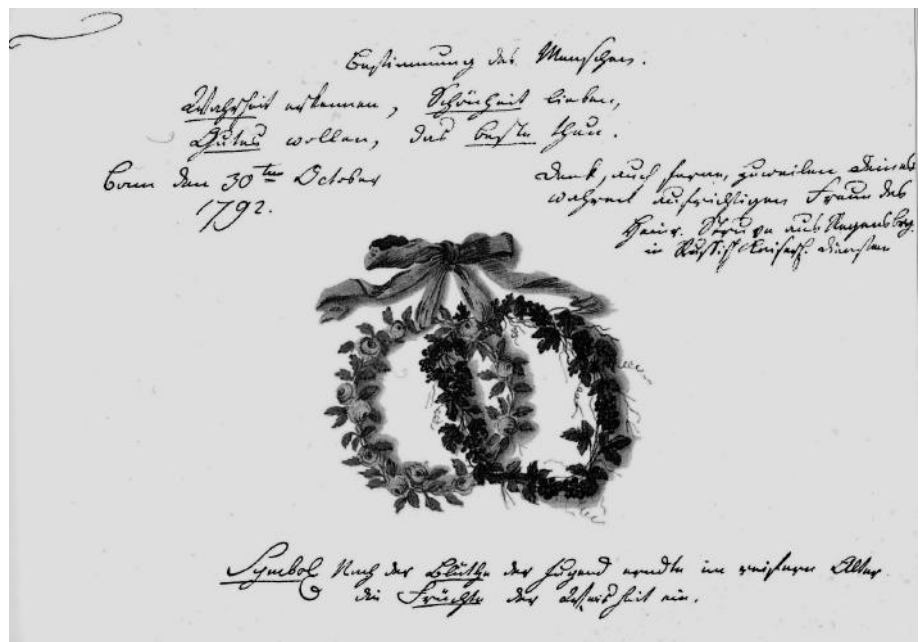
Ниже помешалось символическое изображение двух переплетенных венков (первого — из роз, второго — из виноградной лозы) и объяснение рисунка:

Символ. После цветения юности пожинай в зрелом возрасте плоды мудрости [9, с. 23].

С одной стороны, запись была полностью выдержана в традициях своего жанра; большинство памятных напутствий Бетховену примерно таковы и включают в себя некое красивое изречение (иногда это поэтические строки), символическую миниатюру (при умении автора записи рисовать), несколько слов «от себя» и подпись. Бетховен сам неоднократно создавал подобные записи в альбомах своих подруг и друзей, особенно в юности. Сохранились, в частности, его запись в альбоме Жаннеты (Иоганны) Хонрат из Кёльна (датируется периодом до октября 1792 года) с цитатой из стихов Готфрида Августа Бюргера, запись в альбоме венской любительницы музыки Теодоры Иоганны Вокке (22 мая 1793 года) с цитатой из «Дона Карлоса» Фридриха Шиллера, запись в альбоме любимейшего из боннских друзей, рано умершего Лоренца фон Брейнинга (1 октября 1797 года) с еще одной цитатой из «Дона Карлоса» [1, с. 93, 96, 123]. При всей этикетности подобных альбомных сувениров, по ним можно понять, какие идеи считались у молодежи

1790-х годов достойными цитирования, и каков был круг излюбленных авторов.

В первых строках своего напутствия Струве привел изречение философа Моисея Мендельсона (1729–1786) — деда будущего композитора Феликса Мендельсона-Бартольди. Это изречение к 1790-м годам превратилось в крылатое выражение и часто приводилось либо с кратким указанием авторства, либо вообще без ссылки на источник, как и поступил Струве. Бетховен в своих альбомных записях также обычно не указывал авторов цитируемых строк, рассчитывая на полное понимание адресатов, читавших те же самые книги. Между тем напутствие Струве явно перекликается со второй частью записи Бетховена в альбоме Вокке: «Творить добро, где только можно, любить свободу превыше всего; за правду ратовать повсюду, хотя бы даже перед тронном» (*Wohlthun, wo man kann, Freiheit über alles lieben, Wahrheit nie, auch sogar am Throne nicht verleugnen*). Первая часть этой записи давно уже идентифицирована исследователями как цитата из «Дона Карлоса» Шиллера, явно истолкованная молодым Бетховеном как его собственный портрет: «Поверьте мне, пылающая кровь — мое злонравье, юность — преступление. В чем грешен я? Пускай я бурным вспышкам подвержен, все ж я сердцем добр»¹. Но относительно процитированного выше продолжения, говорящего о свободе и правде, никаких гипотез пока нет. Однако эта сентенция явно не придумана самим Бетховеном, а тоже является цитатой, очень близкой по смыслу высказыванию Мендельсона,



Запись Г. Струве в альбоме Бетховена

¹ Шиллер Ф. Дон Карлос. Акт 2, сцена 2. Перевод В. В. Левина.

приведенному в записи Струве. Упомянув о «строе мыслей» и «чувствований» своего адресата, Бетховен, несомненно, имел в виду те самые прекраснодушные идеалы, которые распространялись в виде звонких цитат в среде боннских мечтателей эпохи Просвещения – ученых, студентов, артистов, интеллектуалов, свободомыслящих аристократов.

Уже к 1795 году, когда было написано комментируемое письмо, эта эпоха безвозвратно закончилась. Бонн надолго, вплоть до Венского конгресса 1814–1815 годов, стал французским городом и изведал все тяготы военных бедствий. Бетховен, успевший покинуть его до роковых перемен, оказался вне зоны действия французских законов и мог не опасаться ни призыва в наполеоновскую армию, ни кары за какое-нибудь неосмотрительное политическое высказывание. Некоторые его боннские наставники и друзья остались в городе, другие предпочли уехать, кто куда смог. Стефан фон Брейнинг, друг детства Бетховена, переселился в Вену, но часть его семьи по-прежнему жила в Бонне и его окрестностях. Еще один друг, Франц Герхард Вегелер, получил в Вене высшее медицинское образование и затем вернулся на родину, где женился на сестре Стефана и приятельнице Бетховена Элеоноре фон Брейнинг, а затем перебрался в Кобленц.

Упомянутый в комментируемом письме боннский юрист Иоганн Райнер Штупп (1767–1825), который по возрасту был немногим старше Бетховена, уже имел ученую степень. Это имя в опубликованной до сих пор переписке Бетховена встречается лишь однажды, и то не в письме самого композитора, а в письме Вегелера к нему из Кобленца от 28 декабря 1825 года. В нем Вегелер, в частности, сообщал Бетховену: «Из наших знакомых: три недели тому назад умер советник Штупп; Фишених – государственный советник в Берлине; Рис и Зимрок – два милых старика, однако здоровье второго куда хуже, нежели первого» [9, с. 64]. Бартоломеус Фишених, как и Штупп, принадлежал к молодой боннской профессуре прогрессивных убеждений (Фишених был другом семьи Шиллера). О контактах Бетховена со Штуппом мы ничего конкретного не знаем, однако то, что композитор счел необходимым сообщить в 1795 году Струве о его приезде в Вену (к тому же выделив фамилию), а через тридцать лет Вегелер, в свою очередь, сообщил Бетховену о смерти Штуппа, свидетельствует о том, что между ними могли существовать довольно теплые отношения. Так что это письмо позволяет протянуть еще одну сквозную нить от юности Бетховена к его поздним годам.

Живя в Вене, Бетховен неоднократно сетовал на то, что в имперской столице невозможно обрести настоящих друзей, какие были у него в Бонне. Желая сделать комплимент Карлу Аменде, уроженцу прибалтийской Курляндии, композитор писал ему: «Ты – не венский друг, нет! Ты – один из таких людей, каких обычно рождает земля моей отчизны» [1, с. 64].

На родине, несмотря на все мрачные обстоятельства его детства и юности, он ощущал себя в кругу единомышленников и мог делиться с ними своими мыслями и чувствами, как и они с ним. Это показывает краткий, но выразительный пассаж из комментируемого письма, в котором речь идет об утрате родных и об отношении к смерти. Семью Бетховена, в отличие от дружной и любящей семьи Струве, трудно назвать «гармоничным целым». Но вряд ли он был неискренен, признаваясь другу, что горевал не только после смерти матери, скончавшейся от чахотки в 1787 году, но и после смерти отца. Иоганн ван Бетховен умер 18 декабря 1792 года, когда Людвиг уже находился в Вене. Биографы, полагающие, что композитор на всю жизнь сохранил стойкую неприязнь, если даже не ненависть, к отцу, превратившемуся к концу жизни в жалкого пьяницу, не дают себе труд представить, что могло твориться в душе юноши, который в 22 года остался круглым сиротой в чужом городе – без родных, без денег и поначалу без покровителей¹. Ведь Бетховен помнил своего отца, каким тот был в свои лучшие годы: совсем не бесталанного музыканта, который преданно любил свою болезненную жену, по-своему гордился гениальным старшим сыном и умел быть душою общества, пока не спился. Нет оснований не доверять свидетельству Фанни Джаннатасио дель Рио², которая много общалась с Бетховеном в 1816 году: «О своих родителях он говорил с большой любовью и уважением...» [13, с. 216].

Рассуждения молодого Бетховена о смерти («О смерти можно говорить без неприязни лишь только если представлять ее себе в виде улыбчивого, мягко влекущего к свиданиям, образа, и тогда покорившийся ему окажется только в выигрыше») кажутся в гораздо большей мере общим риторическим местом, чем предыдущее признание в скорби по утраченным родителям. По крайней мере, в ранних сочинениях Бетховена мы никакого «улыбчивого» и «влекущего к свиданиям» образа смерти не найдем, хотя эта тема возникает в его творчестве

¹ В частности, в монографии Майнарда Соломона неоднократно говорится о «ненависти» и «презрении» Бетховена к отцу, и о том, что он безжалостно покинул его в 1792 году, зная, что отец неизлечимо болен [17, с. 32, 43].

² Фанни (Франциска) – старшая дочь Каэтана Джаннатасио дель Рио, владельца частного пансиона в Вене, в котором обучался племянник Бетховена Карл. Навещая племянника, Бетховен часто бывал в их семье.

уже в 1790-е годы, прежде всего, в вокальной музыке. Самое значительное из написанного в Бонне — Кантата на смерть императора Иосифа II (WoO 87, 1790) — обрамлена мрачно-величественным оркестрово-хоровым порталом: «Мертв! Мертв!» (Todt! Todt!). В том же 1790 году была создана чудесная песенная миниатюра — «Жалоба» на стихи Людвиг Генриха Кристофа Хёльти (Die Klage, WoO 113) с очень необычным для классической музыки мажорным началом и минорным окончанием (E-dur/e-moll). Форма и гармония песни отражали содержание текста: безнадежно больной юноша обращается к луне, светящей в его окно, и печально предрекает, что скоро она будет озарять его могильный камень.

В Вене образы смерти на некоторое время исчезли из творчества Бетховена, однако после пережитой летом 1797 года тяжелой болезни (вероятно, тифа) и начавшегося после этого ухудшения слуха в его музыке появились по-настоящему трагические страницы. Знаменитое Largo e mesto d-moll из Сонаты ор. 10 № 3, законченной в 1798 году, не имеет словесной программы, но содержание этой музыки, несомненно, связано с мыслями о смерти, и эти мысли не заключают в себе ничего утешительного. Примерно к тому же 1798 году относятся эскизы первого варианта песни «О смерти» на стихи Кристиана Фюрхтеготта Геллерта, которая в окончательном виде вошла в цикл Шести духовных песен ор. 48 (№ 3) и оказалась изложенной в сумрачной и очень редко встречающейся у Бетховена тональности fis-moll (набросок 1798 года — в том же «реквиемном» d-moll, как и Largo e mesto). В исходном стихотворении Геллерта пять строф, и в них последовательно развиваются мысли о благостности смерти и покорности воле Всевышнего: «Учись не бояться смерти, учись радоваться ей» (пятая строфа) [15, с. 343]. Однако в варианте, изданном в 1803 году, Бетховен ограничился лишь первой строфой, призывавшей постоянно помнить о смерти; никакого намека на посмертное блаженство в строгой и суровой музыке этой песни уловить невозможно. Похоже, что наиболее сильное впечатление на Бетховена всегда производила не сама неотвратимость смерти, а внезапность утраты дорогих ему людей. Об этом он писал, в частности, графине Марии Эрдеди в связи со смертью ее сына Августа: «Какое тут может быть утешение? Нет ничего печальнее, чем быстрая и непредвиденная кончина тех, кто нам близок» [2, с. 394]. После внезапной смерти во время прогулки приятеля Бетховена, скрипача и арфиста Венцеля Крумпхольца, композитор создал 3 мая 1817 года музыкальную миниатюру WoO 104 для трех мужских голосов на текст из «Вильгельма Телля» Шиллера: «Rasch tritt der Tod den Menschen an» («Внезапно смерть удар наносит»).

Интересно, тем не менее, сравнить процитированную сентенцию о «мягкой» смерти с высказываниями других современников, чтобы понять, насколько она была в духе эпохи позднего сентиментализма, причем независимо от того, принадлежали ли такие суждения католикам или протестантам (семья Струве исповедовала лютеранство). Так, Антон Себастьян Струве, потеряв в 1795 году любимую жену, принялся записывать для себя самого морально-философские рассуждения на латинском языке, которым он с юности мастерски владел, будучи страстным поклонником античных авторов. В книге о нем, составленной его сыновьями, приводятся некоторые из таких высказываний:

«Мудрец не находит ничего ужасного в смерти, которая может случиться в любой день из-за житейских случайностей, и которую из-за краткости нашей жизни долго ждать не придется. Я осознал, что никогда не был особенно привязан к жизни.

Самое желанное — воссоединиться с усопшими, которых мы любили в этой жизни, и радоваться вместе с ними вечному существованию, уготованному нам, если мы жили славно и умерли охотно. О поистине блаженная жизнь, о желанная смерть, открывающая нам врата к счастливейшей жизни!» [11, с. 14–15].

Сравним эти записи с известными фрагментами из писем Моцарта к отцу, в которых он говорит о смерти. Первое из них было написано из Парижа 9 июля 1778 года. За несколько дней до этого, 3 июля, на руках у Вольфганга умерла его мать, и он, несомненно, желал хоть как-то утешить Леопольда и свою сестру Анну Марию, оставшихся в Зальцбурге: «Будем же молиться, и возблагодарим его за то, что все свершилось так хорошо, ведь она умерла в счастии. При этих печальных обстоятельствах я утешал себя тремя вещами: тем, что я, преисполненный доверия, предался воле божьей; далее тем, сколь легка и прекрасна была ее смерть, и в тот момент я представлял себе, как сейчас в один миг она обретет счастье, сколь счастливее она ныне, нежели мы — так что в то мгновение я пожелал даже отправиться в этот путь вместе с нею; а из этого желания, из этого стремления родилось, наконец, третье мое утешение: что мы потеряли ее не навеки, что мы свидимся вновь, и соединение наше принесет нам больше довольства и счастья, чем на этом свете. И лишь тот Час нам неведом — но это вовсе меня не страшит — когда угодно господу, тогда угодно и мне» [5, с. 136]. Другое письмо было написано из Вены 4 апреля 1787 года. Леопольд Моцарт скончался 28 мая того же года, причем довольно неожиданно для близких, но в конце марта он был серьезно болен, и Вольфганг, видимо, не только делился с ним своими сокровенными мыслями, но и пытался настроить отца на философский лад: «Поскольку

Смерть /: строго говоря /: есть истинная конечная Цель нашей жизни, то я за последние несколько лет так хорошо познакомился с этим истинным, лучшим другом Человека, что в ее образе для меня нет теперь не только ничего пугающего, - но очень много успокоительного и утешительного! И я благодарю господу моему, что он даровал мне счастье, предоставив возможность /: вы понимаете меня /: распознать в ней *ключ* к нашему истинному блаженству» [там же, с. 421]¹.

Бетховен, конечно, не знал ни этих высказываний Моцарта, ни записей Струве-отца, но пытался смягчить скорбь своего друга в сходных выражениях, хотя вряд ли сам вполне разделял тогда такую точку зрения. В молодости, да и позднее, гораздо более характерным для Бетховена было не смиренное принятие смерти, а героическое противостояние ей. «Жалок тот, кто не умеет умирать! Я знал это еще пятнадцатилетним мальчиком», - сказал он однажды Фанни Джаннатасио дель Рио². Тема «смерти героя» пронизывает его творчество, начиная с уже упоминавшейся Кантаты памяти императора Иосифа, и далее - от Сонаты ор. 26 к Героической симфонии, к увертюрам «Кориолан» и «Эгмонт», музыке к драме И. Ф. Дункера «Элеонора Прохазка» (авторская инструментовка Траурного марша на смерть героя из Сонаты ор. 26).

В самом проникновенном и тщательно отделанном в литературном отношении документе из эпистолярия Бетховена, «Гейлигенштадском завещании» 1802 года, две моральные парадигмы - благочестивое принятие смерти и стоическое противостояние ей - естественным образом соединяются. В конце этого исповедального письма, обращенного к братьям Карлу и Иоганну, Бетховен писал: «Итак, решено: с радостью спешу я навстречу смерти. [...] Явись когда хочешь, я тебя встречу мужественно» [1, с. 185]. И лишь в последние годы жизни мысли о смерти стали сочетаться в представлениях Бетховена со стойкой верой в бессмертие души и вечное существование в ином мире.

О России

В 1795 году Бетховен еще не подозревал, какой страшный недуг ему уготован. Его карьера шла в гору, и слова из письма к Струве («Мне здесь живется пока хорошо, я приближаюсь к намеченным мною целям») полностью отражали реальное положение дел. Несколькими месяцами позднее, 19 фев-

раля 1796 года, он писал брату Иоганну из Праги: «Дела мои идут хорошо, как нельзя лучше. Своим искусством я обретаю друзей и уважение, чего же большего мне еще желать?» [1, с. 115]. Еще чуть более года спустя Бетховен почти в тех же словах сообщал о своих успехах Вегелеру в Бонн в письме от 29 мая 1797 года: «Дела мои идут хорошо, и я могу даже сказать - все лучше» [там же, с. 122]. К занятию какого-либо официального поста он в это время, по-видимому, не стремился. Напротив, завоевав репутацию «короля пианистов» в Вене, он строил планы больших гастрольных поездок, которые отчасти освещены в комментируемом письме к Струве. Только из этого письма (и больше ни из какого другого источника!) мы узнаем, что, оказывается, осенью 1795 года Бетховен обдумывал планы возможных поездок в Италию и в Россию. Об Италии мы говорить здесь, пожалуй, не будем, поскольку в дальнейшем у композитора не сложилось прочных взаимоотношений с итальянскими музыкантами, меценатами и дипломатами. С Россией же дело обстояло иначе: хотя посетить нашу страну Бетховену не довелось, да и желания такого, по-видимому, у него потом не возникало, русские почитатели у него не переводились, причем многие из них были с ним лично знакомы.

И тут при чтении письма возникает еще один парадокс: как сочетаются негативные высказывания Бетховена о «холодной стране, где человечность ценят куда ниже, чем она того заслуживает» с выраженным на последней странице намерением поехать в эту неприятную страну и просьбой к Струве сообщить примерную стоимость путешествия из Вены в Петербург? Интересно также замечание о том, что Бетховен намеревался послать кого-то в Россию заранее, чтобы этот человек подготовил почву для его приезда. Выглядела такая предусмотрительность очень разумно, если учесть, что никаких концертных агентов в то время не существовало, и все организационные хлопоты ложились на самого гастролера. Можно осторожно предположить, что он собирался использовать в качестве импресарио одного из своих братьев - вероятнее, Карла Антона Каспара, который вплоть до 1806 года помогал Людвигу вести переписку с издателями и являлся его правой рукой в других музыкальных делах. Следовательно, Бетховен обдумывал планы поездки вполне серьезно, намечая практические шаги к их осуществлению и желая заранее уменьшить возможные риски.

¹ В публикации сохранены особенности моцартовской орфографии и пунктуации.

² Эти слова приведены в ее дневнике, то есть были записаны по свежим следам [см.: 13, с. 215]. Поскольку Бетховен долгое время был уверен, что он на два года младше, чем был на самом деле, фраза о «пятнадцатилетнем мальчике» могла относиться к трагическим событиям 1787 года, когда у него на руках 17 июля скончалась мать, а 26 ноября - полуторагодовалая сестренка Мария Маргарета.

Столь внезапная модуляция от абстрактного неприятия русского климата и русских нравов к реальному плану поездки в Россию может быть объяснена одновременным присутствием в сознании молодого Бетховена как расхожих стереотипов, так и гораздо более прагматических взглядов на карьерные и материальные перспективы, ожидавшие иностранных музыкантов в России. Интересно попытаться понять, откуда он мог черпать те и другие идеи.

О России в конце XVIII века писали и говорили много, в том числе в немецкоязычной прессе. Со смешанным чувством восторга и страха высказывался о могуществе России публицист, поэт и музыкант Кристиан Фридрих Даниэль Шубарт, выпускавший в 1774–1778 и в 1787–1791 годах журнал «Немецкая хроника» (*Deutsche Chronik*), который мог быть известен членам боннского Общества любителей чтения. «Россия в нынешнем столетии стала самым влиятельным государством на всем Божьем свете», — писал Шубарт в 1789 году. — «Карл XII отвел начинающих русских в школу, и они после нескольких преподаваемых им уроков показали шедевр мастерства под Полтавой. Затем воздвиглись стены Петербурга, ставшего бруствером для всей Европы. Персам они установили свои законы в заливе. Их громы донеслись до Великой стены, заставив содрогнуться гордый Китай. Сарматам они преподнесли царей и законы. Посреди революций, волнений и неурядиц они остались великими и непоколебимыми, как морские скалы среди ураганов. Они унизили шведов и трижды побили самых искусных воинов в мире — пруссаков. Они потрясли греческий архипелаг и сделали Херсонес указующим столпом в сторону Константинополя, свергнув в страх как врагов, так и друзей. Какой другой народ на земле смог бы совершить такое за 89 лет! Но решающий час его самоопределения еще не настал. Однако никогда еще Россия не набирала такой силы, как в столетие Людовика XIV, Марии Терезии, Фридриха Великого. Только в таких горнилах государства переплавляются в золото» [18, с. 176].

Империя Габсбургов была политической и военной союзницей России как во время Семилетней войны, так и в период русско-турецкой войны 1787–1791 годов и последующих войн против Наполеона. Но отношение к России в Вене по-прежнему оставалось неоднозначным. На протяжении всего 1795 года обсуждались и осуждались действия России в Польше: взятие А. В. Суворовым варшавского предместья Прага (4 ноября 1794 года) и жестокое подавление восстания поляков под предводительством Тадеуша Костюшко (которое сопровождалось резней русских, живших в Варшаве). Обо всем этом периодически писала *Wiener Zeitung*, которую Бетховен читал, да и в венских салонах новости

из Польши несомненно циркулировали — многим они были весьма небезразличны. Об этом довольно подробно говорится в мемуарах Людвиг-Вильгельма Теппера де Фергюссона, уроженца Варшавы, который с 1793 по 1796 год находился в Вене и общался как с Бетховеном, так и с польскими аристократами, проживавшими в имперской столице [см.: 7, с. 318, 341]. Несмотря на то, то Теппер де Фергюссон испытывал по отношению к России весьма горькие чувства, вплоть до ненависти, в 1797 году он прибыл в Петербург и, к собственному удивлению, был принят там с невероятной теплотой и сердечностью.

Усиление военно-политической активности России сопровождалось важными переменами в российском посольстве в Вене. В 1793 году единоличным полномочным послом Российской империи был назначен граф Андрей Кириллович Разумовский (1752–1836), который фактически исполнял эти обязанности еще с 1790 года. Разумовский был шурином князя Карла Лихновского, мецената Бетховена, так что композитор к 1795 году был с ним, конечно, хорошо знаком. Но менее формальные отношения у Бетховена возникли с его сверстником, графом Иваном Юрьевичем (Иоганном Георгом) Броуном (1767–1827), бригадиром русской военной миссии, который прибыл в Вену как раз в 1795 году. Поэтому идея концертной поездки в Россию могла возникнуть у Бетховена при общении с кем-то из его русских знакомых.

Расходящиеся линии жизни

К сожалению, мы не знаем, каким был ответ Струве на комментируемое письмо. Но можно предположить, что он вряд ли мог гарантировать своему другу значительного содействия, поскольку его собственная карьера выглядела в то время не очень определено.

В 1796 году Струве стал секретарем своего прославленного земляка, уроженца Регенсбурга, писателя, журналиста и дипломата барона Фридриха Мельхиора фон Гримма (1723–1807), которого Екатерина II назначила русским посланником в Гамбурге. После смерти императрицы (6/17 ноября 1796) ее наследник Павел I подтвердил это почетное, но обременительное для пожилого дипломата назначение. Так Струве вместе со своим патроном оказался в Гамбурге — городе, с которым потом был связан долгие годы, хотя работал также в других русских посольствах и миссиях (в Штутгарте и Касселе). В 1815–1820 годах он был поверенным в делах в Гамбурге, в 1820–1843 — министром-резидентом, в 1843–1855 — чрезвычайным посланником, после чего ушел в отставку. К тому времени он давно уже обзавелся семьей, женившись в 1801 году на графи-

не Элизабет Вильгельмине фон Эксле-Фридеберг (она умерла в 1837 году). В силу этих причин личный архив Генриха Струве остался в Гамбурге, где и было обнаружено комментируемое письмо Бетховена.

Помимо дипломатической работы, Струве успешно занимался научной деятельностью. Сферой его интересов была минералогия, где он достиг впечатляющих результатов. В 1816 году он был избран членом-корреспондентом Российской академии наук, а описанный им в 1845 году минерал был назван в его честь «струвитом». Часть огромной коллекции минералов, собранной Струве и насчитывавшей примерно 9000 образцов, хранится в Москве, в Минералогическом музее имени А. Е. Ферсмана при Российской Академии наук¹.

Жизненные пути Бетховена и Струве, насколько нам известно, больше не пересекались, хотя в прин-

ципе могли бы сойтись в 1809 году в Касселе, если бы Бетховен осуществил свое намерение покинуть Вену и принять пост капельмейстера при дворе Жерома Бонапарта, короля Вестфалии. Но этого не случилось, при том что назначение фактически состоялось, и в Касселе уже ждали приезда композитора. Никаких следов дальнейшей переписки двух друзей юности пока не обнаружено. Однако Бетховен никогда не забывал своих боннских друзей и знакомых. Имя Генриха Струве упоминается в 6-й разговорной тетради за январь 1820 года. Бетховен записал для себя: «Струве в Гамбурге. — Поверенный в делах. 1820» [14, с. 205].

Может быть, он думал о возможном возобновлении утраченного контакта, а может быть, просто с любопытством следил за карьерой видного дипломата, с которым некогда по-братски общался на «ты».

Литература

1. *Бетховен Л. ван.* Письма. В 4 т.: Т. 1: 1787–1811. Изд. 2-е, доп. / сост., автор вступ. статьи и коммент. Н. Л. Фишман; пер. Л. С. Товалёвой и Н. Л. Фишмана; доп. к составу тома, коммент. и предисловие к вступ. статье Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2011.
2. *Бетховен Л. ван.* Письма. В 4 т. Т. 2: 1812–1816. Изд. 2-е, доп. / сост., автор вступ. статьи и коммент. Н. Л. Фишман; пер. Л. С. Товалёвой и Н. Л. Фишмана; доп. к составу тома, коммент. и предисловие к вступ. статье Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2013.
3. *Бетховен Л. ван.* Письма. В 4 т.: Т. 4: 1823–1827 / Сост., перевод и комм. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной; вступ. статья Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2016.
4. Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве на лето от Рождества Христова 1796. СПб, 1796.
5. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем / науч. рук. издания И. С. Алексеева. М.: Международные отношения, 2006.
6. О посольстве в Китай графа Головкина / сообщ. В. Н. Баснин. [М., 1875].
7. *Тенпер де Фергюсон Л.-В.* Моя история / сост., вступ. статья, пер. с франц. О. А. Байрд (Яценко). СПб.: Дмитрий Буланин, 2013.
8. *Beethoven, Ludwig van.* Briefwechsel. Gesamtausgabe / im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn; hrsg. von Sieghard Brandenburg. Bd. 1: 1783–1807. München: G. Henle Verlag, 1996.
9. *Beethoven, Ludwig van.* Briefwechsel. Gesamtausgabe. Bd. 6: 1825–1827. München: G. Henle Verlag, 1996.
10. *Braubach M.* Die Stammbücher Beethovens und der Babette Koch. Zweite, um eine Textübertragung erweiterte Auflage. Bonn: Beethoven-Haus, 1995.
11. Hauptzüge aus dem Leben unsers unvergesslichen Vaters des weyland Russisch-Kaiserlichen wirklichen Staatsraths, Residenten und Volodimirs-Ordens Ritters Herrn Anton Sebastian von Struve. München, 1802.
12. J. A. Stargardt. Katalog 698. Autographen aus allen Gebieten. Auktion 5. und 6. Juni 2012. IV: Musik. Berlin, 2012.
13. *Kerst F.* Die Erinnerungen an Beethoven. Bd 1. Stuttgart: Julius Hoffmann, 1913.
14. Ludwig van Beethovens Konversationshefte / hrsg. von K.-H. Köhler und G. Herre unter Mirwirkung von G. Brosche. Bd. 1. Leipzig, 1972.
15. *Massenkeil G.* 6 Klavierlieder op. 48 // Beethoven. Interpretationen seiner Werke / hrsg. von A. Riethmüller, C. Dahlhaus, A. L. Ringer. Bd. I. Laaber: Laaber-Verlag, 1994. S. 342–350.
16. *Schmidt Fr. A., Voigt B. Fr.* Neuer Nekrolog der Deutschen. Siebenter Jahrgang, 1829. Bd. 1. Ilmenau: Druck und Verlag von Bernhardt Friedrich Voigt, 1831.
17. *Solomon M.* Beethoven. New York: Schirmer Books, 1977.
18. *Schubart C. F. D.* Vermischte Schriften. Zweiter Theil / hrsg. von seinem Sohne Ludwig Schubart. Stuttgart: J. Scheible, 1840.

¹ Список научных трудов Г. А. Струве и публикаций о нем как об ученом см. в приложении к небольшой статье И. Г. Малаховой об этом ученом в информационной системе «История геологии и горного дела» (<http://scirus.bengran.ru/higeo/view-record.php>. Дата обращения: 24.03.2019).



«Роман о Фовеле» с музыкальными вставками: к проблеме музыкально-смысловых связей

Расширенная редакция стихотворной поэмы «Роман о Фовеле» (*Roman de Fauvel*), осуществленная Шайю же Пестеном, работа над которой была закончена примерно в 1317–1318 годах, продолжает французскую литературную традицию нарративных жанров с включением лирики.

Введение песенного элемента в повествование восходит к рыцарскому роману в стихах Жана Ренара «Роман о Розе, или о Гийоме из Доля» (*Li romans de la rose*¹), созданному около 1210 года². В прологе к роману автор прямо отмечает его достоинства и новизну:

Car aussi com l'en met la graine
Es dras por avoir los et pris,
Einsi a il chans et sons mis
En cestui romans de la Rose,
Qui est une novele chose,
Et s'est des autres si divers
Et brodez par lieus de biaux vers,
Que vilains nel porroit savoir.
(8–15 строки) [13, с. 1]

(Как пропитывают красной краской одежды, чтобы их ценили и ими любовались, так слова и мелодии песен окрашивают этот «Роман о Розе». Произведение это столь оригинально, столь не похоже на прочие, столь тонко вотканы в его ткань красивые песни, что человек простой и необразованный его не оценит³.)

Среди 46 образцов лирики, помещенных в роман, – 16 куртуазных песен, принадлежащих трем трубадурам и семи труверам⁴, 3 chansons de toile, chanson dramatique, chanson d'éloge, 2 пастуреллы, романс, 20 песенно-танцевальных сочинений, включая рефрены хороводных chansons de caroles, а также песня, звучащая на дамском турнире (tournoi de dames), и некий фрагмент из эпической песни [5, с. 77]. Все эти музыкально-поэтические номера встроены в повествование, будучи исполненными или услышанными теми или иными персонажами романа⁵.

Почти сразу за «Романом о Розе» Жана Ренара появляются рыцарский роман Жербера де Монтрей «Роман о Фиалке, или о Жераре из Невера» (*Li roumans de Gerart de Nevers et de la violette*⁶, ок. 1230⁷), поэтический сборник легенд Готье де Кюэнси «Чудеса Богоматери» (*Les miracles de Nostre Dame*, 1214–1233), песня-сказка анонимного автора «Окассен и Николетта» (*Aucassin et Nicolette*, между 1225 и 1260). Если «Роман о Фиалке» Жербера де Монтрей⁸ имеет много общего с «Романом о Розе» Жана Ренара, как в отношении жанрового состава музыкальных вставок, так и способа их введения в повествование, то два других сочинения значительно отличаются от этих романов.

Сборник легенд «Чудеса Богоматери» Готье де Кюэнси⁹ содержит самое раннее собрание духовных песен на французском языке (все они в честь

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

¹ Название романа по манускрипту из Библиотеки Ватикана (Roma. Biblioteca Apostolica Vaticana. Reg. lat. 1725).

² Такую дату называет Лоуренс М. Эрп [7]. Эдвард Рознер склоняется к дате «около 1228 года» [14, с. 22], Ардис Баттерфилд указывает период создания «между 1210 и 1228 годами» [5, с. 73].

³ Перевод И. Б. Смирновой [3, с. 212–213].

⁴ Имена авторов, среди которых Гас Брюле, Бернарт де Вентадорн, Ги – кастелян из Кузи, Гонтье де Суаньи, выписаны на полях около песен.

⁵ К сожалению, мы ничего определенного не можем сказать по поводу сугубо музыкальных достоинств упомянутых композиций, поскольку в единственном дошедшем до настоящего времени манускрипте с романом они не нотированы.

⁶ Название романа по рукописи из Национальной библиотеки Франции (Paris. Bibliothèque Nationale. Fonds français 1553).

⁷ Здесь и далее даты создания литературных сочинений с включением песенного элемента приводятся по Лоуренсу М. Эрпу [7].

⁸ Сохранился в четырех манускриптах.

⁹ Сохранился более чем в 80-ти манускриптах, в 22-х – с музыкальной нотацией.

Девы Марии). Это контрафактура, причем во многих случаях использованы мелодии песен труверов (прежде всего, Блонделя де Нель) [8]. Музыкальные вставки располагаются главным образом группами на границах разделов сборника. В рукописи XIII века (в двух томах), которая содержит наиболее полное собрание песен¹, такие группы помещены после прологов двух книг сборника², обрамляют Первую книгу³, отделяют разные по тематике рассказы внутри книг⁴.

В песне-сказке «Окассен и Николетта»⁵ повествование складывается из чередования стихов и прозы, открываясь и завершаясь стихами. Стихотворные разделы включают в себя от 10 до 43 строк, два стиха в начале и один в конце раздела сопровождаются музыкальной нотацией. Мелодический материал в стихотворных разделах остается неизменным на протяжении всего сочинения.

Практика лирических вставок в литературные творения получает в XIII веке довольно широкое распространение, проникая в самые разные жанры. К числу наиболее известных образцов в «гибридной» форме относятся анонимный рыцарский роман «Тристан в прозе» (*Roman de Tristan en prose*, ок. 1240), аллегорический роман Тибо «Роман о груше» (*Roman de la poire*, ок. 1250), аллегорическая поэма Адама де ла Басси «Игра по Антиклавдиану» (*Ludus super Anticlaudianum*, ок. 1280), поэма о рыцарских играх и празднествах Жака Бретеля «Турнир в Шовенси» (*Le tournoi de Chauvency*, 1285), пастурель Адама де ла Аль «Игра о Робене и Марион» (*Le jeu de Robin et de Marion*, ок. 1285), сатирический животный эпос Жакмара Желе «Новый Лус» (*Renart le nouvel*, ок. 1289), рыцарский роман некоего Жакмема [Jakemes] «Роман о кастеляне из Куси и о даме из Файеля» (*Roman du castelain de Coucy et de la dame de Fayel*, ок. 1300). Более поздними, близкими по времени создания к «Роману о Фовеле», являются «Ди о пантере» (*Dit de la panthere*, ок. 1310) Николе де Марживаль [Nicole de Margival], «Скорбь по Гийому, графу де Эно» (*Li regret Guillaume, comte*



Лицевая сторона первого листа рукописи «Романа о Фовеле» из Национальной библиотеки Франции (иллюстрация с сайта <https://gallica.bnf.fr>)

de Hainaut, 1339) Жеана де ла Мот [Jehan de le Mote] (в сохранившихся источниках музыкальная нотация отсутствует)⁶.

«Роман о Фовеле» в виде стихотворной поэмы с музыкальными вставками принадлежит числу тех немногих образцов, которые появились в результате переработки уже существующего литературного сочинения⁷.

Первая книга «Романа о Фовеле» была завершена в 1310 году, Вторая – в 1314 году. В самом конце

¹ См.: Paris. Bibliothèque Nationale. Fonds français 3517–3518.

² В Первой книге после пролога следуют: девять песен (fols. 9r–12r), оглавление на латыни (fol. 12r–12v), пять песен (fols. 13r–14r), оглавление на французском языке (fol. 14v); во Второй книге – сходным образом: девять песен (fols. 142r–147r), оглавление на французском языке (fol. 147v).

³ Девять песен помещены в самое начало рукописи (fols. 1r–4v), три песни – в конец Первой книги (fol. 140r–140v).

⁴ В Первой книге рассказы о чудесах Девы Марии от другой тематической группы рассказов отделяет подборка песен (fols. 99v–104v).

⁵ Сохранилась в единственном манускрипте, хранящемся в Национальной библиотеке Франции (Paris. Bibliothèque Nationale. Fonds français 2168).

⁶ Заметим при этом, что большинство вышеназванных сочинений изначально было задумано с включением лирического элемента.

⁷ Подобным же образом возникла аллегорическая поэма Адама де ла Басси «Игра по Антиклавдиану», ставшая результатом переработки поэмы Алена де Лилль «Антиклавдиан» («Anticlaudianus», 1182–1183).

Второй книги упомянуто имя ее автора – Жерве дю Бю [Gerves du Bus].

Произведение написано на старофранцузском языке (8-сложниками, рифмующимися попарно) и содержит 3280 строк. Сохранилось 14 манускриптов с поэмой или ее фрагментами. Расширенная версия «Романа о Фовеле», найденная в единственном источнике, хранящемся ныне в Национальной библиотеке Франции¹, включает в себя, помимо 2877 новых стихотворных строк, 169 музыкальных вставок и 77 иллюстраций. На обороте 23 листа этого манускрипта (между 2886 и 2887 стихами оригинальной поэмы) указано имя лица, ответственного за текстовые и музыкальные «добавления» (addicions) в поэму: Шайю де Пестен [Chaillou de Pesstain]².

Неизвестно, сводилась ли деятельность Шайю де Пестена только к подбору музыкального материала или же она оказалась более творческой, включая создание музыкальных композиций специально для «Романа о Фовеле» либо переработку вовлеченных в роман сочинений с целью адаптации их к сюжету. Возможно, в работе над расширенной редакцией этого произведения принимал также участие Филипп де Витри (имеются косвенные свидетельства его авторства ряда мотетов, входящих в музыкальное собрание «Романа о Фовеле»).

Музыкальный компонент принимает в «Романе о Фовеле» беспрецедентные масштабы, как собственно по количеству музыкальных вставок, так и в жанровом отношении³. Основному тексту предшествует Указатель музыкальных номеров (fol. Vr–Vv). В его первой рубрике – «Мотеты с триплурами и тенорами» («Motez a trebles et a tenures») – называются 23 трехголосных мотета (сюда же занесен единственный в собрании четырехголосный мотет), в рубрике «Мотеты с тенорами без триплумов» («Motez a tenures sanz trebles») – 10 двухголосных мотетов. Последующие три рубрики содержат перечень одноголосных сочинений. В рубрике «Прозы и лэ» («Proses et lays») таковых заявлено 26 (хотя в действительности в романе их больше), в рубрике «Рондо, баллады и рефрены шансон» («Rondeaux, balades, et reffrez de Chancons») упомянуто 13 образцов (что, как и в случае с предыдущей рубрикой, меньше, чем реально присутствует в романе), наконец, в рубрике «Аллилуйи, антифоны, респонсории и стихи» («Alleluyes, antenes, respons, ygues Et verssez») насчитывается 52 сочинения.

Широкий круг музыкальных жанров отражает жанровую многоликость романа. Подобно сатирическому эпосу «Новый Лис» Жакемара Желе, главный герой романа – бестия, это жеребец по кличке Фовель, являющийся олицетворением всех человеческих пороков. Первая книга романа представляет собой социально-политическую сатиру на современное общество и его институты власти, высший чиновничий аппарат и верхушку церковного клира. Фовель, пользующийся благосклонностью Фортуны, поднимается от конюшни до королевского дворца и фактически становится правителем Франции. Вторая книга имеет черты аллегорического романа. В ней Фовель сватается к Фортуне, но оказывается ею отвергнут. Впрочем, взамен Фортуна предлагает ему свою служанку – Даму Тщеславие. Брак Фовеля и Дамы Тщеславие порождает многочисленное потомство, рассеивающееся по всему миру.

Расширенная редакция «Романа о Фовеле» с музыкальными вставками – сочинение, новаторское



*Брачная ночь Фовеля и Дамы Тщеславие.
Миниатюра из «Романа о Фовеле» (fol. 34r)*

¹ См.: Paris. Bibliothèque Nationale. Fonds français 146 (fols. Vr–Vv, 1r–45r). Критическое издание стихотворной поэмы: [4].

² Подробнее об этом манускрипте на русском языке см. в статье автора этих строк: [2].

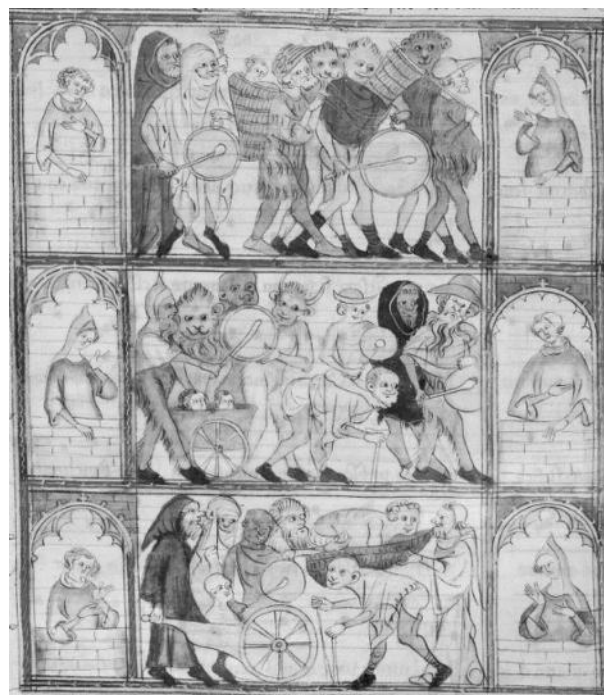
³ В целом данные вставки в «Романе о Фовеле» являются важнейшим источником французской музыки начала XIV века.

во многих отношениях. В частности, впервые в практике «гибридных» жанров повторностью связываются музыкальные вставки на расстоянии, с целью привнести в повествование дополнительные смыслы. В основе данного приема лежит работа с первоисточником. Первоисточник (им может быть как существующее сочинение, так и специально написанное для романа и впервые в нем анонсированное) воспроизводится в «Романе о Фовеле» неоднократно, подвергаясь тем или иным преобразованиям текстового и музыкального характера. Повтор отсылает к более ранней музыкальной вставке и, соответственно, к тому контексту, с которым она связана. С другой стороны, преобразование первоисточника в более поздней музыкальной вставке показывает материал в динамике изменений, смыслы обогащаются новыми нюансами или даже меняются на противоположные.

Повтор лирики, точный или с теми или иными изменениями, до того времени имел место в «гибридных» сочинениях, хотя и не столь часто. Так, например, повторяется одна из 46 песен, инкорпорированных в «Роман о Розе» Жана Ренара, а в «Романе о Фиалке» Жербера де Монтрей из 40 песен четыре являются вариантами [5, с. 77]. В сборнике легенд «Чудеса Богородицы» Готье де Кюэнси на одну мелодию могут идти две песни с разными текстами, и такое встречается дважды [10, с. 37]. При этом, фиксируя те или иные случаи повторов, исследователи не указывают на их какие-то особые функции¹.

В «Романе о Фовеле» действуют три системы музыкально-смысловых связей между музыкальными вставками на расстоянии.

Первая из них (в порядке экспонирования в романе) основана на первоисточнике — анонимном трехголосном мотете *Trahunt in precipicia* — *An, Diex! Ou pora ge trover — Displiebat ei*. Его материал трижды используется в романе. Сначала трехголосный мотет досочиняется до четырехголосного (*Quasi non ministerium — Trahunt in precipicia — Ve, qui gregi deficiunt — Displiebat ei*; fol. 6v), что сопровождается заменой поэтического текста партии мотетуса. Далее партия мотетуса становится основой одно-



Шаривари. Миниатюра из «Романа о Фовеле» (fol. 36v)

голосного «мотета»² *Han, Diex! Ou pourrai ie trouver* (fol. 26v). Наконец, цитата из начала той же партии порождает композицию в жанре фатра (фр. *fatras*) *An, Diex! Ou pourrai ie trouver* (fol. 34v)³.

Вторая и третья системы имеют своим источником музыкальные композиции внутри самого «Романа о Фовеле» в виде одноголосного рондо с текстом на французском языке. В более ранних манускриптах эти сочинения не найдены, так что, по всей вероятности, они были созданы специально для «Романа о Фовеле». При этом музыка рондо *A touz jours sanz remanoir*, зафиксированная в первый раз на лицевой стороне 19 листа рукописи, далее повторяется еще раз⁴, но уже с другим текстом⁵. А рондо *Porchier mieuz estre ameroie* (fol. 10r) выступает первоисточником для трехголосного мотета *Maria, virgo virginum — Celi domina — Porchier mieuz estre ameroie* (fol. 42v), проходя в партии тенора.

Связи между музыкальными вставками на расстоянии прочерчивают важные смысловые линии романа.

¹ За исключением разве что анонимной песни-сказки «Окассен и Николетта», где повторяющиеся музыкальные строки выступают в функции лирических рефренов, отграничивая участки со стихами от участков с прозой.

² Жанровое определение, данное составителями манускрипта.

³ Заметим также, что еще одна цитата из партии мотетуса обнаруживается за пределами собственно романа. Строка *Fui de ci! De toi n'ai que faire* используется в качестве одного из лирических рефренов в ди Жанно де Лекюреля [Jehannot de Lescurel, Jehan de Lescurel] «*Gracieus temps est*» (fol. 61r–62v) — сочинении, которое замыкает подборку из 34 музыкальных номеров данного автора, помещенную в том же манускрипте.

⁴ Начало этого повтора см. на обороте того же 19-го листа рукописи, продолжение — на лицевой стороне 20-го листа.

⁵ Интересно, что в Указателе данное рондо и его вариант отмечены как две разные композиции.

Два мирских соблазна

«Точкой отсчета» для самой разработанной по числу звеньев системы музыкально-смысловых связей в «Романе о Фовеле» выступает анонимный трехголосный мотет *Trahunt in precipicia – An, Diex!*

Ou pora ge trover – Displicebat ei, который сохранился среди музыкальных сочинений манускрипта, находящегося ныне в Королевской библиотеке Бельгии в Брюсселе (В-Вг MS 19606)¹.



Мотет «*Trahunt in precipicia – An, Diex! Ou pora ge trover – Displicebat ei*» из Брюссельского манускрипта (MS 19606). Левая колонка – партия триплума (фрагмент); правая колонка – партия мотетуса (фрагмент)

Транскрипция мотета «*Trahunt in precipicia – An, Diex! Ou pora ge trover – Displicebat ei*»(начало)²

¹ Bruxelles. Bibliothèque royale de Belgique (MS 19606). Карл Кюгле полагает, что это собрание (В-Вг MS 19606), вероятнее всего, было подготовлено к инаугурации Винрикуса де Померио [Winricus de Pomerio], князя-аббата Ставло-Мальмеди (Бенедиктинского монастыря на юго-востоке от Льежа), которая состоялась летом или осенью 1334 года. Помимо мотета *Trahunt in precipicia – An Diex! Ou pora ge trover – Displicebat ei*, еще пять мотетов собрания В-Вг MS 19606 пересекаются с мотетами собрания «Роман о Фовеле» (это более половины состава данной рукописи-свитка) [11].

² В приведенной транскрипции лонга передается целой нотой, бревис – половинной, семибревис – четвертью, минимальный семибревис – восьмой.

В музыкально-стилевом отношении мотет принадлежит раннему французскому ars nova¹. При том что в оригинале в партии тенора текст отсутствует, в четырехголосной версии мотета в «Романе о Фовеле» партию тенора сопровождают слова *Displiebat ei* etc. («Несносно ему» и т. д.), являющиеся началом псалмового стиха *Displiebat*

ei quicquid agebatur in saeculo prae dulcedine dei et decore domus ejus quam dilexi («Несносно ему было все, что бы ни происходило с ним в мире, по сравнению со сладостью Бога и благолепием дома его, который он возлюбил»²) из респонсория *Volebat enim conferenti* («Ибо он хотел рассказать») на день Блаженного Августина³.

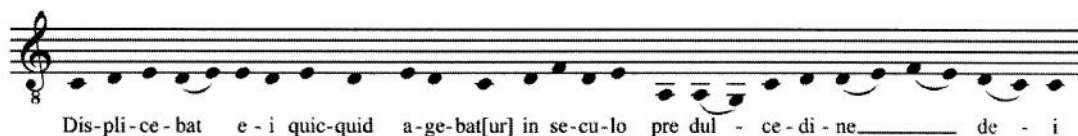


Motem “Quasi non ministerium – Trahunt in precipicia – Ve, qui gregi deficient – Displiebat ei” из манускрипта 146 (fol. 6v) Национальной библиотеки Франции. Партия тенора (фрагмент)

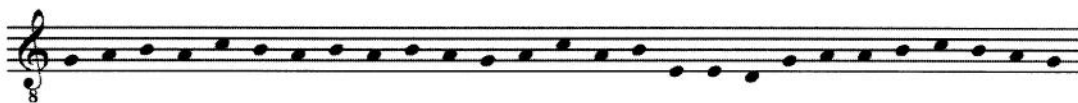
Ниже приводится псалмовый стих, как он передается в латинской рукописи из Национальной библиотеки Франции (F-Pn lat. 15182)⁴ и как из-

лагается в партии тенора четырехголосного мотета в «Романе о Фовеле» (партия тенора редуцирована до звуковысотной линии):

F-Pn lat. 15182
fol. 329v



F-Pn fr. 146
fol. 6v



F-Pn lat. 15182
fol. 329v



F-Pn fr. 146
fol. 6v



Сам текст для респонсория взят из Книги VIII, Главы I «Исповеди» Августина (цитаты выделены курсивом:)

¹ К раннему ars nova можно причислить еще один источник для «Романа о Фовеле», представленный в манускрипте В-Vr MS 19606, — это трехголосный мотет *Florens vigor – Floret cum vana Gloria – Neuma*, на основе которого создана проза *Carnalitas Luxuria in Favelli palacio* (fol. 12r–12v). Все другие заимствованные для «Романа о Фовеле» образцы принадлежат более ранним историческим стилям.

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

³ Первоисточник в теноре как рефрен псалмового стиха «*Volebat enim conferenti*» идентифицирован Алисой В. Кларк [6, с. 165].

⁴ Paris. Bibliothèque Nationale. Fonds latin 15182. Данная рукопись представляет собой нотированный breviарий, вероятно, скопированный в начале XIV века в Париже и предназначенный для использования в соборе Нотр-Дам.

Респонсорий	«Исповедь». Кн. VIII, гл. I	«Исповедь». Кн. VIII, гл. I (перевод М. Е. Сергеевко) [1, с. 190–191]
рефрен: <i>Volebat enim conferenti estus suos ut proferret quis esset aptus modus vivendi sic affecto ut ipse erat ad ambulandum in via dei.</i> In qua <i>alius sic alius sic ibat.</i>	<i>Vnde mihi ut proferret uolebam conferenti secum aestus meos, quis esset aptus modus sic affecto, ut ego eram, ad ambulandum in uia tua.</i> <i>Videbam enim plenam ecclesiam, et alius sic ibat, alius autem sic.</i>	Я ¹ хотел рассказать ему ² о своей неутихающей тревоге: пусть покажет мне, как лучше всего поступить мне в тогдашнем моем состоянии, чтобы пойти по пути Твоему. Я видел, что Церковь Твоя полна, а члены ее идут один одним путем, другой – другим.
псалмовый стих: <i>Displicebat ei quicquid agebatur in saeculo</i> <i>prae dulcedine dei et decore domus ejus quam dilexi.</i>	<i>Mihi autem displicebat, quod agebam in saeculo, et oneri mihi erat ualde non iam inflammantibus cupiditatibus, ut solebant, spe honoris et pecuniae ad tolerandam illam seruitutem tam grauem. Iam enim me illa non delectabant</i> <i>prae dulcedine tua et decore domus tuae, quam dilexi, sed adhuc tenaciter conligabar ex femina, nec me prohibebat apostolus coniugari, quamuis exhortaretur ad melius maxime uolens omnes homines sic esse, ut ipse erat. Sed ego infirmior eligebam molliorem locum et propter hoc unum uoluebar in ceteris languidus et tabescens curis marcidis, quod et in aliis rebus, quas nolebam pati, congruere cogebam uitae coniugali, cui deditus obstringebar.</i>	Мне несносна была моя жизнь в мире, и я очень тяготился ею; я уже не горел, как бывало, страстью к деньгам и почестям, которая заставляла меня переносить такое тяжкое рабство. Все это уже не радовало меня по сравнению со «сладостью и красотой дома Твоего, который я возлюбил» ³ . Но еще цепко оплела меня женщина. Апостол не запрещал мне брачной жизни, хотя и советовал избрать лучшее: больше всего он хотел, чтобы все люди «были как он сам» ⁴ . Я, слабый, выбрал для себя нечто более приятное. Это было единственной причиной, почему и в остальном я бессильно катился по течению; я изводился и сох от забот, вынужденный и в том, чего я уже не желал терпеть, вести себя в соответствии с семейной жизнью, которая держала меня в оковах.

¹ Первое лицо, от которого ведется повествование в «Исповеди», заменено в респонсории на третье.

² Речь идет о Симплициане (ок. 320 – 400/401), епископе Медиоланском с 397 по 400 (или 401) год, который принял деятельное участие в обращении Августина в христианскую веру. Встреча Августина и Симплициана состоялась в Милане в 386 году.

³ Пс. 25: 8.

⁴ 1 Кор. 7: 25–28.

Мотет *Trahunt in precipicia – An, Diex! Ou pora ge trover – Displiebat ei* относится к мотетам билинга: партия мотетуса идет с текстом на французском языке, партия триплума – с текстом на латыни. И в мотетусе, и в триплуме автор прибегает к цитированию.

В тексте мотетуса любовная лирика (на старо-французском языке) заимствует как отдельные мотивы, так и целиком последние шесть строк из четвертой строфы «Ди о любви» (*Dit d'amour*, до 1280) трувера Нэвелё Амьона¹ из Арраса².

В приведенном ниже тексте цитата и соответствия выделены курсивом³.

Nevelot Amion Dit d'amour	B-Br MS 19606, motetus
Amours, u tous li maus se maire Et u tous li anuis s'eclair Et u tous li <i>confors</i> s'estent, K'ai je meffait, ki ne puis plaire A vous, ki estes deboinaire, Ke me donnés <i>alegement</i> ? <i>Quant merci</i> crie <i>doucement</i> , Vous repondés <i>crueusement</i> : <i>"Fui de ci! De toi n'ai que faire: J'ai chou qui me vient a talent."</i> <i>Ensi en moi coisist et prent Sans parler a prevost n'a maire.</i>	An, Diex! Ou pora ge trover <i>Confort</i> , conseil n' <i>alegement</i> Des maus que la bele au vis cler Me fait sentier si asprement? Du tout est tout a moy grever Se delite a ensient. Vray Diex comment de ce torment Poray estre seurement? Las! <i>Quant mercy</i> pri <i>doucement</i> Elle me dit <i>creullement</i> <i>"Fui de ci! De toi que faire: J'ai che qui me vient a talent."</i> <i>En si en moi chesist et prent Sans parler a provoust n'a maire.</i>
Нэвелё Амьон «Ди о любви»	B-Br MS 19606, партия мотетуса
Любовь, в которой всё – <i>страдания</i> , И все тревоги выходят на свет, И всякая надежда на <i>успокоение</i> угасает, Что я сделал не так, что не могу угодить Тебе, которая столь нежна, Так ты даешь мне <i>облегчение</i> ? <i>Когда я взывают кротко о пощаде</i> , Ты отвечаешь <i>жестoko</i> : <i>«Уходи! Мне нет дела до тебя, У меня есть тот, кто мне желанен».</i> <i>И так она решает и заключает меня в плен, Не обращаясь ни к прево, ни к мэру.</i>	О, Боже! где я могу найти <i>Успокоение</i> , совет и <i>облегчение</i> <i>Страданий</i> , которые сияющая красота Заставляет меня чувствовать столь горько? Она получает наслаждение, намеренно Причиняя мне боль. Истинный Бог, как мне без потерь избавиться От этой муки? Увы! <i>Когда я кротко прошу о пощаде</i> , Она говорит мне <i>жестoko</i> : <i>«Уходи! Мне нет дела до тебя, У меня есть тот, кто мне желанен».</i> <i>И так она решает и заключает меня в плен, Не обращаясь ни к прево, ни к мэру.</i>

¹ Написание имени в манускрипте из Национальной библиотеки Франции (Paris. Bibliothèque Nationale. Fonds français 25566) – Nevelot Amion либо Nevelos Amions; в манускрипте из Ватиканской библиотеки (Roma. Biblioteca Apostolica Vaticana. Reg. lat. 1490) – Nievelos Amions.

² Заимствование последних шести строк из «Ди о любви» Нэвелё Амьона установил Эрнест Опффнер, правда, не в связи с партией мотетуса в мотете из брюссельского собрания (этот мотет был ему неизвестен), а применительно к партии мотетуса в том виде, как она появляется в «Романе о Фовеле» (на fol. 26v) [9].

³ Пунктуация по: [12, с. 112].

В свою очередь, моделью для Нэвелё Амьона послужило сочинение «Ди о любви» (*Dit d'amour*, до 1262) Адама де ла Аль¹. Текстовая строфа у Нэвелё Амьона (как и у его предшественника) состоит из 12-ти восьмисложников и имеет рифменную схему: aabaabbbabba. Таких строф у Адама де ла Аль – 16, у Нэвелё Амьона – 22². Каждая строфа открывается обращением: «Amours».

В тексте мотетуса количество стихов по отношению к строфе первоисточника увеличивается. Заимствованные последние шесть стихов задают новым (сочиненным) стихам размер и рифмы, однако

порядок рифм в новых стихах меняется на схему: abababbbbabba.

В тексте триплума автор обрушивается с критикой на власть имущих, для чего избирается латынь – язык церкви и государственного делопроизводства. Начало триплума воспроизводит вторую текстовую строфу из анонимного трехголосного кондукта *Trine vocis tripudio sonet concors discordia* («В священном танце трех голосов пусть звучит согласие разногласного»). Далее идет сочиненный текст, написанный в том же стихотворном размере и на те же рифмы, что и в анонимном кондукте³:

<i>Trine vocis tripudio</i> Вторая строфа	Перевод
Trahunt in precipicia Qui nos tenentur regere; Si qua docent salubria, Prano deformant opere. Gaudent frui potencia Honoris sine onere.	Они тянут в пропасть, Те, кто наделен властью нами править; Если они учат чему-то правильному, То своей порочностью обезображивают деяния, Они радуются, что могут наслаждаться властью, Не обременяясь честью.
Сочиненный текст	Перевод
Promovent ad officia Quos deberent deprimere Propter verba duplicita Que non abhorrent serere. Sed stabiles iusticia Hos non cessant depellere Et qui malunt supplicia Pati et vera dicere Quam ferre beneficia Et veritatem tegere. Sic iure privilegia Promerentur admittere Qui presunt in ecclesia Hiis abutentes pergere.	Они продвигают по службе тех, Кого должны понижать По причине лицемерных слов, Которые те не брезгают производить на свет. Но приверженцев справедливости Они не перестают изгонять. И они предпочитают карать Тех, кто говорит открыто и правдиво, Нежели тех, кто получает милости И скрывает правду. Так, исключительными привилегиями Обладают те, Кто стоит во главе церкви, Добившись этого путем злоупотреблений.

Ключом к пониманию столь необычной комбинации тем в партиях мотета является Книга VIII «Исповеди» Августина, из начала которой

взят текст для респонсория *Volebat enim conferenti* и, соответственно, для тенора мотета⁴. Данная книга занимает особое место в автобиографическом

¹ Примечательно, что их сочинения представлены в одних и тех же рукописных собраниях, составленных в конце XIII – начале XIV века и происходивших из французской провинции Артуа. Так, в манускрипте 25566 из Национальной библиотеки Франции сочинение Нэвелё Амьона помещено на fols. 278r–280r, Адама де ла Аль – на fols. 65r–66v. А в Ватиканском собрании (Reg. lat. 1490) оба ди идут подряд: сначала «Ди о любви» Адама де ла Аль (fols. 128r–129v), следом «Ди о любви» Нэвелё Амьона (fols. 129v–130v).

² Как мы видим, поэтические сочинения у обоих авторов оказываются весьма масштабными.

³ В латинских текстах мотетов *Trahunt in precipicia – An Diex! Ou pora ge trover – Displicebat ei u Quasi non ministerium – Trahunt in precipicia – Ve, qui gregi deficiunt – Displicebat ei* приведена пунктуация Лео Шраде: [15, с. 18–21].

⁴ На существование подобной связи указывает Алиса В. Кларк [6, с. 167–168].

сочинении Августина. Кульминацией в ней служит сцена обращения Августина в христианскую веру, содержащая знаменитое: *Tolle, lege!* («Возьми, читай!»)¹. Слова псалмового стиха *Displacibat ei*, заимствованные из начала Книги VIII, — это слова Августина, еще не вступившего на путь монашества, но уже помышляющего о том, чтобы отречься от суетного мира.

В своей «Исповеди» Августин упоминает о соблазнах, более всего привязывавших его к этому миру. Это «страсть к деньгами и почестям» [1, с. 191], но главное — «путы плотского вожделения» (там же, с. 199). Причем в том самом месте, откуда был взят текст респонсория, он передает это так: «цепко оплела меня женщина» [там же, с. 191]. Примечательно, что оба соблазна оказываются тесно связанными.

За какое-то время до своего обращения Августин отослал от себя женщину, с которой прожил много лет и от которой имел сына, чтобы жениться на представительнице богатой и влиятельной миланской фамилии, близкой к императорскому двору. Этот брак принес бы ему необходимые связи и финансы для осуществления карьеры на государственной службе. Собственно, любовь и карьера и являются предметами текстов мотетуса и триплума.

Автору поэтического текста мотетуса оказалась близка трактовка Нэвелё Амьеном любви как страдания. При том, что любовь «столь нежна» (ди) и ощутима как «сияющая красота» (мотетус), она достаточно жестока и причиняет боль. Как признается сам Августин в «Исповеди», в период, непосредственно предшествовавший его духовному преображению, он жестоко страдал от сердечных мук. Он очень болезненно переживал разрыв со своей конкубиной: «Оторвана была от меня, как препятствие к супружеству, та, с которой я уже давно жил. Сердце мое, приросшее к ней, разрезали, и оно кровоточило» [1, с. 164]. Но избранницу, за которую сватался Августин, нужно было ждать два года — до момента ее совершеннолетия. Не вынеся отсрочки, он сошелся с другой женщиной, что

принесло ему только новые душевные страдания: «Я становился все несчастнее» [там же].

И герой ди, и герой мотетуса ищет «успокоения» и «облегчения страданий», а в мотетусе (важное дополнение) еще и «совета». Августин добивался встречи с Симплицианом для того, чтобы испросить у него совета: «пусть покажет мне, как лучше всего поступить мне в тогдашнем моем состоянии, чтобы пойти по пути Твоему» [там же, с. 190]. Но что примечательно: в ди герой молит о пощаде Любовь, в тексте мотетуса он обращается за помощью к Богу. Это изменение влечет за собой отказ от такого отличительного знака текстов Адама де ла Аль и Нэвелё Амьона как обращение к «Любви» в начале строфы. Другое отступление заключается в том, что в ди Нэвелё Амьона пленник любви просит об облегчении его страданий, в тексте же мотетуса звучит мотив: «как мне без потерь избавиться от этой муки?».

В это время Августин все более укреплялся в решении вырваться из «жестокоего рабства» [там же, с. 197] — «рабствования похоти» [там же], как он формулирует в «Исповеди» (сравните с «пленом», в который заключает Любовь, в поэтических текстах ди и мотетуса).

О другом мирском соблазне — «страсти к деньгами и почестям», говорится в поэтическом тексте триплума. В досочиненной части речь идет о том, кому покровительствуют власть имущие, кого продвигают по службе и кто получает привилегии. На страницах «Исповеди» Августин не раз изобличает в себе лицемера. Честолюбивым льстецом выставляет он себя, когда описывает, например, какого рода панегирик намеревался сочинить в честь римского императора Валентиниана II по случаю десятой годовщины его правления²: «Я собирался произнести похвальное слово императору; в нем было много лжи, и людей, понимавших это, оно ко мне, лжецу, настроило бы благосклонно» [1, с. 151].

Итак, тексты мотетуса и триплума отсылают к тому, что, прибегая к словам псалмового стиха, «происходило с ним [Августином] в миру» и что ему

¹ Как повествуется в Книге VIII, Августина и его друга Алипия посетил земляк, христианин Понтициан (это случилось в августе 386 года), который поведал им о подвигах Антония Великого и о монашестве. Рассказ Понтициана вверх Августина в сильнейшее душевное волнение — он терзал себя за то, что у него не было достаточно воли сбросить бремя суеты и следовать за Господом. После того, как Понтициан ушел, Августин отправился в садик при доме, где и услышал, как ему показалось, из соседнего дома голос ребенка: «Возьми, читай! Возьми, читай!». Раскрыв наугад книгу «Послание апостола Павла», которую захватил с собой, он прочитал первое, что попало ему на глаза: «Не в пирах и в пьянстве, не в спальнях и не в распутстве, не в ссорах и в зависти: облекитесь в Господа Иисуса Христа и попечение о плоти не превращайте в похоть» (Рим. 13: 13–14) [1, с. 211]. По словам Августина, как только это свершилось, «сердце мое залили свет и покой; исчез мрак моих сомнений» [там же].

² Упомянутый юбилей отмечался 22 ноября 385 года. При этом следует напомнить, что сочинение подобных «похвальных слов» входило в обязанность Августина как учителя риторской школы.

уже «было несносно», ибо (и об этом сказано в тексте тенора) он возлюбил «сладость Бога и благолепие дома его».

В «Романе о Фовеле» мотет *Trahunt in precipicia – An, Diex! On pora ge trover – Displicebat ei* дает жизнь двум самостоятельным музыкальным номерам. Две сферы «мирского» – земная любовь и карьера – разъединяются и разводятся по двум разным сочинениям.

Резкая критика высших церковных чинов, содержащаяся в тексте триплума, подхватывается и становится одной из ключевых тем в четырехголосном мотете *Quasi non ministerium – Trahunt in precipicia – Ve, qui gregi deficiunt – Displicebat ei* (fol. 6v). Куртуазная лирика мотетуса востребует в любовной линии романа: в одноголосном «мотете» *Han, Diex! Ou pourrai ie trouver* она передает любовные страдания главного героя (fol. 26v).

(Продолжение следует)

Литература

1. *Августин Аврелий*. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского / пер. с лат. М. Е. Сергеенко; вступит. статья А. А. Столярова. М.: Издательство «Ренессанс», СП ИВО – Сид, 1991. 487 с. (Памятники религиозно-философской мысли).
2. *Гурфанова М. Е.* К 700-летию манускрипта “Roman de Fauvel”. “Roman de Fauvel”, Paris, Bibliothèque nationale, français, 146. Часть первая. Состав манускрипта и его авторы // Музыка. Искусство, наука, практика. 2016. № 2 (14). С. 9–21.
3. *Смирнова И. Б.* Лирические интерполяции в «Романе о Розе» Жана Ренара и «Романе о Фиалке» Жербера де Монтрей как этап эволюции средневекового рыцарского романа // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2011. № 616. С. 210–218.
4. *Bus, Gervais du.* Le roman de Fauvel / publié d’après tous les manuscrits connus par Arthur Långfors. Paris: Librairie de Firmin Didot et Cie, 1914–1919. cx + 220 p. (Société des Anciens Textes français).
5. *Butterfield, Ardis.* Aucassin et Nicolette and Mixed Forms in Medieval French // Prosimetrum: Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse / ed. by Joseph Harris and Karl Reichl. Cambridge: D.S. Brewer, 1997. P. 67–98.
6. *Clark, Alice V.* Concordare cum materia: The Tenor in the Fourteenth-Century Motet: PhD diss. Princeton University, 1996. 304 p.
7. *Earp, Lawrence M.* Roman // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition / ed. by S. Sadie. 29 Vols. L.: Macmillan, 2001.
URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040674>.
8. *Falck, Robert.* Gautier de Coincy // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition / ed. by S. Sadie. 29 Vols. L.: Macmillan, 2001.
URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010762?rskey=sWnVIT&result=1>.
9. *Hoepffner, Ernest.* Chanson française du XIIIe siècle (Ay Dex! ou por rey jen trouver) // Romania. 1921. T. 47 (186–187). P. 367–380.
10. *Hunt, Tony.* Miraculous Rhymes: The Writing of Gautier de Coinci. Cambridge: D. S. Brewer, 2007. 212 p.
11. *Kügler, Karl.* Two Abbots and a Rotulus: New Light on Brussels 19606 // Quomodo cantabimus canticum? Studies in honor of Edward H. Roesner / ed. by David Butler Cannata... [et al.] Middleton: American Institute of Musicology, 2008. P. 145–186. (Miscellanea; 7).
12. *Plumley, Yolanda.* The Art of Grafted Song: Citation and Allusion in the Age of Machaut. New York: Oxford University Press, 2013. xxiv + 460 p.
13. *Renart, Jean.* Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole / publié d’après le manuscrit du Vatican par G. Servois. Paris: Librairie de Firmin Didot et Cie, 1893. cxxi + 205 p. (Société des Anciens Textes français).
14. Le Roman de Fauvel in the edition of Mesire Chaillou de Pesstain: a reproduction in facsimile of the complete manuscript, Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 146 / introduction by Edward H. Roesner, François Avril and Nancy Freenman Regalado. New York : Broude Brothers, 1990. 60 p., 88 leaves: ill.
15. *Schrade, Leo* (ed.). The Roman de Fauvel. The works of Philippe de Vitry. French cycles of the Ordinarium Missae. Monaco: Editions de l’Oiseau-Lyre, 1956. 164 p. (Polyphonic music of fourteenth century; Vol. 1).



Галина ПЕТРОВА*
(Санкт-Петербург)

Служебный «формуляр» музыканта первой половины XIX века как историко-культурный документ

Начиная как минимум с эпохи Просвещения, к стандартным символам, определявшим статус монархических дворов Европы, не в последнюю очередь принадлежали существовавшие при них инструментальные капеллы, которые постепенно приобретали статус полноценных оркестров. В Петербурге, как известно, придворный оркестр начал формироваться еще в первой половине XVIII столетия и уже при Екатерине II представлял собой профессиональный коллектив европейского типа, отличавшийся достаточно высоким исполнительским уровнем музыкантов, среди которых, кстати, было немало иностранцев¹.

В самом начале XIX века еще сохранялось установившееся в екатерининскую эпоху формальное деление инструменталистов при русском императорском дворе на два оркестра — так называемые Первый придворный оркестр и Оркестр бальной музыки. Но с 1810 года институт оркестра формировался уже четырьмя составами², формально независимыми друг от друга, лучшие музыканты которых составляли инструментальную часть Филармонического общества, а также оркестр Дирекции императорских театров, концерты которого с 1820-х годов приобрели регулярный характер³.

Именно Дирекция была ведомством, разрабатывавшим штаты музыкантов, приписанных ко двору и составлявших многочисленный оркестр российской столицы. В нем служили мно-

гие выдающиеся музыканты-виртуозы (П. Роде, Ш. Лафон, Ф. Бём, А. Вьетан, Г. Ромберг, Г. Зуссман, Ф. Кнехт, братья Г. и И. Гугели, И., Ф. и П. Бендеры, А. и Д. Даль'Окка, Ф. Бранкино, А. Ферлендис⁴ и др.), которых, несомненно, привлекала возможность получения довольно высокого по европейским меркам жалования.

Если исследование «исполнительской» истории оркестра связано в первую очередь с репертуаром (опера, балет, инструментальная музыка), то изучение истории оркестра как института должно основываться на документах. В нашем случае это штаты Дирекции императорских театров, Высочайшие постановления, списки артистов и служителей, а также служебные формуляры, которыми являются дела о службе музыкантов, из которых мы можем получить самые разнообразные сведения, способствующие воссозданию многогранной картины реальной музыкальной жизни того времени. А это, в свою очередь, позволяет нам не просто считать служебный формуляр музыканта канцелярским документом, но и ввести его в научный обиход как своего рода историко-культурное явление.

Основа любого персонального дела о службе — контракт (или несколько контрактов) по найму, которые, как правило, заключались Дирекцией императорских театров на срок не более трех лет, а затем могли продлеваться в зависимости от востребованности того или иного артиста.

* Петрова Галина Владимировна — кандидат искусствоведения, ученый секретарь Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

¹ Подробнее об истории Придворного оркестра в XVIII веке см. в соответствующей статье из энциклопедического словаря «Музыкальный Петербург» [1].

² См. об этом в статье автора этих строк [6].

³ Кстати, специального оркестра для исполнения симфонической или камерно-инструментальной музыки в те времена в Петербурге не было: в 1820—1830-е годы эту функцию выполнял вышеупомянутый оркестр Дирекции императорских театров, позднее — музыканты т. н. Генерального оркестра русской оперы, а уже в 1850-е годы — оркестр Концертного общества под управлением Л. В. Маурера.

⁴ Анджело Ферлендис (1781—?) — сын блистательного исполнителя на деревянных духовых, инструментального мастера и композитора из Бергамо Джузеппе Ферлендиса. Начало его службы в Петербурге можно отнести к 1802 году. Источники свидетельствуют, что в отличие от отца, который прославился как виртуоз на гобое и на английском рожке, Анджело играл также на фаготе. О Ферлендисе и Д. Даль'Окка см. в статье автора этих строк [8].



Вид на здание Дирекции императорских театров в Петербурге (арх. К. И. Росси). Фото начала XX века

Контракт обычно имел стандартную форму¹. Он содержал не только имя и личную подпись музыканта, упоминание о его статусе (например, «камер-музыкант») и конкретном инструменте, на котором он играет. Из этого документа можно также уточнить происхождение музыканта («из иностранцев» или с более конкретной ссылкой на ту или иную страну²), некоторые биографические данные (включая сведения об образовании), нередко – прежнее место его службы. Среди важных сведений – имя предшественника, что позволяет выстроить преемственность солистов или представителей той или иной группы оркестра в течение определенного промежутка времени.

Из контрактов, в частности, следует, что место Пьера Роде как скрипача-виртуоза, солиста Его императорского Величества с 1804 по 1808 год унаследовал его соотечественник Шарль Лафон³. Лафона, в свою очередь, с 1816 года сменил уже представитель другой скрипичной школы – Франц Бём, после смерти которого в 1846 году это место получил Анри Вьетан⁴.

Контракт отражал принципы социального обеспечения музыкантов: жалование, размер пенсии⁵, прошение на отпуск. Так, например, жалование скрипача-виртуоза и солиста на духовом инструменте в разные годы максимально составляло 3000–4000 рублей, выпускника Театральной

¹ При этом контракты музыкантов-иностранцев представляли собой состоящие из нескольких страниц документы билингва, т. е. включали в себя текст как на русском, так и на одном из европейских языков (обычно французском либо немецком). Ближе к середине XIX века основной (типовой) текст контрактов в основном изготавливался уже в печатном виде. Имена, подписи и прочие необходимые добавления вносились от руки. Недействительные пункты или их части вычеркивались.

² В контракте скрипача, композитора, капельмейстера Французского театра, дирижера Концертного общества Людвиг Вильгельм Маурера (1789–1878) сохранился билет, выданный ему «на свободный проезд до Санкт-Петербурга» как «прусскому подданному». По правилам того времени, в билете были указаны приметы путешественника: «Лета – 26, рост – средний, волосы – темнорусые, брови – темнорусые, глаза – карие, нос – прямой, рот – умеренный, борода – круглая, лицо – белое, особые приметы – нет». (см.: РГИА. Ф. 497 497 [Дирекция императорских театров]. Оп. 1. Ед. хр. 6791. Л. 2. Подробнее о Людвиге Вильгельме Маурере см. в статье М. Г. Долгушиной и автора этих строк [4].

³ Находился в этой должности с 1809 по 1815 год.

⁴ Служил в Петербурге по контракту с 1846 по 1854 год (см.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 19673).

⁵ Иностранцу полагался т. н. половинный пенсион после восемнадцати лет непрерывной службы.

школы — 300—400 рублей¹. В частности, ученик Л. Шпора, шведский скрипач И. А. Бер, получивший по контракту 1833 года 3000 рублей жалованья, был обязан играть в оркестре Дирекции императорских театров партию *второго* скрипача в операх и балетах, а также (обратим внимание на формулировку!) «занимать место первого скрипача»².

Персональные дела музыкантов, кроме контракта, включали многочисленные Прошения, выдержки из «рапортов Господину Министру Императорского Двора от Директора Императорских С.-Петербургских театров», распоряжения министра Императорского Двора, сообщения о Высочайшем Повелении государя (если речь шла, например, о выплатах пособий вдовам умерших музыкантов и их детям), а также «личные предложения». Например, в деле «О службе Петра Бендера»³ отмечено, что по личному предложению Его Сиятельства Графа М. Ю. Виельгорского П. Бендеры перемещаются «из русской оперы в Итальянскую», и что «они на это изъявили свое согласие»⁴.

Как необходимый атрибут в персональных делах музыкантов можно встретить и т. н. *сертификат* — обобщающую справку о службе. Почти всегда в формулярах наличествуют отзывы рекомендательного характера от инспектора, а то и от директора императорских оркестров, которым с 1832 года был капельмейстер Катерино Кавос⁵. «По случаю увольнения скрипача Г. Реммерса, — писал К. Кавос, — имеется вакантное место первой скрипки в Итальянском оркестре <...> честь имею предложить Г-на Всеволода Маурера»⁶.



Катерино Альбертович Кавос (1775—1840) — композитор, капельмейстер, инспектор оркестров, вокальный педагог

Большую ценность представляют отчетные и распорядительные «записки дирижеров», как правило, облеченные в форму рапорта.

Показательна история увольнения миланского капельмейстера Карло Соливы. Он был принят на службу Дирекции в августе 1832 года — прежде всего, для обучения воспитанников Театрального училища, с тем чтобы «сделать их способными к занятиям первых ролей Русской Оперы, и сверх того, заниматься улучшением хоров»⁷. По окончании контракта Солива писал князю Волконскому, что его ученики были «беспреданно отвлекаемы от главного их занятия либо для изучения водеви-

¹ В 1829 году Театральная школа была переименована в Училище, однако, в делопроизводстве еще долго использовались оба названия. Одним из выпускников Училища в 1841 году был К. Н. Лядов, впоследствии дирижировавший на премьере «Русалки» А. С. Даргомыжского. Музыкант первоначально был выпущен «в оркестры с обязанностью набирать и сочинять музыку, разучивать с артистами партии пения и в случае надобности дирижировать, в особенности же заниматься в нотной конторе исправлением переписываемых нот и подписыванием речей на певческих голосах». Содержания ему за это полагалось 200 рублей в месяц (см.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 8739. Л. 4 об.).

² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. 6356. Л. 3.

³ Кларнетист-виртуоз, вместе с братьями много гастролировавший по Европе. На службе Дирекции императорских театров он состоял (согласно спискам музыкантов за 1817 год) с 1 января 1812 года, а его брат (также кларнетист) Франц-Иосиф Бендер — еще с 1809 года (по другим сведениям, с 23 июля 1812 года) и вплоть до 12 января 1855 года. Деятельность этих кларнетистов была закреплена единым контрактом. Средний брат Ф.-И. и П. Бендеров — фоголист-виртуоз Игнац Бендер числился в штатах Дирекции (судя по первому контракту) с 1815 года и играл в оркестре практически до своей кончины в 1851 году.

⁴ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 3650. Л. 1 об. Речь идет об Итальянской труппе «второго созыва», нанятой графом Матвеем Юрьевичем Виельгорским в 1828 году.

⁵ О знаменитом композиторе и капельмейстере итальянского происхождения Катерино Альбертовиче Кавосе (1775—1840) подробнее см. в статье А. Джуст [3].

⁶ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. 2010. Л. 1. Всеволод Маурер (1819—1892) — скрипач, сын Л. В. Маурера.

⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5630. Л. 6. В контракте имя музыканта записано на французский манер как *Шарль*.

лей, либо для представления балетов»¹. Музыкант сообщал о том, что их неокрепшие голоса страдают «от насморков, болезней горла» и правил, принятых театральным училищем, в частности, от того, что «ученики его должны для обеденного стола дожидаться возвращения от репетиций прочих воспитанников»². Солива неоднократно указывал на проблемы в системе театрального образования, отмечая, что воспитанники «не знают ни итальянского, ни французского, ни немецкого языков, не учатся бальным танцам, ни декламации, и... даже многие не умеют читать по-русски»³.

Неудивительно, что подобного рода обращения не получили желаемого отклика. Более того, на основании рапорта дирижера Российского оперного оркестра Д. Месса и записок немецких дирижеров К. Альбрехта и К. Келлера в январе 1841 года Солива был уволен. Эти документы фигурируют в его персональном деле, явно намекая на «заговор» немецкого музыкального «сообщества» (довольно представительного в Петербурге первой половины XIX века) против итальянца⁴.

В частности, из «Перевода записки капельмейстера Келлера» следует: «Присутствовал по приказанию Его Превосходительства Г. Директора Императорских Театров при испытании учеников класса пения Г. Солива, излагаю по убеждению моему следующее мнение: ученики получили довольно удовлетворительное образование, но по недостатку голосов не могут достигнуть нужного совершенства для сценического артиста, а также потому, что не получили нужного понятия о живом точном и верном выражении и обучены пению только на Итальянском языке, не имея навыка выговаривать в пении русские слова. Воспитанники еще менее оказали успехов, чем воспитанницы»⁵.

Таким образом, персональное дело Карло Соливы, начинающееся и заканчивающееся как документ о найме, перерастает в некое «предание» о судьбе⁶.

Иные черты предания как развернутой биографии, отражающей болезни, лишения, неудовлетворенные амбиции, имеет служебное дело первого скрипача Итальянской оперы в Петербурге Всеволода Маурера⁷.

Важную роль в контрактах музыкантов играл дисциплинарный фактор, закрепленный в предписаниях Директора императорских театров относительно того или иного музыканта в следующих формулировках: «принять с обязанностью играть в оркестрах, где будет приказано», «обязуюсь заниматься со всем моим усердием», «находиться точно и исправно во время репетиции». Например, в контракте гобоиста Э. Бетца от 7 мая 1839 года были зафиксированы следующие его обязанности: «Играть по назначению дирекции, как при Высочайшем Дворе, в *большом оркестре*



Людвиг Вильгельм Маурер – директор музыки С.-Петербургских Императорских театров. Портрет из Театрального альбома (СПб., 1842)

¹ РГИА. Ф. 472 [Канцелярия Министерства императорского двора]. Оп. 17 (3/935). Ед. хр. 64. Л. 4 об.

² Там же.

³ Там же. Л. 6 об.

⁴ Обиностранных музыкантах в Петербурге XIX века, прежде всего о скрипаче, дирижере и композиторе К. Ф. Альбрехте (1807–1863) см. в статье автора этих строк [7].

⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5630. Л. 77. Упомянутые записки Альбрехта и Келлера, вероятно, в оригинале были написаны по-немецки, поскольку в личном деле Соливы они приведены как «Перевод записки дирижера Альбрехта» и «Перевод записки капельмейстера Келлера». См.: Там же. Л. 77–79.

⁶ Подробнее о деятельности К. Соливы в Петербурге см. в статье автора этих строк [5].

⁷ См.: О службе Всеволода Маурера, умершего артиста-скрипача // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 2010.

(курсив мой. — Г. П.), так и на городских театрах, где будет приказано, даже на обоих театрах в один день»¹.

Приблизительно с конца 1820 — начала 1830-х годов в контрактах появилось знаменательное «сопоставление»: «в *концертах Дирекции* соло, а в случае надобности и при Дворе». Или в другой формулировке: «равно соло и концерты» в концертах, маскарадах, не исключая бальной и столовой музыки, при Высочайшем Дворе назначаемой». Некоторые контракты оговаривали: «за исключением бальной и столовой музыки», «кроме балов и маскарадов» и, наконец, существовала такая формулировка, как «единственно соло и концерты».

Но даже музыкант такого уровня, как А. Вьетан, не мог сосредоточиться только на сольных выступлениях и использовался Дирекцией императорских театров на всех уровнях исполнительской практики. Условия найма прописаны в его контракте: «Обязуюсь в качестве Скрипача солиста Его Императорского Величества играть во всех представлениях и антрактах по назначению Дирекции соло, концерты и по назначению в концертах Дирекции и при Высочайшем Дворе и баловой [бальной. — Г. П.] музыке и, сверх того, иметь скрипичный класс в Театральном училище»².

В те времена исполнение в концертах, «соло, столовой и бальной музыки» — стандартный набор обязанностей камер-музыканта. Под соло подразумеваются, конечно, не сольные концерты, а игра сольных партий в операх, балетах и при Дворе. Как известно, некоторые партии в операх и балетах писались под конкретных музыкантов. И даже в афишах петербургских театров могли указываться имена солистов, которые, в том числе, были обязаны развлекать публику игрой *solo* в антрактах.

Чем выше была подготовка музыканта, тем больше им осознавались юридическая правомочность и собственный статус в музыкальном сообществе. Племянники знаменитого немецкого виолончелиста Бернхардта Ромберга — скрипач Генрих и виолончелист-виртуоз Киприан

при заключении контракта с Дирекцией императорских театров в 1829 году настаивали на своих условиях: играть только в оркестре Итальянской оперы.

Контрактом обычно закреплялся еще один важный, практически обязательный пункт для профессионалов высокого класса — это подготовка учеников (как правило, не менее двух).

Так, французский гобоист и педагог Анри (Жан) Брод был принят на службу в Оркестр императорских театров 4 октября 1836 года на должность «первого гобоиста». По контракту ему вменялось в обязанность играть 1-ю партию на гобое и на английском рожке, а также «соло на сих инструментах» с жалованьем по 3600 рублей ассигнациями в год³. Три года спустя при возобновлении контракта Броду было поручено обучать на гобое двух воспитанников Театрального училища, а также вести своего рода «мастер-класс»: «усовершенствовать на сем же инструменте и тех из воспитанников, которые по выпуске из училища находятся на службе в оркестрах»⁴. За преподавательскую работу добавлено к жалованью еще 600 рублей. В новом контракте был прописан еще один важный пункт, свидетельствующий о высоком уровне исполнителя: один концерт в Великий пост в пользу артиста.

В 1840 году Брод через инспектора музыки барона Ф. Раля обратился в Дирекцию императорских театров с просьбой заключить с ним контракт не менее чем на 6 лет, приведя этим руководителем императорских театров А. М. Геденова в немалое недоумение. За таким посяганием на «циркуляр» последовала резолюция от 4 октября 1840 года: «уволить Брода вовсе из ведомства дирекции, удовлетворя содержанием»⁵. Правда, в тот же день ему предложили подписать новый контракт сроком всего на год с жалованьем 1100 рублей серебром. Брод же, по сообщению барона Раля, «изъявил свое согласие оставаться на дальнейшей службе Дирекции по прежним условиям, не заключая, впрочем, никакого с Дирекцией договора»⁶. Далее в деле следует несколько писем Брода, поскольку Дирекция всегда требовала письменного изложения причин к отклонению

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 7089. Л. 1.

² РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 60. Л. 2. Заметим, что по этому контракту Вьетан получал очень высокое по тем временам жалованье в 2300 рублей серебром в год.

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 7096. Л. 10.

⁴ Там же. Л. 9.

⁵ Там же. Л. 24.

⁶ Там же.

тех или иных предписаний. И, как выясняется, одной из причин нежелания музыканта заключить контракт с Дирекцией — «отклонение» от предписания, обязывавшего «играть везде, где приказано будет». Брод был не единственным музыкантом, пытавшимся «оспорить» данное предписание Канторы, фактически не оставлявшее времени на сольное исполнительство. Кроме того, он приводил конкретные факты, свидетельствовавшие о невозможности исполнить требования Дирекции. Например, писал о том, что 19 августа 1840 года Русскому оперному оркестру полагалось «играть в день четырнадцать Действий»¹ (т. е. участвовать в операх, балетах, пробах, репетициях и др.). В ответ на приведенные аргументы Дирекция предложила повысить музыканту жалование «по уважению увеличившихся его занятий» до суммы 1200 рублей серебром в год².

Еще более выразительной представляется переписка с Дирекцией императорских театров немецкого флейтиста, одного из лучших виртуозов своего времени Генриха Зуссмана, сохранившаяся в его персональном деле. Выписка из журнала Комитета Главной Дирекции театров от 22 марта 1826 года гласила: «Слушали записку канторы Дирекции о приеме Зуссмана снова в службу Дирекции на три года, на предлагаемых им условиях (курсив мой. — Г. П.)»³. В возобновленном от 1 марта 1829 года контракте читаем: «Обязуюсь в качестве первого флейтиста играть в Итальянских представлениях первую и терц-флейту, а ежели Итальянская опера уничтожится, то обязуюсь продолжать свою судьбу при других императорских театрах; в концертах дирекции соло, а также в случае надобности и при Дворе. Являться по требованию дирекции, режиссера и Директора на репетиции»⁴. Тем не менее некоторая расплывчатость контрактных условий иногда приводила к конфликтным ситуациям. В этой связи показателен фрагмент рапорта Катерино Кавоса Главному директору Императорских театров князю Сергею Гагарину: «В пятницу я получил известие через капельдинера, что музыкант Зусман не согласился на другой день в субботу на пробы

столовой музыки при Высочайшем Дворе, последовал за ним, чтобы узнать.

Сказал он мне, что по пунктам контракта обязан играть соло в концертах, и по сему праву может отказаться всякий раз играть в Оркестре, если не будет представлена опера. Всеми возможными средствами старался я показать ему его ошибку, доказывая что, если в самом деле не упомянута сия область в контракте, то отговорки недостаточно, ибо Артист с талантом должен играть (как понадобится) при Высочайшем Дворе, потому что это только дозволено самым отличным Артистам. К несчастью все мои старания были тщетны. 17 февраля 1831»⁵.

Поскольку переписка Г. Зуссмана, одного из самых блистательных флейтистов своего времени, с Дирекцией императорских театров являет собой беспрецедентный пример юридически и музыкально осмысленного «дебата», приведем также текст, озаглавленный «Просьба Зуссмана».

«От г. Кавоса, — писал Г. Зусман, — получил я новый контракт. Он был мне прочитан и буквально переведен, я понял, что в параграфе 1 написано, что играть мне на терц флейте, которая никогда в опере не употребляется, кроме разве



Генрих Зуссман (1796–1848) — флейтист-виртуоз и композитор. Иллюстрация из книги: Goldberg A. *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, -Dilettanten und -Komponisten*. (Berlin, 1906)

¹ Там же. Л. 28 об.

² Первые сведения о прибытии Брода в Санкт-Петербург и одновременно характеристику его как музыканта дал М. И. Глинка: «На последних репетициях приехал гобоист Брод; он необыкновенно хорошо исполнял свои партии на гобое и на английском рожке» [2, с. 166–167].

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 2224. Л. 31.

⁴ Там же. Л. 64 об.

⁵ Там же. Л. 69.

октав и пикколо флейты, необходимых в некоторых операх: например, во Фрейшютце, в Севильском цирюльнике и пр. Я бы мог поставить себе за правило строго исполнять обязанность по контракту, если бы параграф сей был мне слово в слово выписан, дабы мог знать, что я обязан исполнять.

2) С 1822 г. и начала службы моей ангажирован для больших опер, а не вообще для представлений на всяких театрах и во всех оркестрах, для чего нет никаких сил; я бы предложил пункт сей изложить следующим образом: «обязуюсь играть или в театре в больших операх, т. е. в одном оркестре, равно я обязан играть в концертах соло, а не в оркестре; или обязуюсь играть в оркестре — соло же в концертах играть не должен. Т. е. что либо одно. Ибо для Соло нужно как всякому Артисту приготовление (Studium), без чего исполнение немислимо.

3) По новому контракту сказано, что Дирекция имеет право уволить меня, если не буду выполнять своих обязанностей — или буду обвинен в дурном поведении. С 1812 по 1817 был капельмейстером Прусской службы. С 1817 по 1822 камер-музыкантом в капелле короля Прусского, потом 4 года состою капельмейстером здесь в Гвардии, затем имел счастье заслужить Благословение Высочайшее Службой более 20 лет беспорочной и понимаю, что имею нравственность и талант Артиста, смо-

трю на пункт сей как на весьма и весьма для меня унижительный и прошу исключить оный <...>

Генрих Зуссман

Первый флейтист и камермузыкант»¹.

Конечно же, подобные ситуации были крайне редки. И, что интересно, в таких случаях персональная заинтересованность в музыканте, как правило, побеждала, и Дирекция отдельным требованиям шла ему навстречу, либо увеличивала гонорар (что, собственно, и произошло с Г. Зуссманом).

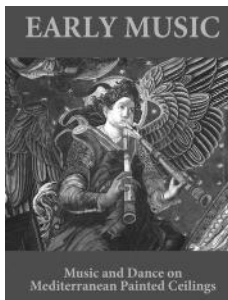
Итак, как мы видим, служебный формуляр музыканта, состоящий из целого ряда документов, оказывается необычайно важным источником для историка, реконструирующего те социальные институты, в которых были задействованы музыканты в российской столице в первую половину XIX века. Из этого следует, что данный источник может рассматриваться и как «концепт».

Несмотря на то, что персональные служебные дела имели своей целью прежде всего фиксацию сугубо формальной стороны деятельности конкретных персон, входящие в состав таких источников документы определенно содержат и второй (явно не канцелярский) план, позволяющий рассматривать музыканта как *артиста*, а не просто *функцию*, включенную в различные институты.

Литература

1. *Березовчук Л. Н.* Придворный оркестр // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Т. 1: XVIII век. Книга 2. СПб.: Композитор, 2000. С. 413–420.
2. *Глинка М. И.* Литературное наследие. Автобиографические и творческие материалы. Т. 1 / под ред. В. Богданова-Березовского. М.; Л.: Музиздат, 1952. 512 с.
3. *Джуст А.* Из Венеции в Санкт-Петербург: о жизни и творчестве композитора Катерино Кавоса // Италия — Россия: четыре века музыки / ред.-сост. Л. Кириллина. М.: [ABCdesign], 2017. С. 191–206.
4. *Долгушина М. Г., Петрова Г. В.* Людвиг Маурер: скрипач, композитор, дирижер // Проблемы музыкознания: Сб. науч. тр. / Рос. ин-т истории искусств. Вып. 9: Россия — Германия. Контакты музыкальных культур; отв. ред. и сост. Г. В. Петрова. СПб, 2010. С. 22–54.
5. *Петрова Г. В.* О петербургской карьере Карло Соливы // Opera musicologica. 2013. № 2 (16). С. 36–54.
6. *Петрова Г. В.* Придворный оркестр в Петербурге в первом десятилетии XIX века // Старинная музыка. 2013. № 4 (62). С. 2–5.
7. *Петрова Г. В.* «Register der Rollen eintheilungen in der Oper» К.-И. Альбрехта // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2007. № 9. С. 57–60.
8. *Petrova G.* Famiglie di artisti italiani a Pietroburgo: gli oboisti virtuosi Alessandro e Angelo Ferlendis // Bergamo nella cultura Russa e del paesi slavi / Per R. Casari, a cura di Ugo Persi. Bergamo: Università di Salerno, 2016. P. 27–40.

¹ Там же. Л. 75.



EARLY MUSIC

В издательстве *Oxford University Press* вышли очередные номера журнала *Early Music* (Vol. 47, № 1 и № 2). В них содержится много разнообразной информации о старинной музыке (в том числе обзор современных книг и аудиозаписей). Но, как обычно, основную часть составляют музыкально-исторические материалы. Предлагаем нашим читателям полное содержание данных номеров.

Volume 47, Issue 1, February 2019

Editorial (p. 1).

Lev A Kapitaikin. David's dancers in Palermo: Islamic dance imagery and its Christian recontextualization in the ceilings of the Cappella Palatina (pp. 3–23).

Maria del Mar Valls. The painted ceiling of Santa Maria de Lliria and its dancing images (pp. 25–40).

Jordi Ballester. Music iconography and innovation in the decoration of painted ceilings in the 15th-century Iberian peninsula (pp. 41–55).

Kerry McCarthy. Tallis's epitaph revisited (pp. 57–64).

Colin Timms. La canzona and Stabat Mater: Steffani's first and last gifts to the Academy of Ancient Music? (pp. 65–82).

Rebecca Cypess. How thorough was Bach's thoroughbass? A reconsideration of the trio texture (pp. 83–97).

Sarah Clarke. An early Victorian amateur guitarist (pp. 99–111).

Review article (pp. 112–116); **Online resources** (pp. 117–119); **Book reviews** (p. 120–123); **Recording reviews** (pp. 125–138); **Reports** (pp. 139–141) **Abstracts** (pp. 142–144); **Advertisers' index** (p. 144).



Volume 47, Issue 2, May 2019

Editorial (p. 145).

Drew Edward Davies. Arranging music for the liturgy: contrafacts and opera sources from New Spain (pp. 147–160).

Sarah Eyerly. Mozart and the Moravians (pp. 161–182).

Makoto Harris Takao. 'In their own way': contrafactual practices in Japanese Christian communities during the 16th century (pp. 183–198).

Richard Robinson. 'A perfect-full harmony': Pitch, tuning and instruments in the Elizabethan and Jacobean (pp. 199–223).

Lynette Bowring. Notation as a transformative technology: orality, literacy and early modern instrumentalists (pp. 225–239).

Warwick Cole. Notation and the origins of Bach's Cello Suite in C minor (BWV1011) (pp. 241–254).

Peter Elliott. Retuning la guitare Theorbée (pp. 255–260).

Book reviews (p. 261–266); **Online resources** (p. 267–269); **Recording reviews** (p. 270–285); **Abstracts** (pp. 256–258); **Advertisers' index** (p. 288).



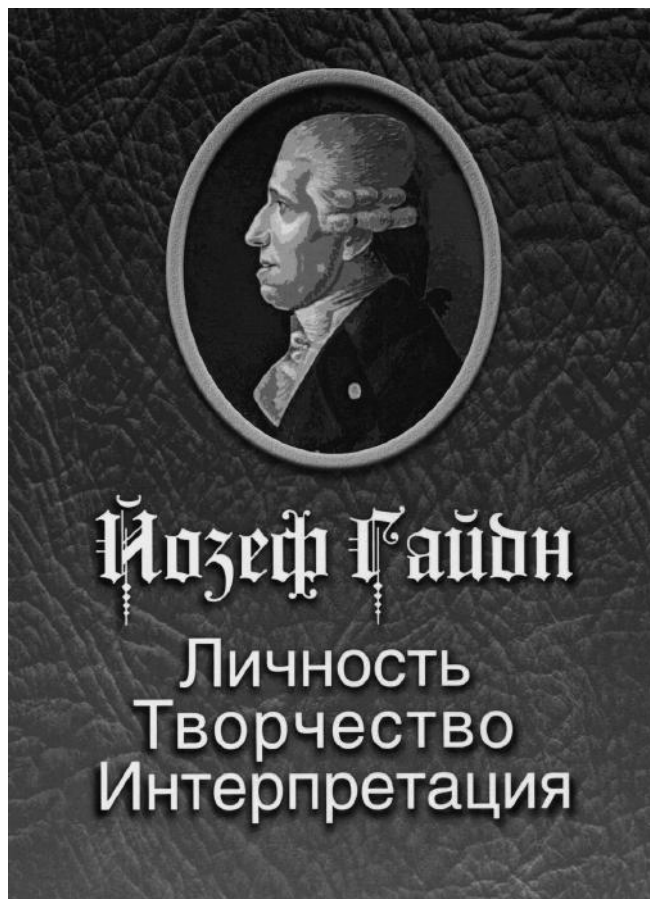
Размышления о Гайдне

Каково отношение современных музыкантов к тем, кого принято называть композиторами-классиками? Вероятно, не ошибусь, если предположу, что оно не единообразно. Кто-то искренне восторгается художественным совершенством произведений этих величайших мастеров, находя в них образы, вполне созвучные настроениям настоящего времени. Кто-то, напротив, считает их, прежде всего, персонажами хотя и прекрасной, но давно ушедшей от нас эпохи. Но в любом случае отношение к «великому венскому трио» — Гайдну, Моцарту и Бетховену — неизменно будет как минимум почитательно-уважительным.

Однако при жизни композиторов и после их кончины, особенно в период романтического XIX века, оценка этих творческих фигур далеко не всегда была столь благостной, как сейчас может показаться. Правда, чтобы убедиться в этом, надо обращаться к многочисленным источникам тех времен, сохранившим для нас разнообразные высказывания о венских классиках и их искусстве.

При этом так уж «исторически сложилось», что менее известными оказались свидетельства современников и представителей последующих поколений о Йозефе Гайдне и его музыке. А ведь невольно оказавшийся в тени Моцарта и Бетховена, «отец симфонии и квартета», добродушный «папаша Гайдн» оставил колоссальное творческое наследие, немалую часть которого составляют поистине шедевры мирового музыкального искусства.

И в этой связи, конечно же, нельзя не обратить внимание на опубликованную сравнительно недавно весьма примечательную книгу под названием «Йозеф Гайдн. Личность. Творчество. Интерпретация»¹. В роли ее составителя выступил профессор Московской консерватории А. М. Меркулов, которому удалось собрать поистине уникальную антологию высказываний о великом австрийском композиторе-классике. В результате читатель получил возможность ознакомиться с широчайшей панорамой многочисленных (свыше 1000) оценок



творческой личности и наследия Гайдна, начиная с последней трети XVIII столетия и вплоть до наших дней. При этом в списке почти трех сотен авторов, чьи мнения приведены в книге, присутствуют как великие композиторы прошлого (от Моцарта и Бетховена до Прокофьева и Стравинского), так и видные деятели отечественной и зарубежной музыкальной культуры нескольких последних десятилетий, и даже современные музыковеды — коллеги составителя по Московской консерватории.

При этом А. М. Меркулов вполне успешно решил задачу, которую ставил перед собой, стремясь к тому, «чтобы массив приводимых мыслей давал,

* **Бочаров Юрий Семенович** — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИЦ методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

¹ Йозеф Гайдн. Личность. Творчество. Интерпретация / Ред.-сост. А. М. Меркулов. М.: Дека-ВС, 2018.

в результате, возможно полное представление о *полицфонии взглядов*, характерной для всех времен. Ведь не всегда и при жизни Гайдна и после его смерти (вплоть до сегодняшнего дня) его музыка получала лишь хвалебные отзывы...».

В книге представлены самые разные по объему материалы – от кратких афористичных суждений до значительно более развернутых фрагментов. Не секрет, что в значительной мере эти тексты хорошо знакомы профессиональным музыковедам. Однако для многочисленных любителей музыки и посетителей филармонических концертов (а книга, как указано в ее аннотации, во многом ориентирована именно на них) многое, бесспорно, окажется новым. Тем более что немало приведенных материалов заимствовано из источников на иностранных языках, известных в нашей стране лишь крайне узкому кругу специалистов.

Другая весьма значительная группа читателей, которым адресован данный труд А. М. Меркулова, – это молодежь, постигающая искусство музыки на разных ступенях обучения – от музыкальных школ до консерваторий, равно как и их преподаватели. Не случайно книга рекомендована Учебно-методическим объединением высших учебных заведений РФ по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 070101 «Инструментальное исполнительство». И в первую очередь речь, конечно же, идет об исполнительстве фортепианном, поскольку немало материалов здесь имеет самое непосредственное отношение к клавирной музыке Гайдна, прежде всего его сонатам. К тому же приведенные высказывания принадлежат в том числе и признанным мастерам фортепианного исполнительства, таким как Святослав Рихтер, Яков Мильштейн, Николай Петров, Алексей Наседкин, Глен Гульд, Пауль Бадура-Скода, Альфред Brendel и др.

Но фортепианной музыкой дело, конечно же, не ограничивается. Гайдн предстает фигурой многогранной. Крупнейшим симфонистом, поразительным мастером квартетного письма, автором величественных ораторий и замечательных опер, которые, по мнению Н. Арнокура, «ни в чем не уступают моцартовским».

Особая притягательность музыки Гайдна проявляется, в частности, и в том, что она естественна, как сама жизнь. Не случайно французский художник Жан Огюст Доминик Энгр некогда сказал, что постоянно возвращается к ней «с радостью и спокойствием, как к хлебу, который никогда не надоедает». А потому вполне естественным выглядит его призыв: «Для каждого, кто изучает музыку, пусть произведения Гайдна будут хлебом насущным».

Как справедливо заметил А. М. Меркулов, составленная им антология дает «уникальную возможность, недоступную по прочтении ни одной монографии: из приведенных мыслей о Гайдне, порой неожиданных, взаимоисключающих и даже шокирующих, составить или сформировать образ своего Гайдна».

Думается, читатели в полной мере воспользуются этой возможностью и получат массу интересной и полезной информации. Жаль только, что в книге опущены подробные ссылки на конкретные источники, откуда заимствованы те или иные высказывания (приведен лишь общий перечень источников в виде библиографии). Это заметно снижает научную составляющую данной публикации, хотя такой выбор во многом был обусловлен спецификой жанра учебного пособия, в котором, как известно, большое количество ссылок приводить не принято. Хотелось бы, однако, чтобы при возможном переиздании А. М. Меркулов все-таки эти ссылки добавил (тем более что они у него, конечно же, имеются). Это сделало бы книгу вполне академическим трудом, который, несомненно, вызовет еще больший интерес в музыковедческом сообществе.



АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Лариса Кириллина (Москва). Новые штрихи к биографии Бетховена

Статья посвящена письму Бетховена от 17 сентября 1795 года, посланному из Вены в Петербург его другу Генриху фон Струве (1770–1850), находившемуся на русской дипломатической службе. Это важное письмо, обнаруженное в Гамбурге лишь в 2012 году, было частично опубликовано в аукционном каталоге фирмы «И. А. Штаргардт». С 2018 года автограф принадлежит Бетховенскому архиву в Бонне и выложен на сайт Дома Бетховена (шифр NE 375). Первый полный перевод письма на русский язык сопровождается в статье подробными комментариями, касающимися семьи Струве, идеалистического мировоззрения молодого Бетховена и его боннских друзей, метафизического взгляда композитора на смерть (выраженному как в словах, так и в музыке) и его противоречивого отношения к России, «холодной стране, где человечность ценят куда ниже, чем она того заслуживает» (цитата из письма), и, вместе с тем, возможному первому пункту неосуществленного плана его гастрольной поездки.

Ключевые слова: Людвиг ван Бетховен; Генрих фон Струве; Бонн; Россия; дипломатическая служба; письмо; автограф; Дом Бетховена в Вене.

Марина Гирфанова (Казань). «Роман о Фовеле» с музыкальными вставками: к проблеме музыкально-смысловых связей

Статья посвящена «Роману о Фовеле» с музыкальными вставками (ок. 1317–1318) – произведению, которое продолжает традицию средневековой французской литературы с включением лирики. Исследуются сквозные музыкально-смысловые линии романа, связывающие музыкальные вставки на расстоянии. Подробно рассматривается первоисточник для одной из таких сквозных линий: анонимный мотет *Trahunt in precipicia – An, Diex! Ou pora ge trover – Displiebat ei*, сохранившийся в манускрипте из Королевской библиотеки Бельгии в Брюсселе (MS 19606).

Ключевые слова: «Роман о Фовеле»; манускрипт; Национальная библиотека Франции; литература французского Средневековья; ars nova; мотет; рондо; Шайю де Пестен, Филипп де Витри.

Галина Петрова (Санкт-Петербург). Служебный «формуляр» музыканта первой половины XIX века как историко-культурный документ

На основе многочисленных персональных дел музыкантов оркестра, распоряжений Дирекции императорских театров рассматривается, каким образом в первой половине XIX века в Санкт-Петербурге функционировал институт найма музыкантов, многие из которых имели славу виртуозов. На примере контрактов, служебной переписки, записок дирижеров показано, насколько музыканты структурировали свою деятельность в соответствии с распоряжениями Дирекции, и в какой мере осознавали юридическую правомочность, собственный статус в профессиональном сообществе. Архивные документы, поданные в историко-культурном ключе, позволяют заполнить некоторые лакуны в истории оркестра первой половины XIX века как института.

Ключевые слова: музыкант; оркестр; контракт; Дирекция императорских театров; опера; концерт.

Юрий Бочаров (Москва). Размышления о Гайдне

Рецензия на книгу «Йозеф Гайдн. Личность. Творчество. Интерпретация» (составитель А. М. Меркулов), опубликованную в 2018 году издательством «Дека-ВС». Книга, в которой собрано свыше 1000 различных высказываний о личности и творчестве Й. Гайдна (начиная с последней четверти XVIII века и вплоть до наших дней), рекомендована Учебно-методическим объединением высших учебных заведений РФ по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 070101 «Инструментальное исполнительство».

Ключевые слова: Йозеф Гайдн; творчество; музыка XVIII века; симфония; соната; исполнительство.



ABSTRACTS

Larissa Kirillina (Moscow). Novye shtrikhi k biographii Bethovena / New touches to Beethoven's biography

The article deals with Beethoven's letter from September 17, 1795, sent from Vienna to his friend Heinrich von Struve (1770—1850) in St. Petersburg. Struve, like his father and brothers, was a diplomat in Russian service. This important letter, revealed in Hamburg only in 2012, was partly published in the auction catalog of the “J. A. Stargardt” trading house. From 2018 it belongs to Beethoven Archive in Bonn and can be viewed on the website of the Beethoven-Haus (NE 375).

The first translation of the full text of this letter into Russian is supplied with detailed commentary concerning Struve's family, the idealistic worldview of the young Beethoven and his Bonn friends, his metaphysical approach to death, expressed both in words and in music, and his ambivalent attitude toward Russia, “a cold country where humanity is appreciated less than it deserves” (quotation from the letter), but also a possible first point of Beethoven's unfulfilled tour plans.

Keywords: Ludwig van Beethoven; Heinrich von Struve; Bonn; Russia; diplomatic service; letter; autograph; Beethoven-Haus.

Marina Girfanova (Kazan). “Roman o Fovele” s muzykal'nymi vstavkami: k probleme muzykal'no-smyslovykh svyazei / “Roman de Fauvel” with musical interpolations: to the question of musical semantic links

The article deals with *Roman de Fauvel* with musical interpolations (ca. 1317–1318), which continues the tradition of medieval French literature with the inclusion of lyric poetry. The author explores the through musical and semantic lines of the novel connecting musical inserts at distance. Anonymous motet *Trahunt in precipicia – An, Diex! Ou pora ge trover – Displiebat ei* from Royal library of Belgium in Brussels (MS 19606) is considered as original source for one of such through lines.

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

Galina Petrova (St. Petersburg). Service “form” of the musician as a historical and cultural document in the first half of the 19th century

On the basis of numerous personal files of Russian musicians from Directorate of Imperial Theaters archive the author describes features of contracts of foreign virtuoso musicians who were on service in St. Petersburg in the first half of the 19th century. The archival documents studied in historical and cultural aspect allow to fill some gaps in the history of orchestra of the first half the XIX century as an institute.

Keywords: musician, orchestra, contract, opera, Directorate of Russian Imperial theaters; opera; concert.

Yuri Bocharov (Moscow). Razmyshlenija o Gajdne / Thoughts of Haydn

Review of the book “Joseph Haydn. Personality. Creativity. Interpretation” (ed. by Alexander M. Merkulov), published in 2018 by Deko-VS publishing house. The book contains over 1000 various statements about Joseph Haydn and his music (since the last quarter of the 18th century and up to our days). It is recommended by Educational and methodical association of higher educational institutions of the Russian Federation as a training manual for conservatory students.

Keywords: Joseph Haydn; 18th century music; symphony, sonata; performance practice.

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»)