

ПЕРЕВОДЫ

УДК 781.68

А. А. Панов, И. В. Розанов

FLORILEGIUM PRIMUM ГЕОРГА МУФФАТА:
ПЕРЕВОД И КОММЕНТАРИИ

Выдающийся композитор и органист шотландского происхождения Георг Муффат (1653–1704), родившийся во Франции и получивший музыкальное образование в Париже (под руководством Жана-Батиста Люлли, 1663–1669) и в Риме (где его учителями были Бернардо Пасквини и Арканджело Корелли), оставил заметный след в европейской музыкальной истории. Работая придворным музыкантом в Австрии, Муффат знакомил музыкантов страны с французским и итальянским исполнительским и композиторским стилями. Предисловия к сборникам оркестровых сюит балетной музыки *Florilegium Primum* [1] и *Florilegium Secundum* [2], опубликованные на латыни, французском, итальянском и немецком языках параллельно¹, а также вступительные статьи к сборникам *Exquisitoris Harmoniæ Instrumentalis Gravi-Secundæ* [4] и *Apparatus Musico-Organisticus* [5] содержат важные исполнительские рекомендации Муффата.

**Suavioris Harmoniæ
Instrumentalis Hyporchematicæ
FLORILEGIUM PRIMUM**

Букет восхитительных балетных пьес,
составленный из пятидесяти избранных композиций,
специально созданных в современном балетном стиле
и подразделенных в семи различных тональностях,
собранных вместе, а также прилежно скомпонованных
для четырех или пяти струнных [инструментов]²
вместе с *Basso continuo* (по желанию).

¹ Перевод теоретических трудов Муффата на английский язык выполнен в 2001 г. в Университете Индианы (США) [3].

² Слова в квадратных скобках здесь и далее — уточнения авторов перевода.

© А. А. Панов, И. В. Розанов, 2011

Покорнейше посвящается высокочтимому и прославленному графу и властителю, Иоханну Филиппу, епископу, князю Святой Римской Империи в Пассау, владыке Ламберга, с искреннейшими пожеланиями непрестанного успеха Его вечно процветающему и славному правлению, [сочинено] Георгом Муффатом, принципалом воспитателей хористов Его Светлости.

Печатано Якобом Копмаером, 1695.

Продается Вильгельмом Паннекером, книготорговцем.

Заглавие, посвящение и предисловие к этому труду могут быть обнаружены на немецком языке в скрипичных партиях, на итальянском — в партиях альта и тенор-виолы, на французском — в партиях виолетты и виолончели.

[Посвящение Иоханну Филиппу Ламбергскому]

Наиславнейшему, Наипочтеннейшему
Князю Империи, Благогклоннейшему Владыке:

Милостивейший государь.

Истинная правда, что этим букетом я обязан не кому иному, как Вашей Достопочтенной Светлости, благодаря чьему великодушному влиянию цветы не только пышно расцвели, но также выросли и укрепилась в благородстве. Музыка и цветы имеют много общего: они боятся тени и холода, однако благодаря свету и теплу они растут и неустанно укореняются. Если бы эти цветы были посажены в каком-нибудь другом месте, они никогда бы не зацвели, их корни задохнулись бы из-за зловердной тени от завистливых, распростертых над ними ветвей, либо вследствие злостных, ужасных штормов, если бы Ваша Наиславнейшая Светлость не оказала им милость и не освободила бы их от песка и бесплодных комьев и не высадила бы их в лоне сада Пассау. Благодаря этому счастливому насаждению благодать снизошла на меня, равно как благодетельствие воздуха и земли влияет на цветы.

Вашей почтеннейшей милостью на меня снизошло просветление, мне оказана честь выполнения обязанностей капельмейстера и, поскольку Вы уверовали в мои способности сделать многое помимо музыки, Вы великодушно доверили мне и пропозицию этих страниц.

Та же благосклонность дала мне новые прохладные и наиболее необходимые жизненные соки, поддержав мое искусство и мой труд ценнейшим содействием, избыточной помощью и ободрением посредством влияния Вашей великодушной щедрости. Ваша Наиславнейшая Светлость одним своим словом придала этим цветам такую силу цветения, милосердно согревая и поливая их, так что они размножились и выросли в куст, превратившись в букет.

Поскольку главное очарование садов заключается в разнообразии растений и цветов, равно как совершенство и главный талант великих героев, несомненно, являются результатом многих достоинств, я пришел к выводу, что, будучи покорнейшим слу-

гой Вашей Наиславнейшей Светлости, заслуженного властителя мудрости и талантов, я осмелюсь использовать не только один стиль или метод, но также искуснейшее сочетание стилей, основанное на моих впечатлениях, приобретенных в разных странах.

Не только один стиль, но коллекция лучших стилей различных наций вполне подошли бы для того, чтобы потешить Вас различными формами музыки и способами исполнения. Благодаря Вашей Наиславнейшей Светлости, Вашему превосходному пониманию, приобретенному посредством долгого опыта при дворе и в трудах, у меня нет опасений последовательных нападков тех зловредных и слабых душ, которые порицают меня. Поскольку я начинал во Франции с самыми известными и опытными мастерами в этом искусстве музыки, полагаю, что я мог бы быть обвинен в предпочтении к этой нации в большей мере, нежели она того достойна; и сейчас, во время войны с Францией, меня могли бы считать нелояльным к немецким ушам, благосклонно к нам расположенным. В действительности у меня были иные мысли, нежели: «Æge ciere viros, Martemque accendere cantu»³. Оружие войны и причины, ее вызывающие, далеки от меня. Ноты, струны и прекрасные музыкальные звуки диктуют мне направление, и, поскольку я смешиваю французскую манеру с немецкой и итальянской, я не начинаю войну, но, скорее, начинаю прелюдию к единению, к драгоценному миру, желанному всеми людьми. Если Ваша Наиславнейшая Светлость любит мир, Ваша Наиславнейшая Светлость, как сын мира, не отвергнет музыку ни как глашатая, ни как сопровождение, поскольку мир впервые прорезался лучом дневного света во всеобщей радости Мюнстерского примирения, достигнутого посланниками, равно как и достижениями Его Величества, покойного отца Вашей Наиславнейшей Светлости, под влиянием гармоничных сочетаний множества крупнейших созвездий. Если звезды в аккорде следуют своим орбитам в гармонии (*concentum enim coeli dormire quie faciet?*)⁴, то эти согласующиеся созвездия могут передать только непорочные мир и согласие.

Ваша Наиславнейшая Светлость тем самым получила благосклонное расположение звезд, дух мира и согласия, объединяя в самом себе те материи, которые зачастую противоположны и редко обнаруживаются совместно: такие материи, как ризы церкви и блеск двора, щедрость и экономность, труд и наслаждение, любовь и страх Ваших подданных, благоразумие в желаниях, быстрота в действиях, почтительность к старшим, величие властителя с великолепным умением. Благодаря этому изобилию талантов мы можем надеяться, что небо не отвернется от вероисповедования и епископства Вашей Наиславнейшей Светлости. Да вознаградят Вас небеса не только прелестными звуками моей музыки, но также живым согласием души и тела, да будет Ваше славное правление названо источником наслаждения и превознесется в истории, сохранившись на веки вечные. Преданный Вашей Наиславнейшей Светлости, Ваш наипокорнейший и наипослушнейший слуга, Георг Муффат.

Предисловие автора благожелательному знатоку

Здесь Вы обнаружите пьесы, сочиненные мною в Зальцбурге до того, как я приехал в Пассау, выполненные, главным образом, во французском балетном стиле и пред-

³ «Пришпорить звон оружия или подстрекать бога Марса принять участие в сражении».

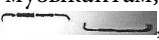





⁴ «Кто может остановить небесную песнь?»

ложенные для Вашего наслаждения и суждения. О, благожелательный знаток! Я был склонен под частым воздействием хороших друзей и при одобрении наиболее значительных музыкантов Италии и Германии опубликовать эти пьесы, принятые с удовлетворением князьями и заслужившие похвалу знати. Я последовал их просьбе с большим удовольствием, так как почувствовал, что эта манера исполнения постепенно становится модной в Германии.

В течение шести лет, наряду с другими музыкальными упражнениями, я с жадностью изучал этот стиль, который в то время процветал в Париже, под руководством самого знаменитого Жана-Батиста Люлли. Я, пожалуй, первый, кто не без успеха представил этот стиль многим знаменитым музыкантам, когда вернулся из Франции в Эльзас, откуда меня изгнала в Австрию и Богемию, а затем в Зальцбург и Пассау последняя война. Однако, поскольку балетные сочинения вышеназванного Люлли или таких же композиторов, в силу их льющегося и естественного движения, полностью избегают иррегулярных пассажей и частых неблагозвучных скачков, равно как и всяких других трюков, их, к сожалению, в этих странах скрипачи, которые в те времена более интересовались множеством необычных приемов и трюков, чем грациозной музыкой, поначалу принимали прохладно.

Поэтому такие пьесы, исполняемые раз от разу музыкантами, не знакомыми с французской манерой или завидующими иностранному искусству, оказались обкрадены в своих правильных темпах и украшениях. Однако они впоследствии исполнялись с большим и впечатляющим совершенством сначала в Австрии (некоторыми иностранными скрипачами), а вскоре — прекрасными музыкантами Великого Курфюрста Баварии, и, таким образом, их стали считать более приятными. Многие начали разыскивать эту музыку, дабы ознакомиться с сочинениями, столь понравившимися властителям и князьям, а также получить лучшее представление и привыкнуть к манере и украшениям. Без всякого сомнения, они убедились в истинности этого [искусства], в частности, рассудительный господин сказал мне однажды об этом стиле: они изучали его умственно, что было более сложно, хотя могли бы изучать это ради наслаждения слуха.

Итак, поскольку бездумное осуждение вышеназванного балетного стиля стало постепенно стихать, я решил с большей уверенностью представить свои пьесы такими, какие они есть, ибо они нуждаются в искусстве и расположении скрипачей, в особенности в силу своей простоты, дабы они могли благополучно заявить о себе. Нет необходимости объяснять причину названия каждой партиты, поскольку эти названия отличаются одно от другого только по условиям и обстоятельствам, им сопутствующим, в конце они действительно названы так, как я считал нужным.

Мне остается еще напомнить музыкантам, несведущим в этом стиле, что если ноты связаны следующим образом:  — играйте первый раз до предписанных знаков повтора , а второй раз полностью опустите те ноты и начинайте вместо них со знака повтора . Такой знак , который может встретиться ближе к началу или после знаков повтора , указывает на ноту, с которой следует начинать, пропустив все предыдущие ноты. Это также следует учитывать, даже если данный знак встречается почти в середине второй части или несколько дальше от конца. Однако мой опыт говорит, что можно не без приятности повторить и третий раз, начиная от вышеназванного знака  после того, как вся вторая часть будет полностью сыграна. Музыканты должны продумать это до исполнения. Тактовый размер (*praeterea tempus*; *la mesure*; *la Battuta*;

der Zeitschlag oder Tact)⁵, обозначенный фигурой 2 ф, должен — поскольку он подразделяется на две части — быть в два раза быстрее, нежели такт под знаком с, который подразделяют на четыре части. Далее, темп пьес с названиями *Увертюра*, *Прелюдия* и *Симфония*, если они маркированы знаком 2, должен быть сравнительно медленным. Однако *балет* (танец) должен быть более оживленным, хотя он всегда отбивается медленнее, нежели при знаке ф. При этом знаке не следует торопиться в *гавоте* так, как это делается в *бурре*. Кроме того, когда такт маркирован знаком 2 и подразделяется на две очень медленные части, ноты длятся почти столько же, сколько у итальянцев при знаке с на четыре доли, где проставлено слово *prestò*. Единственное различие между ними заключается в том, что в последнем восьмые, следующие друг за другом: ♪♪♪♪ и т. д., не играют в той лучшей манере⁶, то есть с пунктиром: ♪♪♪♪, но в равном времени (ровно)⁷. *Симфония* из четвертой партиты является примером этого. При других знаках, таких как 3/2, отбивание такта очень сдерживается; при 3/4 оно будет живее, за исключением

⁵ «Tact (франц. и нем.); tactus (лат.); tatto (итал.) — отмеривание — времени или нот в музыке... в древнейшие времена осуществлялось при помощи ноги (и поэтому в поэзии возникли стопы), тогда как в настоящее время это делается при помощи руки...» — пишет в 1732 г. И. Г. Вальтер [6, S. 592]. Как видим, трактовка слова *Tact* старинными музыкантами, в том числе и автором знаменитого *Музыкального Лексикона*, абсолютно не отвечала представлению, сложившемуся об этом термине у музыкантов XX–XXI столетий. Аналогичные разъяснения можно обнаружить и в других словарях, составленных предшественниками и современниками Вальтера. Заметим, что Вальтер ошибочно считает слово *Tact* французским термином. Вальтер, составляя *Лексикон*, опирался в том числе на соответствующие статьи первого французского музыкального словаря С. де Броссара [7], который, в свою очередь, в большей мере основан на итальянских, нежели на французских теоретических источниках. Понятие *тактовый размер*, *отбивание такта* (*mesure*), объясняется в словаре де Броссара в статье к термину *Battuta*: «BATTUTA означает те движения руки вниз и вверх, которые служат для отчисления продолжительности звуков и которые мы называем *MESURE*. У итальянцев часто встречается выражение *A battuta*, которое означает такое отбивание такта (*mesure*), в котором каждая доля делается равной. Обычно они указывают это после того, что они называют *Recitativo*, который является таким пением, где, скорее всего, больше декламируют, нежели поют, и в котором отбивание такта не соблюдается с точностью. *A battuta*, стало быть, означает тогда, что отчисление или отбивание происходит ровно, все доли размера [следуют] с полной точностью». Во Франции эквивалентом слова *Tact* являлись термины *Mesure* и (в XVIII веке) также *Mouvement*. В *Словаре Французской Академии* [8, р. 127], например, *Mouvement* в качестве музыкального термина однозначно объясняется как отбивание такта. («MOUVEMENT, se dit aussi en musique de la manière de battre la mesure, *Presser le mouvement, ralentir de mouvement, pour dire, Battre la mesure plus ou moins vite, sans toutefois la changer ni l'altérer*»). Аналогичные рассуждения можно обнаружить и в других французских словарях XVIII века. (Например: «MESURE... *En Poésie, en Musique, et dans la Danse, mesure se dit de la cadence et des tems qu'on doit observer pour allicier l'agrément à la régularité. En Musique particulièrement, la mesure est l'espace du temps que le Maître de concert employe à hausser et à baisser, la main pour conduire les mouvements du chant, tantôt plus vite, tantôt plus lent; selon le genre de Musique, ou le sujet qu'on chante, ou qu'on joue*; «MOUVEMENT... *En Musique, c'est la manière de battre la mesure, pour presser ou ralentir la prononcation ou le jeu*» [9, р. 347, 367].) Однако 30-томная *Большая энциклопедия французского языка* [10, Т. 18, р. 486], буквально воспроизводя определение из музыкального словаря Ж.-Ж. Руссо [11, р. 303], дает иное представление о значении термина *mouvement* в музыке. Последний определяется там как фактический эквивалент современного понятия *темпа исполнения* («*Mouvement, en termes de Musique, se dit du degré de vitesse ou de lenteur que donne à la mesure le caractère de la pièce qu'on exécute*»). Термин *mesure* трактуется в этом же источнике [10, Т. 17, р. 568–569] как *такт* (подразделение и временная продолжительность тактовых долей — «*se dit de la division ou de la durée du temps*»).

⁶ Речь здесь у Муффата идет о французской исполнительской конвенции «неровных нот» или «неровной игры» — «*les notes inégales*» (подробнее об этой конвенции см.: [12; 13]). В предисловии к сборнику *Florilegium Secundum* [2] Муффат дает весьма развернутое объяснение правил альтерации ритма ровно записанных последовательностей нотных длительностей во французской манере.

⁷ Одно из важных правил французской исполнительской практики того времени: «инэгаллизация» пассажей не допускается в очень быстром темпе.

сарабанд и других пьес (Arie; Air; *Airs*)⁸, которые должны быть несколько медленнее; в рондо он [такт] требует проворства; в *менуэтах*, *курантах* и многих других, а также, по крайней мере, в *фугах*, присоединенных к *увертюрам*, он [такт] должен отбиваться очень живо. Наконец, остальные пьесы, которые называются *жигами* и *канари*, требуют наибо́льшего исполнения вне зависимости от обозначений тактового размера.

Надеюсь, что Вы, благожелательный любитель, милостиво примете мой *Florilegium Primum*, оградите его от скряг и завистников и простите мне опечатки, присутствующие в этом издании.

Источники и литература

1. *Muffat G. Suavoris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Primum...* [Augsburg]: Jacob Koppmayr, 1695.
2. *Muffat G. Suavoris Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum...* Passau: Georg Adam Höller, 1698.
3. Georg Muffat on Performance Practice. The Text from *Florilegium Primum*, *Florilegium Secundum*, and *Auserlesene Instrumentalmusik*. A New Translation with Commentary / ed. and trans. by D.K. Wilson. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
4. *Muffat G. Exquisitoris Harmoniæ Instrumentalis Gravi-Secundæ Selectus Primus...* Passau: Typis Viduæ Mariæ Margarethæ Höllerin, 1701.
5. *Muffat G. Apparatus Musico-Organisticus.* [Salzburg: Johann Baptist Mayr], 1690.
6. *Walther J. G. Musicalisches Lexicon Oder musicalische Bibliothec...* Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.
7. *Brossard S. de (l'Abbé). Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de Musique, & particulièrement dans l'Italienne.* Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1701.
8. *Dictionnaire de L'Academie Française. Nouvelle Édition.* Paris: chez les Libraries Associés, 1765. T. 2.
9. *Formey J. H. S. Dictionnaire instructif, Où l'on trouve les principaux termes des sciences et des arts...* Halle: Jean Justin Gebauer, 1767. T. II.
10. *Le Grand Vocabulaire François...* Seconde Édition. Paris: C. Panckoucke, 1771. T. 17; 1771. T. 18.
11. *Rousseau J. J. Dictionnaire De Musique...* Paris: Duchesne, 1768.
12. *Панов А. А., Розанов И. В.* Временная организация музыки барокко: история, теория, исполнительская практика. Л.: Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1991.
13. *Панов А. А., Розанов И. В.* «Les Notes Inégales» и их использование в интерпретации французской музыки XVIII столетия // *Органное искусство*. Вып. 1–3. М., 1995. Вып. 3. С. 89–94.
14. *Панов А. А.* Безмолвная риторика французского барокко // *Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 15: Искусствоведение*. 2011. Вып. 3. С. 106–107.
15. *Бочаров Ю. С.* Многоликий термин // *Старинная музыка*. № 1–2 (23–24). 2004.

Статья поступила в редакцию 6 июля 2011 г.

⁸ Слово *Air* в музыкально-теоретической литературе XVII–XVIII вв. имело несколько более широкий смысл, чем сегодня. Оно может быть переведено и как «пение», и как «песня», и как «пьеса» — вокальная или инструментальная. (Подробнее см.: [14, с. 106–107; 15].) Любопытно, что в немецкой версии текста Муффат использует французское слово *Airs*, но не термин *Gesänge*, который обычно применялся в данном контексте в немецкоязычных музыкально-теоретических трудах того времени.