

Часть вторая
«Совершенного
капельмейстера»,
обучающая практическому созданию
музыки или одноголосной мелодии
и разъясняющая качества
и свойства оной

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Продолжая знакомить русскоязычного читателя с теоретическими трудами Иоганна Маттезона, мы представляем вторую часть его трактата «Совершенный капельмейстер».

Если в первой части трактата рассматривались по большей части вопросы философско-теоретического свойства, то вторую часть автор посвятил более практическим вещам, без которых не обойтись ни одному капельмейстеру (который в те времена совмещал в своем лице композитора и руководителя оркестра или оперы).

В ней, в частности, рассматривается человеческий голос, способы его развития и сохранения. Поскольку Маттезон начинал свою музыкальную карьеру как певец, эта глава представляет не только исторический, но и практический интерес.

Здесь также есть глава, посвященная искусству изящного пения и игры на инструменте. Это совершенно бесценное свидетельство, позволяющее нам соприкоснуться с пониманием вкуса музыкантов XVIII века.

Далее, в этой части трактата рассматривается устройство и вопросы сочинения одноголосной мелодии. Автор недаром посвятил одноголосной мелодии почти треть своего трактата, ведь мелодия — это основа музыки. И поскольку музыка воспринималась тогда как музыкальная речь, то и устройство мелодии подчиняется законам риторики, коими владел в то время всякий мало-мальски образованный человек.

Что особенно ценно, мелодия здесь рассматривается в неразрывной связи с текстом. Со свойственной Маттезону скрупулезностью вначале он описывает наиболее распространенные в XVIII веке стихотворные стопы и размеры, чтобы затем при помощи подробных разъяснений и нотных примеров показать, как наилучшим образом положить их на музыку.

И наконец, в главе «О видах мелодии» он описывает основные виды вокальных и инструментальных пьес, от хорала до симфонии, включая различные танцы (алеманду, куранту, гавот и пр.). Эта глава является бесценным руководством для музыкантов-практиков, исполняющих музыку эпохи барокко.

Данная попытка перевода этого энциклопедического труда ставит своей целью познакомить русскоязычного читателя с явлением под

названием «Маттезон». Возможно, если это издание вызовет интерес и найдет отклик среди музыкантов и историков музыки, найдутся энтузиасты, готовые перевести и другие трактаты этого прекрасного композитора и весьма плодовитого автора.

Я хочу поблагодарить всех тех, кто принимал участие в работе над этим переводом. Это, в первую очередь, мой муж, Даниил Подольский, который поддерживает все мои самые сумасшедшие проекты; мои коллеги-музыканты Андрей Решетин, Андрей Пенюгин, Ирина Шнерерова и все, с кем мне довелось играть прекрасную музыку; Алия Тайсина, которая перевела стихотворные отрывки; Рахель Дубижанска и Yannik Benavides, помогавшие с французским и итальянским; и все те, кто поддерживал и помогал *mit Tat und Rat* (словом и делом) в этой работе.

M. Куперман

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ОБ ИЗУЧЕНИИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ГОЛОСА И О ПРАВИЛЬНОМ ОБРАЩЕНИИ С НИМ

§ 1

В предыдущей части мы имели дело с теми начальными положениями музыки, которые скорее относятся ко внутренним наблюдениям, нежели ко внешним проявлениям музыкального искусства; хотя они и проложили путь к практике.

§ 2

Фонация же положила начало истинному пению, являясь тем искусством, что досконально изучает человеческий голос и его устройство; учит нас приводить его в надлежащее состояние и поддерживать его в добром здравии, а также естественным образом различать и воспроизводить горлом чувственные и слышимые различия в звучащих интервалах.

§ 3

Несложно понять, что большая часть искусства фонации относится к естествознанию: в той степени, насколько оно используется для практического пения. Ведь тот, кто намеревается сочинять удобные для пения пьесы, должен либо сам уметь петь, либо быть певцом в прошлом, или же, если голос у него пропал или нехорош от природы, хотя бы иметь основательные познания в вокальном искусстве: ведь куда лучше, если сочетаются знания и умения, побуждение и действие, нежели если отсутствует одно или другое. Но тот, кто хочет петь, в особенности если он желает умело руководить капеллой с хорошими певцами и певицами, должен скрупулезно изучить все, что касается голоса; то, как за ним ухаживать и его беречь, как его тренировать, развивать и как им управлять, как его покорить и как поддерживать.

§ 4

Многие голоса прекрасны в юности; однако со временем они, в особенности у мужчин, теряют свою гибкость, мягкость и подвижность: процесс этот называется **мутацией**, слово, значение которого должен знать всякий и которое пока что отсутствует в словарях.

§ 5

Посему неизменное сопрано встречается только у лиц женского пола, сохраняясь на протяжении всей жизни, пусть его порой и желают обвинить в некоторой неустойчивости. **Кирхер¹** приводит такое, абсолютно несостоительное, объяснение причин того, что голос у мальчиков, когда они становятся юношами, столь радикально меняется, тогда как у взрослеющих девушек этого не происходит: **семенные сосуды у девушек не столь сильно влияют на инструменты голоса, как у юношей.** Однако гораздо вернее то, что у последних сильно увеличивающиеся теплота и влажность, не имеющие, однако, того целительного выхода, который проявляется у женского пола в этом возрасте, расширяют и раздувают все протоки и сосуды в теле.

§ 6

У кастров, как нетрудно заметить, путем своеевременного, т. е. еще до начала проявления этих сил, изъятия тех членов, кои образуют семенную жидкость, предотвращается увеличение и выброс естественных соков и теплоты, а следовательно, и расширения трубок и сосудов горла, что непременно вело бы к понижению голоса.

§ 7

Иные голоса, кои совершенно бесполезны в юности, становятся у мальчиков с возрастом самыми сильными, гибкими и глубокими, если в процессе мутации диксант превращается в тенор, а альт — в бас. И здесь природа действует через октаву, ровно вдвое увеличивая сосуды и голосовые трубы, не нуждаясь при этом в помощи измерительных инструментов.

§ 8

Так же как и в иных вещах, искусство может **несколько** поспособствовать природе. Существуют и некоторые внутренние и внешние способы, дабы развить голос, убрать из него грубость, вызванную излишком вязких жидкостей, сгладить его, смягчить, усилить и сохранить. Это искусство в прежние времена имело такую важность, что стало отдельной профессией. В наше время большинство композиторов едва ли смогут назвать хоть пару имен, не говоря уж о том, чтобы описать их важность; хотя, насколько мне известно, итальянские певцы единственные, кто сохранил некоторые знания в этой области и небезуспешно ими пользуется. **Фаринелли** тому подтверждение.

¹ *Quod vasa spermatica in foeminis non tam necessariam dependentiam habeant cum organis vocalibus.* (У женщин зависимость голосовых органов от семенных сосудов не столь выражена). *Musurg. L. I. Anatom. c. 14 corollar. 2.* — Примеч. автора.

§ 9

Среди немецких певцов я не встречал более великого учителя пения (*Phonascum*)¹, нежели знаменитый капельмейстер **Биммлер**, который, если ему предстоял вечером концерт, лишал себя обычного обеда, иногда пил укропный чай, тем временем проходя свои партии в сопровождении клавикорда тихим и сдержаным голосом, проявляя при этом столь великое усердие, что исполнял их позже на новый манер с совершенно иными изысканными украшениями. Несколько лет назад был также весьма почитаем английский певец по имени **Абелль**, с большим успехом выступавший в Голландии, в Гамбурге и в других городах. У него также имелись некоторые секреты, с помощью которых он до зрелого возраста сохранил свой нежный и естественный альтовый голос, чему весьма способствовала умеренность во всем и определенная пища и напитки. В известных мне книгах он не упомянут, кроме разве что, «Музыкального каталога» **Рожера**², где в самом начале встречается *Les Airs d'Abel pour le Concert du Doule*.

§ 10

Образованным людям известно, что древние греки и римляне держали особого мастера, который, незаметно для публики, указывал при помощи небольшого тихого свистка ораторам и театральным актерам, когда они должны повышать или усиливать голос, а когда — понижать или сделать тише, а также указывал на ошибки в жестах, сопровождавших речь или пение. Возможно, именно оттуда берет начало традиция освистать того, кто делает что-то неверно; равно как и аплодисменты происходят от древнеримского *plaudite* [хлопать] и выражают одобрение.

§ 11

Каждое указание свистка было, кроме всего прочего, руководством к действию для учителя вокала, услугами коего пользовались величайшие певцы и ораторы, дабы привести звучание голоса и артикуляцию в соответствие с чувствами; однако не в виде подсказок или же того содействия, которое оказывают ныне шептуны или *суфлеры* в опере и театре. Об императоре Нeronе пишут, что в последние пять лет своего правления он не выходил на сцену без своего наставника.

§ 12

Что же касается инструментов человеческого голоса, то трахея состоит из различных хрящей, которые лежат друг на друге подобно кольцам или обручам, связанным между собой тонкокожими подвижными лентами. Хрящи несколько более гибкие и мягкие, нежели кости, но более жесткие, чем связки. Пара хрящей, меньшего размера, чем остальные,

¹ *Phonascus* (лат.) — учитель пения и ораторского искусства. — Примеч. перев.

² Видимо, имеется в виду *Estienne Roger* [Этьен Роже] (1664/5—1722) — французский печатник и издатель музыкальной литературы. — Примеч. перев.

и расположенных поверх первого кольца трахеи, смыкаясь, образуют оконечность, или головку этой трахейной трубки, называемую голосовой щелью (*glottis*), т. е. язычком, путем легчайшего поднятия и движения которого над расселиной трахеи и образуется звук.

§ 13

Этот язычок по своему строению схож с сильно уменьшенным носиком лейки, отчего подобное соединение хрящей называют еще *cartilaginem guttalem* [капельный хрящ] от *guttus*, капли. Над ним находится другой, чуть больший по размеру язычок, надгортанник [*epiglottis*], более мягкой, подобной пергаменту субстанции. Форма надгортанника практически треугольная, подобна вогнутому листку, выпуклая со стороны ротового отверстия и вогнутая с обратной стороны.

§ 14

Без всякого сомнения, этот верхний язычок оказывает значительное влияние на формирование изысканного и нежного звука, в особенности в трелях, мордентах и т. п., пожалуй, даже большее, нежели язык во рту оказывает на общую дикцию. Однако основную и самую благородную работу делает при этом голосовая щель; и именно она, а не легкие или язык, не гортань или небо является истинным источником звука. Еще менее им являются зубы или губы, которые столь же мало задействованы в том, коль скоро первая производит поток воздуха, остальные же, после того как звук, будучи зачат вверху трахеи при помощи тринацати различных мышц через складку надгортанника, просто выпускают его внятно, четко и без помех.

§ 15

Поэтому только глоттис (голосовая щель) и является самым звучным, самым приятным, самым совершенным и самым простым инструментом, или, лучше сказать, он и есть единственный истинный инструмент среди огромного количества звучащих приспособлений, будь они созданы человеком или самой природой; ведь все эти духовые или струнные инструменты, за исключением одной лишь скрипки, фальшивы в сравнении с человеческим голосом, будь они даже настроены наилучшим образом. Эти слова¹ ученого-математика подтверждают

¹ La seule Glotte de l'homme est le plus sonore, le plus agreeable, le plus parfait & le plus juste des instrumens, ou pour mieux dire le seul juste dans ce grand nombre des instrumens, soit artificiels, soit naturels. Car tous les autres soit à vent à cordes, sont faux, en comparaison de la voix, même les instrumens les mieux accordés, excepté le violon seul. (Один только голос человека — самый звонкий, самый приятный, самый совершенный и самый справедливый из инструментов, или, лучше сказать, единственный верный инструмент из этого огромного количества приспособлений, искусственных или естественных. Потому что все остальные, и струнные, и духовые, даже самые хорошо настроенные инструменты фальшивы по сравнению с голосом, за исключением одной скрипки.) Dodart, Memoir de l' Acad. Roy. des Sciences, l'An 1700, p. 338. — Примеч. автора.

и мои мысли, высказанные в ином месте¹, что человеческий голос — это самый лучший из инструментов.

§ 16

Некоторые полагают, что первые шаги в обучении вокалу следует делать в церковных песнопениях, поскольку при этом есть возможность не только расширить диапазон голоса, что непременно произойдет, но и спрятать свои ошибки в массе поющих прихожан. Однако, коль скоро подобное тайное намерение идет вразрез с истинными целями богослужения, я бы хотел предложить иной способ, коим можно воспользоваться и вне церкви.

§ 17

Найдите уединенное место в поле, выройте небольшую, но глубокую яму в земле, приблизьте к ней рот и кричите в нее, так высоко и долго, как только это возможно делать без особого усилия. При помощи этого или при помощи подобных упражнений, если повторять их регулярно, вы сделаете свой голос, в особенности при мутации, ровным и чистым, как это происходит с духовым инструментом, который тем приятнее звучит, чем больше его используют и очищают потоками воздуха.

§ 18

Мы видим на примере струнных инструментов, что все они, будучи новыми, звучат грубо и жестко; со временем же, при постоянном использовании, звучание их становится приятнее. Этот процесс называется **разыгрыванием**, тогда как для юношеского голоса употребляют термин «раскричать». И именно в этом кроется причина того, что старым лютням и скрипкам, если они в приличном состоянии, отдают предпочтение в сравнении с новыми, пусть последние и сделаны с большим тщанием. То же происходит и с голосом; и у нас не было бы столь редки хорошие голоса, в особенности альтовые, не пренебрегай они, по незнанию или же из лени, этим способом «раскричаться».

§ 19

Как только вы нашли возможность подвергнуть проверке свой вокал и настроить все части трахеи, следующей задачей будет пение на одном дыхании умеренным голосом столь долго, сколь это только возможно без особых трудностей. Ибо, хотя и кажется, что это более зависит от общих способностей и хороших легких, нежели от воли исполнителя, однако ж при усердных занятиях можно добиться того, чтобы держать дыхание дольше, чем обычно, если воздух, который вы вдохнули, выпускать не единовременно, или же не слишком часто, а с большой аккуратностью, медленно и постепенно, делая это с большим вниманием

¹ Оркестр, I, с. 254. — Примеч. автора.

и основательностью. Это искусство, с помощью которого певец может весьма возвыситься над остальными и в коем столь преуспели итальянские музыканты; другие народы, впрочем, это умеют гораздо хуже или же не умеют вовсе.

§ 20

Третье, весьма действенное, упражнение для развития голоса состоит в том, что певец пытается поначалу петь совсем тихо, затем в полголоса и умеренно, что итальянцы называют *sotto voce*, а потом, постепенно, более сильным и громким голосом, дабы таким образом осознать собственные силы. Не счесть градаций громкости человеческого голоса, однако чем более разнообразна палитра певца, тем больше он сможет пробудить разнообразных чувств у своих слушателей, кои всякому доступны как непреложная истина; пусть я и не встречал еще местных учителей пения, которые бы желали или умели приучить своих учеников к этому или двум предыдущим упражнениям.

§ 21

В-четвертых, изучающему вокал надо следить за тем, чтобы звук формировался не в выбириующем горле, при помощи языка, или же между щеками и губами, что французы называют *chanter de la gorge* [горловое пение] и люто ненавидят; но сначала следует собрать достаточно воздуха из груди и легких в трахее, после чего, путем соразмерного распределения оногого через голосовую щель и ее нежную складку, придать звуку его истинную форму; и лишь после того, как звук сформирован, ротовая полость, путем достаточного раскрытия, дает ему беспрепятственно выйти наружу.

§ 22

Французы называют подобное ослабление голоса *le cruel de la voix* [глухой голос]. Качество звучания голоса зависит, во-первых, от состояния и ширины раздувания трахеи, от того, насколько много воздуха может она вместить; во-вторых, от умелого формирования звука в голосовой щели и надгортаннике, от того, достаточный ли напор выдерживает этот орган; и в-третьих, оно зависит от одновременного подъема верхнего неба, при котором зубы и губы образуют достаточно места, дабы ничто не препятствовало выходу звука; ведь у них тут всего одна задача — скромно отступить.

§ 23

И хотя развитие и усовершенствование голоса происходит, в основном, просто в процессе пения; но в некоторой степени может помочь и определенное меню, вкупе с **небольшим количеством** некоторых медикаментов. Первое пусть выбирает каждый по своему телесному устройству и умеренности; второе же оставьте для врача.

§ 24

Поскольку большинству людей недостает знаний о собственном теле и, что самое печальное, умеренности, коя не в чести; скажу вам, что сытое брюхо столь же полезно в пении, как и в учебе, что школьры называют *plenus venter* [набитое пузо]. Кроме того, один стакан, или квартал, вина вредит высокому голосу меньше, чем низкому, тогда как излишек вина, особенно без добавления небольшого количества чистой кипяченой воды, со временем сужает сосуды и приводит к общему недорожью в груди. А вот чистое, хорошо сброшенное пиво, если пить его для укрепления, а не в развлечение, более полезно мужским голосам, нежели сопрано и альтам. И наконец, следует избегать слишком жирных, вязких блюд, также и маслянистого нюхательного табака, и любых излишне питательных вещей. Подобные **предупреждения** относятся скорее к певцам, а не композиторам; последним, однако, тоже следует их знать, поскольку они относятся не только к общим познаниям, но и совершенно необходимы для поучения и воспитания хорошего, пригодного к службе в капелле певца. Хороший полководец думает не только о приказах, но и о благополучии своих солдат.

§ 25

Что же касается лекарственных средств, которые принимают так называемые виртуозы обоих полов для **сохранения** своих прекрасных голосов, я бы советовал употреблять их как можно меньше. И если очищающие и слабительные средства весьма полезны, то всевозможные жуlepы и сладкие помадки совершенно нехороши для горла. Ведь все эти вещи вызывают хоть и гладкую, но липкую, тягучую и нечистую слизь, которая весьма вредна при пении, к тому же они наполняют легкие и бронхи, которые являются частью легких, исключительно густыми и тяжелыми соками.

§ 26

Кусочек подсохшего хлеба или же ложка уксуса здесь куда более уместны, в особенности первый. Ведь они очищают, обостряют, охлаждают и подсушивают. Я знал пару знаменитых певиц, одна из которых ела только кусочек бисквита, а другая — немного лимонного сока или нечто подобное, если хотели очистить горло перед концертом. Многие сторонники иной веры, услаждающие себя изюмом и сладостями, поражались столь необычным средствам и при этом оставались не у дел. Безусловно, и в этом каждый должен изучить особенности своего темперамента и отказаться от всего, ему не полезного. Умеренность хороша в выборе подручных средств, но не в искусстве.

§ 27

И наконец, в-шестых, звучанию голоса немало способствует положение тела певца, выражение его лица, посадка головы, движения

рук, и, если вы поете по нотам, то, как вы их держите. В любом случае, куда лучше, если певец стоит прямо, не наклоняясь вперед и назад и не шатаясь из стороны в сторону, как многие делают, нежели чем если он сидит на стуле.

§ 28

Есть, конечно, небольшое исключение относительно дыхания в положении сидя: если певец не слишком откидывается на спинку стула, но сидит ровно, упервшись руками, то, как показывает мой прежний опыт, можно весьма экономно расходовать дыхание. Тело гораздо менее подвижно и более спокойно сидя, чем в положении стоя: таким образом можно тянуть куда более длинную ноту, не боясь дыхания, в случае, если это, конечно, необходимо. Однако следует опираться на подлокотники кресла не локтями, а ладонями, и сидеть следует, как кучеру на облучке. Мы и другие певцы это попробовали и считаем этот способ весьма хорошо себя зарекомендовавшим.

§ 29

Некоторые столь сильно поворачивают голову вправо во время пения, что слушатели слева ничего не слышат. Другие делают наоборот. Так же и в положении стоя: обе ноги никогда естественным образом не расслабляются одновременно, ведь вес тела приходится либо на правую, либо на левую ногу; однако это можно изменить искусственно.

§ 30

Некоторые откидывают при пении голову назад, отчего звук устремляется вверх, где нет никаких слушателей; другие же почти кладут голову на грудь и поют, что называется, в бороду, так же упуская истинную цель из вида, сколь бы умелыми они ни были. Многие не могут держать руки неподвижно, что совершенно необходимо при окончании хорошего жеста; вместо этого они, если и не делают ими несуразных движений, то тем или иным образом отбивают такт, что никак не облегчает им путь к сердцам слушателей. Большинство же, то ли по недомыслию, что простительно, то ли по достойной осуждения привычке держат ноты так близко к рту или перед глазами, что голос в них упирается и его не слышит никто, кроме разве что самого поющего, в особенности в больших церквях.

§ 31

Сие краткое описание некоторых важных для развития голоса вещей достаточно для того, чтобы дать понять, сколь необходимо вся кому, кто надеется стать совершенным капельмайстером, изучить то, что относится к человеческому голосу, и поразмышлять об этом. Ведь здесь не сказано и половины того, что должно быть сказано. Однако достаточно и того, что тот, кого это касается, пусть не для себя, но для своих нынешних или будущих учеников, извлечет из сказанного пользу, расширит, передаст и употребит эти знания в дальнейшей работе.

ГЛАВА ВТОРАЯ

О КАЧЕСТВАХ МУЗЫКАЛЬНОГО РУКОВОДИТЕЛЯ И КОМПОЗИТОРА, КОИМИ ОН ДОЛЖЕН ОБЛАДАТЬ ПОМИМО НЕПОСРЕДСТВЕННЫХ УМЕНИЙ

§ 1

К непосредственным умениям мы относим владение искусством темперации и математическими средствами гармонии.

§ 2

Первым вопросом будет: **должен ли настоящий капельмейстер** (я не буду здесь употреблять новое безвкусное название «придворный композитор»), если ему предстоит возглавить королевское или княжеское музыкальное общество и править оным, получать образование? Мы употребили здесь слово **править** с той разницей, что капельмейстер является судьей своим подчиненным не во всем, а лишь в вещах, касающихся музыки. Но и образование также имеет множество значений: здесь мы имеем в виду усердие в высших школах при изучении наук, там преподаваемых.

§ 3

Вопрос, что мы выше представили к обсуждению, среди прочего рассматривается в «Дискурсах» **Беера**¹. Сей автор, с коим я бы охотно поспорил, отвечает «и да, и нет»²: он пишет, что вопрос сей колет глаза тому, кто не способен к учению, однако же искусство без *judicio* [суждения] все равно что шелковый чулок на кривой ноге; как пилюли в оболочке, которые выглядят как сахар, на вкус же как желчь; или же оно и вовсе подобно лошади мельника, на которую наброшена шкура льва.

§ 4

Один анонимный французский автор³ писал: композитор никогда не возвысится в своем искусстве, если он не обладает ученостью. Худож-

¹ Joh. Beer (Bähr) weiland hochfürstl. weissenfelsischen Concert-Meisters, musicalische Discourse. Nürnberg 1719, 8vo в гл. 41. — Примеч. автора.

² А именно *secundum dici simpliciter, & secundum quid.* — Примеч. автора.

³ *Un compositeur n'excellera jamais dans son metier à moins qu'il n'ait de l'erudition.* Hist. de la Mus. (Композитор никогда не добьется успехов в своей профессии, если не обладает знаниями). Ист. музыки. — Примеч. автора.

ник может быть хорошим живописцем; но если он не является историком, то он напишет искусную картину, но не сможет отразить в ней тех чувств, кои составляют суть истории. То же и с композитором; его работу можно назвать произведением усердного мастера, но если он не достаточно образован, то он не сможет позаботиться о природе текста, так же, как художник не сможет выразить эмоции в картине. **Беер** утверждает: искусность кисти и выражения — разные вещи. И в этом он прав.

§ 5

Если начальная школа не производит сама по себе студентов, то и, естественно, высшая школа не делает из человека ученого. Давно известно, что мудрость и проницательность не могут быть привязаны к определенному месту или университету, тем более, если вы хотите наглядно продемонстрировать нечто, называемое ученостью, которая не может быть получена без систематического изучения светских наук. Но тот, кто желает научиться чему-то стоящему, может, взвесив все плюсы и минусы, исполнить это под чутким руководством, как дома или в подобном месте, так и в одной из высших школ, посещение коих, хотя они и предоставляют средства и возможности для достижения учености, все еще, вследствие некоторых убедительных причин, не поощряют многие великие мужи.

§ 6

Хотя науки столь же мало связаны с языками, как и с университетами, все же необходимо, чтобы композитор владел греческим или хотя бы латынью в степени, достаточной для того, чтобы понять книги о музыке, которые часто написаны на этих языках. Но просто смешно, если кто-то бойко, на иезуитский манер болтает на латыни, полагая при этом, что постиг всю ученость мира. Из того, что кто-то говорит и пишет на латыни, вовсе не следует, что он учился в университете или же хоть в какой-то значимой степени постиг высокую науку. Как далеко не всякий говорящий на немецком умен; так и не всякий говорящий на греческом, латыни или древнееврейском образован. Говорить на языке и изучать его — разные вещи. В первом случае *non occides* [не убий] значит запрет убивать; тогда как во втором это значит, что человек должен защищать, охранять и поддерживать ближнего. Так пишет **Беер** в вышеозначенном труде.

§ 7

Языки — хорошая подмога в образовании, и будь благороднейшие книги хорошо переведены, или если бы они хотя бы могли быть переведены на немецкий, то полезным мог бы оказаться всякий диалект, включая нижне-саксонский. Но поскольку даже немецкого языка недостаточно для достойного перевода, и не только из-за специальных терминов, но, в основном, вследствие содержащихся там понятий

и выводов, можно только надеяться на подобный совершенный перевод **учебных книг**, что делает неизбежным знание латыни. Хотя французы в этом достойны подражания, ведь они могут изучать большую часть наук на своем родном языке.

§ 8

Поэтом следует родиться; то же можно утверждать и о композиторе¹. Хотя последний должен не только обладать определенным врожденным даром к сочинению мелодий, но и, прежде всего, быть хорошо осведомленным в тех областях светской науки, без которых невозможно не только стать порядочным поэтом, но и просто судить о поэзии других. Ведь тот, кого мы называем поэтом, больше чем ученый, больше чем этик, больше чем логик, больше чем математик и т. п.

§ 9

В древности настоящие композиторы были поэтами, а то и пророками. Тогда это было проще, чем сейчас, поскольку основные науки были еще в колыбели, тогда как ныне, в солидном возрасте, каждой из них требуется отдельный ученый муж.

§ 10

Можно родиться с музыкальным даром, не имея особых поэтических способностей; тогда композитору придется многое познать о поэтическом искусстве и его основах; ведь практически все, что попадет ему в руки, будет рифмованным текстом. Он должен быть в некоторой степени осведомлен обо всех видах поэзии на случай, если его либреттист (как это обычно бывает) будет мало или вовсе не осведомлен в музыке, но при этом станет сочинять на музыку текст; тогда композитор протянет ему руку помощи, поддержит его и станет, так сказать, философской повитухой в рождении смысла.

§ 11

Вот почему всегда требуется, чтобы композитор мог сам в случае необходимости сочинить неплохие стихи, или хотя бы имел поэтический вкус, позволяющий ему сделать достойный выбор и разбираться в стихах к музыке. Нет необходимости в том, чтобы он был поэтом для собственных сочинений; но он должен разбираться в предмете, что значит сформировать основательное и доказательное суждение о нем.

§ 12

Если же кто-то владеет латынью и поэзией в вышеописанном объеме, он должен приложить усилия к тому, чтобы овладеть французским,

¹ Маттезон употребляет здесь слово *Melopoet* для обозначения композитора, тем самым подчеркивая связь поэзии и музыки через объединяющую их риторику. — *Примеч. перев.*

а главное, итальянским языком в той мере, чтобы быть в состоянии делать переводы. А поскольку очевидно, что капельмейстер должен быть человеком благородным [*galant homme*], то и вовсе непонятно, как это ныне возможно без знания этих двух языков. Однако итальянский я считаю наиболее необходимым, и тот, кто в должной степени выполнил первые два требования, очень быстро придет к последнему.

§ 13

Если будущему капельмейстеру поручить написать музыку на французский или итальянский текст, а он не владеет этими языками, что бедолага будет делать? Если же он немного понимает язык, но не владеет просодией, риторикой и логикой, то он наверняка укоротит длинные слоги и удлинит короткие; сделает все против строения, смысла и цели произведения, лишь бы успеть сдать работу. И поскольку в наше время почти все в театрах и залах поется на итальянском, не требуется больше доказательств необходимости владения этим языком композитору и рентенту хора.

§ 14

К примеру, Каюс сочинил арию для голоса с генерал-басом: она начинается, как обычно, затем следует фраза из девяти тактов в размере четыре четверти. В это время певец поет следующее: *Con dolce aurato strale, un volto vezzosetto, vezzosetto* [*С нежной золотой стрелой, лицо очаровательно, очаровательно*]. Мы поставили запятую там, где она стоит в мелодии; хотя не тут-то было — там точка. Далее у певца пауза на три полных такта, в которых играет бас. После этого повторяются те же слова на тот же мотив, ведь это так красиво, перед тем, как появляется что-то новое.

§ 15

Но тут возникает вопрос, можно ли это назвать разумным или хотя бы понятным? Вся наука языкоznания говорит — нет: ведь там нет ни запятой, ни тем более раздела, как можно понять из следующих слов: *si vago nel mio petto scolpir sapesti, o Amor!* Здесь также слова понятны лишь отчасти и вместе с предыдущими не образуют ни окончания, ни паче того *Da capo*. Поелику поэт считает, что любовь запечатлела столь прекрасную картину в его сердце, прекраснее которой еще не освещало солнце. Правда, это становится ясно только из остальных слов, которые без предыдущих имеют столь же мало смысла, как и последующие без них: *Che mai bellezza uguale, con tante grazie e tante, non vide il bel sembiante il sol col suo splendor.*

§ 16

При этом следует заметить, что должно быть: *il bel sembiante del sol*. Шестикратное повторение слов *il sol* подтверждает, что это ошибка не

переписчика, а композитора, который, живя в Италии, совершенно не знал итальянского.

§ 17

Если взглянуть на мелодию, то из всех щелей проглядывает жалкая монотонность, однообразие, постоянные повторения. Избитые тирады используются для таких выражений, смысл коих вовсе к тому не пригоден. Шестикратное повторение на протяжении двух арий одной и той же мелодии, не имеющей ничего общего ни с содержанием, ни с главной темой, кажется мне слишком частым. Вышеупомянутая главная тема более подходит для удушения великого визиря, нежели для любовной сцены или для выражения чувств, содержащихся в тексте.

§ 18

И все это из-за незнания языка: исключительно безвкусный, пустой материал; ошибочные идеи, приводящие к причудливым эксцессам; вынужденные диссонансы, которые встречаются слишком часто, и непозволительные вольности во вред смыслу, звучащие как кошачьи вопли¹.

§ 19

На вопрос: неужели человек, едва умеющий читать и писать, не знающий Доната² и Писания, необученный ни языкам, ни манерам, достоин такого искусства, как музыка, и такого занятия, как руководство музыкантами? — я получил некоторое время назад от одного композитора и капельмейстера, полагающего, что обладает острым слухом, к своему немалому удивлению, четкий ответ: да.

§ 20

Вдобавок было сказано, что первые три ошибки встречаются у нынешних миссионеров лишь на севере, среди финнов и лапландцев; Писание и языки больше не нужны и относятся сугубо к теории; в хороших манерах не было недостатка, но лишь у мытарей и грешников; господство художественного свиста, **дурно воспитанный** директор и ремесленный подход дела уже не портят; глупость должна быть наказана; композиция может быть и без генерал-баса, ведь она куда как старше его, не стоящего, с его пустыми числами, того, чтобы им пользовались большие музыканты; клавикорд — это всего лишь деревянный ящик

¹ *Les disparates de la Musique, ses prétendues faillies, qui tournent souvent en extravagances, ses detonations affectées & trop souvent répétées & les licences dont elle est chargée, qui sont une Musique de goutières.* (Нелепости музыки, ее так называемые недостатки, которые часто превращаются в экстравагантность, ее манерные и слишком часто повторяющиеся диссонансы и разрешения, которыми она перегружена и которые являются музыкой сточных канав.) Recueil de Perrin, Lettre du 30. d'Avril. 1659. — Примеч. автора.

² Элий Донат (лат. *Aelius Donatus*; ок. 320 — ок. 380) — римский грамматик и ритор, автор широко распространенных в Европе учебников *Ars minor* и *Ars maior*, чье имя стало нарицательным для обозначения латинской грамматики. — Примеч. перев.

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru