

## ПИСЬМО О ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКЕ

Sunt verba et voces, prætereaque nihil<sup>1</sup>.

### К ЧИТАТЕЛЯМ

Спор, разгоревшийся прошлый год в Опере, свелся только к оскорбительным выпадам, которые у одной партии отличались большим остроумием, а у другой — большим озлоблением; я предпочел не вмешиваться в него вовсе, ибо этот род войны никак не привлекал меня, и я чувствовал, что еще не время выступать с доводами рассудка. Теперь же, когда буффонов спровадили, или скоро спровадят\*, и об интригах уже нет речи, я полагаю, что могу попытаться заявить свое мнение, и я выскажу его с моей обычной откровенностью, не боясь кого-либо задеть. Мне кажется даже, что в рассуждении о таком предмете всякая предосторожность была бы для читателей оскорбительной. Признаюсь, у меня создалось бы весьма нелестное мнение о народе, придающем смехотворно большое значение песенкам и уважающем музыкантов больше, чем философов; о народе той страны, где о музыке приходится говорить с большей осторожностью, чем о самых серьезных вопросах морали<sup>2</sup>.

По этой причине — хотя говорят, что кое-кто после первого издания «Письма» и упрекал меня в недостаточном почтении к французской музыке — именно из высокого почтения и уважения, которые я питаю к этой нации, я не могу позволить себе изменить что-либо в этом втором издании.

Почти невероятно — как если бы это относилось к кому-нибудь другому, — что меня осмеливаются обвинять в том, будто я с презрением говорил о французском языке в работе,

---

<sup>1</sup> Это слова и звуки и ничего более (лат.).

<sup>2</sup> Опасаясь, как бы мои читатели не приняли последние строки этого абзаца за сатиру, добавленную «после драки», я должен их предупредить, что эти слова с точностью заимствованы из первого издания «Письма»; все последующее было добавлено во втором. (Прим. Руссо.)

где речь идет только о связи языка с музыкой. Я не изменил здесь ни одного слова, относящегося к этому предмету, и беспристрастный читатель, просматривая это издание, может убедиться, справедливо ли такое обвинение. Верно то, что, хотя у нас были превосходные поэты и даже несколько не лишенных дарования музыкантов, я считаю наш язык мало подходящим для поэзии и вовсе непригодным для музыки. Не побоюсь сослаться в этом вопросе на самих поэтов, ибо что до музыкантов, то всякому известно, насколько излишне советовать с ними по какому-либо предмету, требующему размышления. Зато французский язык представляется мне языком философов и мудрецов;<sup>1</sup> он словно создан, чтобы стать органом истины и разума. Горе тому, кто оскорбит истину или разум писаниями, наносящими бесчестие этому языку! Что касается меня, то полагаю, что самый достойный знак моего уважения к этому прекрасному и мудрому языку, которым я имею счастье пользоваться, — это стараться не унижить его.

Хотя я не желаю и не должен менять тон, говоря с публикой, хотя я ничего не жду от нее и так же мало озабочен ее насмешками, как и похвалами, все же смею думать, что значительно больше уважаю ее, чем вся эта толпа продажных и опасных писак, которые льстят ей ради корысти. Правда, мое уважение проявляется не в пустых назиданиях, лишь указывающих на невысокое мнение об уме читателя, но в том, что, поддерживая вескими доводами свое суждение, я воздаю должное способности читателя мыслить, а это я стремился делать всегда. Итак, с какой стороны ни взглянуть, оценивая по справедливости все вопли, вызванные этим письмом, я сильно опасаюсь, как бы в конце концов провинность моя не оказалась в том, что я прав, ибо я слишком хорошо знаю, что этого-то мне не простят никогда.

Припоминаете ли вы, сударь, историю о ребенке из Силезии, родившемся с золотым зубом, которую рассказывает г-н де Фонтенель? \* Сперва все доктора Германии сочинили пропасть ученых диссертаций, объясняя, каким образом ребенок может родиться с золотым зубом; последнее же, что им пришло на ум, было проверить самый факт, и тут-то оказалось, что зуб отнюдь не золотой. Дабы избежать подобного недоразумения, прежде чем говорить о превосходстве нашей музыки, быть может, стоило бы труда удостовериться в ее существовании и выяснить прежде всего не то, золотая она или нет, а есть ли она у нас вообще.

---

<sup>1</sup> Таково мнение автора «Письма о глухонемых» \*, мнение, которое он прекрасно обосновал в приложении к этому труду и еще лучше доказал всеми своими произведениями. (Прим. Руссо.)

Немцы, испанцы и англичане долгое время утверждали, что у них есть музыка, соответствующая их языку. Действительно, у них были национальные оперы \*, которыми они простодушно восхищались, вполне убежденные, что не признавать эти шедевры, не сносные для всякого слуха, кроме их собственного, значит посягать на их славу. Но в конце концов удовольствие взяло у них верх над национальным тщеславием или, быть может, они стали правильнее судить о последнем, принеся в жертву хорошему вкусу и разуму те предрассудки, которые из-за придаваемого им значения часто выставляют нации в смешном свете.

Мы, французы, еще придерживаемся в отношении нашей музыки тех мнений, которые были прежде у других наций об их музыке; но кто докажет, что наше упорство имеет больше оснований из-за того, что мы более упрямы? Разве неизвестно, насколько привычка к самым дурным вещам может ослепить наши чувства <sup>1</sup> и сколь необходимы рассуждение и размыш-

---

<sup>1</sup> Возможно, любопытным читателям будет приятно встретить здесь следующий отрывок из сочинения давнего сторонника «угла королевы» \* (от перевода я воздерживаюсь по достаточно веским причинам):

«Et reversus est rex piissimus Carolus, et celebravit Romæ pascha cum domno apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos Paschæ inter cantores Romanorum et Gallorum: dicebant se Galli melius cantare et pulchrius quam Romani: dicebant se Romani doctissime cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant a sancto Gregorio papa; Gallos corrupte cantare, et cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio ante domnum regem Carolum pervenit. Galli vero, propter securitatem domni regis Caroli, valde exprobrabant cantoribus Romanis. Romani vero, propter auctoritatem magnæ doctrinæ, eos stultos, rusticos et indoctos, velut bruta animalia, affirmabant, et doctrinam sancti Gregorii præferebant rusticitati eorum. Et cum altercatio de neutra parte finiret, ait domnus piissimus rex Carolus ad suos cantores: «Dicite palam, Quis purior est, et quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longe decurrentes?» Responderunt omnes una voce, fontem, velut caput et originem, puriorem esse, rivulos autem ejus quanto longius a fonte recesserint, tanto turbulentos et sordibus ac immunditiis corruptos. Et ait domnus rex Carolus: «Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifeste corrupistis cantilenam ecclesiasticam». Mox petiit domnus rex Carolus ab Adriano papa cantores qui Franciam corrigerent de cantu. At ille dedit ei Theodorum et Benedictum, doctissimos cantores, qui a sancto Gregorio cruditi fuerant tribuitque Antiphonarios sancti Gregorii, quos ipse notaverat nota romana. Domnus vero rex Carolus revertens in Franciam misit unum cantorem in Metis civitate, alterum in Suessionis civitate, præcipiens de omnibus civitatibus Franciæ magistros scholæ Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, et ab eis discere cantare. Correcti sunt ergo Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; et omnes Franciæ cantores didicerunt notam romanam, quam nunc vocant notam franciscam: excepto quod *tremulas* et *vinnulas*, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces, quam potius exprimentes. Majus autem magisterium

ление, дабы во всех изящных искусствах рассеять незаслуженное одобрение, часто даруемое народом произведениям самого дурного вкуса, и уничтожить доставляемое ими ложное удовольствие. Так не уместно ли здесь для правильного суждения о французской музыке, — что бы ни думала о ней чернь

---

cantandi in Metis remansit; quantumque magisterium romanum superat metense in arte cantandi, tanto superat metensis cantilena cæteras scholas Gallorum. Similiter erudierunt romani cantores supra dictos cantores Francorum in arte organandi. Et domnus rex Carolus iterum a Roma artis grammaticæ et computatoriæ magistros secum adduxit in Franciam, et ubique studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum enim domnum regem Carolum, in Gallia nullum studium fuerat liberalium artium». (*Прим. Руссо.*) («И возвратился благочестивый король Карл и отпраздновал в Риме пасху купно с владыкой апостолическим. И возгорелся в дни празднования пасхи спор между певчими римскими и галльскими. Галлы утверждали, что поют лучше и приятнее; чем римляне. Римляне же говорили, что более сведущи в церковных песнопениях, ибо обучены тому святым папой Григорием, и обвиняли галлов в искажении, порче и извращении истинного пения. Каковой спор дошел до государя короля Карла. Галлы, уповая на заступничество государя короля Карла, весьма поносили римских певчих. Римляне же, опираясь на непреложность великого учения, обзывали оных глушцами, деревенщиной, невеждами и грубыми скотами и превозносили учение святого Григория пред их невежеством. И яко спору тому не было конца, благочестивейший государь Карл сказал своим певчим: «Поведайте, какая вода чище и лучше, та ли, что истекает прямо из источника, или та, что в ручейках, далеко от него отошедших?» Ответили все единогласно, что вода из источника чище, ибо здесь ее начало и рождение, а вода в ручейках тем более мутна и загрязнена нечистотами, чем дальше оные ручейки отделились от источника. И сказал государь король Карл: «Возвратитесь же к источнику святого Григория, ибо вы, несомненно, испортили церковное пение». Затем попросил государь король Карл у папы Адриана певчих, дабы они исправили пение франков. И дал ему папа Теодора и Бенедикта, ученейших певчих, обученных святым Григорием, и даровал ему также антифонарии святого Григория, кои тот собственноручно начертал римскими нотами. Возвратившись же во Францию, государь король Карл послал одного из оных двух певчих в город Метц, а другого в Суассон, предписав учителям пения во всех французских городах принести оным певчим свои антифонарии для исправления и научиться у них пению. Так были исправлены французские антифонарии, кои прежде всякий искажал по своему произволу, добавляя или убавляя что вздумается, и все французские певчие обучились римским нотам, кои теперь именовали французскими. Но что до *трелей и мордентов*, а также группетто и прерванных звуков в пении, то французы так и не сумели их передавать в совершенстве, ибо вследствие природной варварской грубости их глотка издавала пекие бляющие звуки вместо рулад. Но все же главная школа пения пребывала в Метце, и сколь римское пение превосходит пение Метца, столь же последнее превосходит пение в прочих галльских школах. Римские певчие обучили также оных французских певчих искусству игры на органе\*. И государь король Карл, едуци из Рима, привез с собой во Францию наставников в искусстве грамматики и счета и повелел повсюду распространить изучение книг, ибо до царствования упомянутого короля Карла во Франции вовсе не было просвещения») (*лат.*).

всех сословий — пропустить ее хоть раз через фильтр разума, и посмотреть, выдержит ли она это испытание? «Concedo ipse hoc multis,— говорил Платон \*,— voluptate musicam judicandam; sed illam ferme musicam esse dico pulcherrimam, gæ optimos satisque eruditos delectet»<sup>1</sup>.

Не имею намерения вдаваться здесь в углубленное изучение предмета; это задача не для одного письма, а может быть, и не для меня. Я хотел бы только попытаться установить истинные основные принципы, сообразно которым, в ожидании лучших, мастера искусства или скорее философы могли бы направлять свои исследования. Ибо, как сказал некогда один мудрец, поэту надлежит создавать поэзию, а музыканту — музыку, но лишь философу подобает рассуждать о той и другой.

Всякая музыка может состоять только из следующих трех элементов: мелодии или пения, гармонии или аккомпанеента, темпа или размера<sup>2</sup>.

Характер мелодии в основном создается размером, но так как она возникает непосредственно из гармонии и всегда подчиняется аккомпанементу своему движению, я объединю эти два элемента в одном разделе, а о размере поговорю особо.

Гармония, принцип которой заложен в самой природе, едина для всех народов; если в ней и имеются различия, то они вносятся различиями мелодии. Итак, только по мелодии следует определять характер любой национальной музыки, тем более что в основном он дан в языке, и поэтому мелодия как таковая должна испытывать величайшее влияние языка.

Можно себе представить, что одни языки более пригодны для музыки, чем другие; можно представить и вовсе для нее не пригодные. Таким оказался бы язык, состоящий только из сложных звуков, не произносящихся, глухих или назализованных слогов, язык с немногими звучными гласными, с большим количеством согласных и артикуляций \*, лишенный также других существенных условий, о которых я скажу в разделе, посвященном размеру. Любопытно взглянуть, что случилось бы с музыкой, примененной к такому языку.

Во-первых, недостаток звучности гласных понудил бы придавать им чрезмерную громкость в пении и приглушенность языка сделала бы музыку крикливой \*. Во-вторых, из-за жесткости и обилия согласных многие слова пришлось бы про-

---

<sup>1</sup> Я согласен со многими, считающими, что о музыке должно судить по доставленному ею удовольствию; но утверждаю, что та музыка прекраснейшая, коей наслаждаются лучшие и образованнейшие (лат.).

<sup>2</sup> Хотя под *размером* понимают определение числа и отношения долей такта, а под *темпом* — определение степени быстроты, я счел возможным объединить здесь эти понятия в общей идее изменения длительности или изменения во времени. (Прим. Руссо.)

пускать, а другим придавать лишь простейшие интонации, и в музыке воцарились бы бесцветность и однообразие. По той же причине темп оказался бы замедленным и тягучим, а пожелай мы немного ускорить его, быстрота походила бы здесь на движение твердого, угловатого тела, катящегося по неровной мостовой.

В подобной музыке вовсе не было бы приятной мелодии, и этот пробел пытались бы восполнить поддельными и малоестественными красотами, нагромождая модуляции правильные, но холодные, лишенные изящества и выразительности; придумали бы рулады, трели, каденции, апподжиатуры и другие искусственные прикрасы, которыми уснащали бы пение, придавая ему лишь еще бóльшую нелепость, но не спасая от однообразия. Во всем этом унылом уборе музыка оставалась бы тягучей и невыразительной, и ее образы, лишенные силы и энергии, при множестве нот представляли бы мало предметов, подобно готическим письменам, где в длинных строках, изобилующих черточками и узорными буквами, написано всего два-три слова и где большое пространство заключает очень мало содержания.

Не имея возможности создавать приятные мелодии, композиторы обратили бы все свои старания на гармонию и за отсутствием действительных красот ввели бы в нее красоты чисто условные, ценность коих почти лишь в одном преодолении трудностей. Вместо хорошей музыки эти композиторы создали бы музыку ученую; желая возместить недостаток мелодии, они усложнили бы аккомпанемент, и им легче было бы нагромоздить множество скверных партий, чем создать одну хорошую мелодию. Пытаясь устранить однообразие, они увеличили бы путаницу и, полагая, что сочиняют музыку, создавали бы только шум \*.

Отсутствие мелодии привело бы также к тому, что музыканты, имея о ней превратное понятие, всюду находили бы мелодию на свой вкус. Не зная истинной мелодии, они с завидной легкостью умножали бы мелодические партии, смело называя этим именем все что угодно, вплоть до генерал-баса \*, и, ничтоже сумняшеся, сочиняли бы в унисон с ним сольные партии для баритонов \*, заглушая все в целом неким подобием аккомпанеента, чья так называемая мелодия не имела бы никакой связи с мелодией вокальной партии. Где бы они ни увидели ноты, они находили бы мелодию, потому что и на самом деле их мелодия была бы всего лишь рядом нот, «voces, præ tereaque nihil» <sup>1</sup>.

Перейдем теперь к размеру, в чувстве которого главным

---

<sup>1</sup> Звуки и ничего более (лат.).

образом и состоит красота и выразительность пения. Размер для мелодии почти то же, что синтаксис для речи; ведь именно синтаксис определяет соединение слов, отличает фразы одну от другой и придает смысл и связь целому. Всякая музыка, в которой не чувствуется размера, походит, если в том вина исполнителя, на шифрованное письмо, где для понимания смысла необходим ключ; но если и в самом деле в этой музыке нет отчетливого размера, тогда она не что иное, как беспорядочный набор слов, взятых наугад и написанных как попало, где читатель не найдет никакого смысла, ибо сам автор туда его не вложил.

Я сказал уже, что всякая национальная музыка в основном заимствует свой характер у языка, и должен добавить, что этот характер главным образом обнаруживается в просодии \* языка. Вокальная музыка возникла намного раньше инструментальной, которая поэтому всегда черпала из нее мелодические обороты и размеры; различные же размеры вокальной музыки могли иметь источником только различные способы скандирования речи и взаимного расположения кратких и долгих звуков. Это весьма заметно в греческой музыке, где все размеры не что иное, как формулы разнообразных ритмов, образуемых сочетаниями долгих или кратких слогов и стоп, возможных в этом языке и его поэзии. Итак, хотя в музыкальном ритме очень легко различить размер просодии, размер стиха и размер мелодии, можно не сомневаться, что самой приятной или по крайней мере самой ритмичной будет та музыка, где все три размера сочетаются наиболее совершенным образом.

После этих объяснений я возвращаюсь к своей гипотезе и предполагаю, что в языке, о котором шла речь, просодия плохая, неясно выраженная, неточная и нечеткая; что долгие и краткие звуки по своей длительности и количеству не находятся здесь в отношениях простых, способных придать ритму приятность, точность, равномерность, что в этом языке долгие звуки более или менее долги, а краткие — более или менее кратки и что различия между теми и другими неопределенны и почти несоизмеримы. Понятно, что в музыке этого народа, принужденной усвоить неправильности просодии, размер будет весьма расплывчатым, неравномерным и неясным, отчего особенно пострадает речитатив.

Здесь почти невозможно будет согласовать длительность нот и слогов и придется то и дело менять размер \*. Здесь никогда не удастся передать стихи в четком и правильном ритме, и даже в ариях с обозначенным размером любой темп будет звучать неестественно и неточно — ведь малейшее замедление, присоединяясь к этому недостатку, совершенно уничтожит

понятие о равенстве долей такта в уме певца и слушателя. В конце концов такт станет уже вовсе незаметен, равенство его повторений исчезнет и он окажется подвластным лишь прихоти музыканта, который ежеминутно может ускорять или замедлять темп по своему желанию, так что в концерте нельзя будет обойтись без человека, отмечающего такт \* для всех, сообразно фантазии или удобству одного.

Постепенно певцы настолько усвоили бы привычку свободно распорядиться размером, что стали бы даже нарочно менять его и в тех пьесах, где композитору удалось сделать его отчетливым. Указывать размер считалось бы ошибкой против композиции, а следовать ему — дурным вкусом в пении; недостатки слыли бы красотами, а красоты — недостатками; порок возводился бы в правило, и чтобы сочинять музыку во вкусе этого народа, требовалось бы лишь старательно держаться того, что не нравится всем другим народам.

Напрасно расточали бы композиторы свое искусство, прикрывая недостатки подобной музыки; все равно им не удалось бы сделать ее приятной для иного слуха, кроме как жителей той страны, где принята эта музыка. Подвергаясь упрекам в дурном вкусе и слушая истинную музыку другого народа, где язык более для нее благоприятен, они пытались бы уподобить ей свою, но лишь отняли бы у своей музыки ее характер и согласие с языком, для которого она создана. Желая изменить мелодию, они сделали бы ее угловатой, причудливой и почти невыполнимой для певца; стремясь только украсить мелодию иным аккомпанементом, они благодаря неизбежному контрасту лишь яснее обнаружили бы ее монотонность. Они лишили бы свою музыку единственно возможной для нее красоты, отнимая у ее частей единство характера и целостность. Приучив слух презирать пение и слушать только симфонию \*, они стали бы под конец пользоваться голосами лишь в виде аккомпанемента к аккомпанементу.

Таким образом, произойдет разделение музыки этого народа на вокальную и инструментальную, и эти два рода музыки приобретут различный характер, образуя чудовищное целое. Симфония потребует ритмичного исполнения, а мелодия не потерпит никаких уз, и частенько доведется слышать, как в одних и тех же пьесах певцы и оркестр противоречат и мешают друг другу. Эта неопределенность и смешение двух характеров породят холодную и небрежную манеру аккомпанировать, которая настолько войдет в привычку, что, даже исполняя хорошую музыку, оркестранты не сумеют сохранить ее силу и энергию. Играя эту музыку так же, как и свою, они совершенно ее изуродуют: все *doix* зазвучат громко, а *fort* тихо, не говоря уже о нюансах этих двух обозначений. Для



таких слов, как *rinforzando*, *dolce*<sup>1</sup>, *risoluto*, *con gusto*, *spiritoso*, *sostenuto*, *con brio*<sup>2</sup> не найдется даже синонимов в их языке, а понятие *выразительность* будет там лишено всякого смысла; красоту мощного смычкового штриха подменят множеством мелких украшений\*, безвкусных и холодных. Самый многочисленный оркестр вовсе не произведет никакого впечатления, либо только весьма неприятное. Исполнение станет расслабленным, так как музыканты больше следят за чистотой игры, чем за ритмом, и поэтому оркестр никогда не звучит согласно; они уж не способны извлечь хоть один чистый и верный звук или исполнить какую-нибудь пьесу в подобающем ей характере, и иностранцев весьма удивило бы, что, за исключением нескольких музыкантов, оркестр, слывающий первым в мире, едва ли достоин играть на подмостках кабачка<sup>3</sup>. Вполне естественно, что такие музыканты возненавидят музыку, обнаружившую их позор, и вскоре, присоединив к дурному вкусу дурное отношение, они прибегнут к заранее обдуманному плану намеренно обезобразить ее своим исполнением: впрочем, они могли бы попросту вполне довериться своей неловкости.

Из другого предположения, обратного высказанному, я без труда мог бы определить все качества истинной музыки, созданной, чтобы волновать, подражать природе, нравиться и доносить до сердца сладчайшие впечатления от мелодии и гармонии. Но это слишком отдалило бы нас от предмета и особенно от привычных нам понятий; поэтому я предпочту ограничиться несколькими замечаниями об итальянской музыке, которые могли бы помочь нам вернее судить о своей.

Если бы меня спросили, какой язык обладает наилучшей грамматикой, я ответил бы, что язык народа, лучше всего умеющего рассуждать; а если бы спросили, у какого народа наилучшая музыка, я сказал бы, что у того, чей язык более всего для нее пригоден. Об этом я уже говорил выше, и у меня еще будет повод обосновать свое мнение на протяжении

---

<sup>1</sup> Возможно, не наберется и четырех французских оркестрантов, знающих разницу между *piano* и *dolce*; \* да и не к чему им это знать, ведь все равно они не сумеют передать ее. (*Прим. Руссо.*)

<sup>2</sup> Внезапно усиливая, мягко, решительно, со вкусом, пламенно, сдержанно, с воодушевлением (*итал.*).

<sup>3</sup> Меня уверяли, что среди оркестрантов Оперы есть не только очень хорошие скрипачи,— надо признаться, что таковы они почти все, взятыо в отдельности,— но и истинно порядочные люди, которые не вмешиваются в интриги своих собратьев, оказывающих публике плохую услугу; поэтому я спешу сделать здесь это разграничение, дабы исправить по мере сил моих несправедливость\*, которую мог бы совершить относительно тех, кто этого не заслуживает. (*Прим. Руссо.*)

письма. Итак, если есть в Европе язык, пригодный для музыки, это, конечно, итальянский, ибо он более других языков нежен, звучен, гармоничен и акцентирован \*, а эти четыре качества как раз наиболее благоприятны для пения.

Он нежен, ибо артикуляции в нем несложны, скопления согласных встречаются редко и лишены жесткости; очень большое количество слогов образуется из одних гласных, и поэтому частые элизии \* делают произношение более плавным. Он звучен, так как большинство гласных в нем чистые, сложных дифтонгов нет, носовых гласных мало или вовсе нет, а произношение немногих согласных незатруднительно, благодаря чему лучше оттеняется звучание слогов, обретающих четкость и полноту. В гармоничности, столько же зависящей от количества и просодии, сколько от музыкальности звуков, преимущество итальянского языка очевидно, ибо надо заметить, что гармоничность и подлинная живописность языка меньше зависит от действительной силы его звуков, чем от дистанции между тихим и громким произношением и от возможности выбора звуков для изображения той или иной картины. Установив это, предложим тем, кто считает, что итальянский язык создан только для мягкости и нежности, взять на себя труд сравнить следующие две строфы из Тассо:

Teneri sdegni, e placide e tranquille  
Repulse, e cari vezzi, e liete paci,  
Sorrisi, parolette, e dolci stille  
Di pianto, e sospir tronchi, e molli bacci:  
Fuse tai cose tutte, e poscia unille,  
Ed al foco temprò di lente faci;  
E ne formò quel sì mirabil cinto  
Di ch'ella aveva il bel fianco succinto.

Chiama gli abitator dell'ombre eterne  
Il rauco suon della tartarea tromba:  
Treman le spaziose atre caverne,  
E l'aer cieco a quel romor rimbomba;  
Nè si stridendo mai dalle superne  
Regioni del cielo il folgor piomba,  
Nè si scossa giammai trema la terra  
Quando i vapori in sen gravida serra <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Там нежные увертки, там отказы  
Призывные и сладострастный хмель,  
И знойная истома, и улыбки,  
И недомолвки, слезы счастья, вздохи,—  
Все это на огне волшебном ею  
Претворено в пленительную ткань,  
Которая и для Амура служит  
Источником лишь новых наслаждений.

И если они придут в отчаяние, попытаюсь передать на французском языке сладостное благозвучие первой строфы, пусть попробуют выразить раскатистую суровость второй. Для правильного суждения здесь ненужно понимать язык, достаточно иметь слух и быть искренним. Впрочем, вы заметите, что суровость последней строфы не приглушенная, а очень звучная и существует только на слух, отнюдь не вызывая трудностей в произношении, ибо язык с такой же легкостью артикулирует многочисленные *g*, создающие жесткий характер этой строфы, как и обилие *l*, придающее такую плавность первой. Напротив, всякий раз, когда мы хотим внести суровость в звучание нашего языка, нам приходится нагромождать всевозможные согласные, артикуляция которых трудна и неудобна; это стесняет движение мелодии и часто замедляет музыку именно там, где смысл слов требует наибольшей быстроты.

Пожелай я обсудить этот предмет подробнее, я, возможно, сумел бы также показать вам, что инверсии итальянского языка гораздо более благоприятны для хорошей мелодии, чем наш рассудочный порядок слов. Ведь развитие музыкальной фразы тем более интересно и приятно для слуха, чем дольше смысл ее остается неясным, разрешаясь лишь на глаголе в конце фразы вместе с каденцией; раскрываясь же исподволь и постепенно удовлетворяя разум, он тем самым ослабляет интерес, тогда как напряжение слуха, напротив, все возрастает к концу фразы. Я бы еще доказал вам, что приемы затягивания и прерывания внутри слова, столь присущие итальянской музыке благодаря счастливому устройству этого языка, совершенно неведомы нашей музыке, и наше единственное средство такого рода — это паузы, где, уж конечно, нет мелодии и обнаруживается скорее бедность музыки, чем возможности музыканта.

Теперь следовало бы поговорить об интонации, но этот важный предмет требует столь глубокого исследования, что лучше предоставить его более опытному перу. Итак, я перейду к вопросам более существенным для моего предмета и попытаюсь рассмотреть нашу музыку как она есть.

Итальянцы заявляют, что наша мелодия бесцветна и совер-

---

<sup>1</sup> Глухая, заунывная труба  
Сзывает население тьмы кромешной,  
И Тартар, мощным звоном потрясенный,  
Шлет отклики из черных бездн своих.  
Не так сильны раскаты грома в небе;  
Не так земли ужасны содроганья,  
Когда воспламененные пары  
Из тайников ея исхода ищут. (итал.)

<sup>1</sup> (Т. Тассо, Освобожденный Иерусалим, IV, 3 и VXI, 25. Перев. В. С. Лизачева, СПб. 1910.)

шенно не певуча, а все беспристрастные нации <sup>1</sup> единодушно подтверждают это мнение; мы же, со своей стороны, обвиняем итальянскую музыку в причудливости и неправильности <sup>2</sup>. Предпочитаю думать, что и те и другие ошибаются, чем полагать, что в странах, где науки и все искусства достигли столь высокого уровня, одной лишь музыке еще только предстоит родиться.

Наименее предубежденные среди нас <sup>3</sup> довольствуются признанием, что и итальянская и французская музыка хороши, каждая в своем роде для своего языка. Но помимо того, что другие нации не согласны с установлением такого равенства, остается нерешенным, какой из этих двух языков сам по себе благоприятен для лучшей музыки. Этот вопрос очень горячо обсуждают во Франции, но никогда не станут обсуждать где-либо в другом месте; он может быть решен лишь совершенно беспристрастным слухом, и, следовательно, с каждым днем все труднее его решить в единственной стране, где об этом спорят. Вот несколько наблюдений, проверить которые во власти каждого; они, кажется мне, могут помочь найти правильное решение по крайней мере в том, что касается мелодии, а к ней одной и сводится почти весь спор.

Из той и из другой музыки я взял арии, равно ценимые каждая в своем роде, и, убрав из одних арий форшлагги и неизменные апподжиатуры, а из других — пассажи, обозначением которых композитор не затрудняет себя, полагаясь на разумение певца <sup>4</sup>, я пропел их в виде сольфеджио \* точно по

---

<sup>1</sup> «Было время,— замечает милорд Шефтсбери \*,— когда обычай говорить по-французски ввел среди нас в моду и французскую музыку. Но вскоре итальянская музыка, более близкая природе, внушила нам отвращение к французской и показала нам всю присущую ей тяжеловесность, бесцветность и скуку». (Прим. Руссо.)

<sup>2</sup> Мне кажется, что, с тех пор как мы слышали итальянскую музыку у себя во Франции, подобный упрек уже не решаются высказывать столь часто; этой чудесной музыке стоит лишь явиться, чтобы опровергнуть все несправедливые нападки. (Прим. Руссо.)

<sup>3</sup> Есть люди, осуждающие полное отрицание французской музыки, которого, не колеблясь, придерживаются ценители музыки; этим умеренным посредникам не по душе нетерпимость вкуса, как будто любовь к хорошему должна непременно внушать и любовь к дурному. (Прим. Руссо.)

<sup>4</sup> Браться за дело таким образом — значит предоставлять все льготы французской музыке, ибо эти не обозначенные у итальянцев пассажи относятся к существу мелодии не меньше, чем написанное на бумаге. Ведь речь здесь идет не столько о том, что написано, сколько о том, что должно быть спето. Итальянскую манеру обозначать ноты следует считать своего рода аббревиатурой, тогда как французские апподжиатуры и форшлагги требуются, если угодно, хорошим вкусом, но никак не составляют мелодии и не принадлежат к ее существу; для нее это как бы румяна, скрывающие, но не уничтожающие безобразие, и от этого она звучит еще более чуждо для чуткого уха. (Прим. Руссо.)

потам, без всяких украшений, не привнося ничего от себя ни в смысл, ни в связность фразы. Не стану говорить, каков оказался результат этого сравнения для меня; я вправе изложить вам доводы, но не должен навязывать свое мнение. Я только рассказываю о средствах, употребленных для решения вопроса, с тем чтобы вы, буде найдете их пригодными, смогли ими воспользоваться в свою очередь. Но должен вас предупредить, что этот опыт требует гораздо больше предосторожностей, чем кажется вначале. Первая и самая трудная — быть искренним и равно справедливым как в выборе, так и в суждении. Вторая же состоит в том, что, приступая к такому исследованию, надо быть одинаково искусственным в обоих стилях; иначе стиль более для вас привычный будет то и дело возникать в вашем уме в ущерб другому. И это второе условие ничуть не легче первого, так как из всех людей, хорошо знающих и ту и другую музыку, ни один не колеблется в выборе, и по забавной пачкотне тех, кто принимал участие в нападках на итальянскую музыку, можно было видеть, какое понятие они имеют о ней и об искусстве вообще.

Я должен добавить, что при этом опыте важно очень точно соблюдать ритм; но предвижу, что такое предупреждение, излишнее во всякой другой стране, здесь будет совершенно бесполезным, а одно это упущение неизбежно повлечет за собой несостоятельность суждения.

При выполнении всех этих условий характер каждой музыки проявится незамедлительно, и теперь уж очень трудно будет устоять перед соблазном вновь облечь музыкальные идеи в соответствующие им музыкальные фразы и добавить, по крайней мере мысленно, обороты и украшения, от которых нам пришлось отказаться при пении. Не следует также ограничиваться одним-единственным опытом, ибо, конечно, одна ария может нравиться больше, чем другая, но это еще отнюдь не решит вопроса о превосходстве того или иного рода музыки, и лишь после большого числа опытов можно составить основательное суждение. Впрочем, лишая себя словесного текста, мы отвлекаемся от знания важнейшего элемента мелодии, а именно — выразительности, и способны только установить, хороши ли модуляции, есть ли в мелодии естественность и красота. Все это показывает, как трудно принять достаточно предосторожностей против предрассудков и как необходимо размышление, для того чтобы здраво судить в вопросах вкуса.

Я произвел еще один опыт, требующий меньше предосторожностей, и он, возможно, покажется вам более убедительным. Я предложил итальянцам спеть прекраснейшие арии Люлли \*, а французским певцам арии Лео \* и Перголезе \*, и заметил, что хотя французы были весьма далеки от понимания

подлинной красоты этих пьес, они все же чувствовали мелодию и на свой лад извлекали из нее певучие, приятные и вполне ритмичные музыкальные фразы. Но итальянцы, очень точно сольфеджируя наши самые патетические арии, никак не могли там обнаружить ни фраз, ни мелодии; для них это было не осмысленной музыкой, а всего лишь рядом нот, размещенных без выбора, как бы случайно; они пели точно так, как вы бы читали арабские слова, написанные французскими буквами<sup>1</sup>.

А вот третье наблюдение. Довелось мне как-то видеть в Венеции одного армянина, человека умного, но никогда не слышавшего музыки, перед которым в концерте исполнили французский монолог, начинающийся такими стихами:

Священный храм, обитель мира...—

и арию Галуши \* со следующим началом:

Voi che languite senza speranza<sup>2</sup>.

Обе арии были спеты — французская посредственно, а итальянская скверно — человеком, приученным только к французской музыке и в то время большим почитателем г-на Рамо \*. Пока пели французскую арию, я заметил, что армянин был скорее удивлен, чем доволен; но с первых же тактов итальянской арии все увидели, как лицо его и взор смягчились: он был очарован, он отдавался душою музыкальным впечатлениям, и, хотя плохо понимал язык, сами звуки вызывали в нем явное восхищение. С этого момента его нельзя было заставить выслушать ни одной французской арии.

Но чтобы не искать других примеров, не найдем ли мы даже среди нас нескольких человек, которые, не зная иной оперы, кроме нашей, в простоте душевной полагали, что у них нет никакого вкуса к пению, и только итальянские интермедии вывели их из заблуждения? Этим людям казалось, будто они вообще не любят музыки именно потому, что они любили только настоящую музыку.

Признаюсь, что такое множество фактов заставило меня усомниться в самом существовании нашей мелодии и заподозрить, что она, пожалуй, не что иное, как своего рода церковный хорал, сам по себе лишенный всякой приятности, нравящийся только благодаря некоторым произвольным украшениям

---

<sup>1</sup> Музыканты наши утверждают, что это различие чрезвычайно для них выгодно. «Мы исполняем итальянскую музыку,— говорят они со своим обычным высокомерием,— а итальянцы не умеют исполнять нашу, значит наша музыка лучше». Они не замечают, что отсюда им следовало бы сделать прямо противоположный вывод и сказать: «Значит, у итальянцев есть мелодия, а у нас ее нет вовсе». (Прим. Руссо.)

<sup>2</sup> Вы, кто томится без надежды (итал.).

и единственно лишь тем, кто условился находить их прекрасными. Ведь когда нашу музыку исполняют посредственные голоса, не обладающие достаточным искусством, чтобы показать ее в лучшем свете, она для наших собственных ушей едва выносима. Чтобы петь французскую музыку — нужны Фель или Желиотт; \* но для итальянской хорош любой голос, ибо красоты итальянского пения — в самой музыке, тогда как красоты французского — если они вообще есть — только в искусстве певца <sup>1</sup>.

Три обстоятельства, думается мне, способствуют совершенству итальянской музыки. Первое — это мягкость языка, которая облегчает все интонации и предоставляет вкусу музыканта свободу более утонченного выбора, возможность разнообразить сочетания и наделять каждого певца особой манерой пения, отличающей его от других, подобно тому как всякого человека отличает своя жестикуляция и свой тон.

Второе — это смелость модуляций; они подготавливаются не так педантично, как наши, но звучат более приятно именно благодаря своей свежести, и оттого пение, не становясь резким, отличается выразительностью, живостью и энергией. Эта смелость позволяет музыканту неожиданно менять тональности или лад и пропускать где надо промежуточные учены переходы, передавать недомолвки, речь прерывистую и незавершенную — язык бурных страстей, который столь часто отличает пылкого *Метастазиио* \*, а все эти *Порпора*, *Галуппи*, *Кокки*, *Иомелли*, *Пересы* и *Террадельясы* \* умеют столь искусно передать, меж тем как нашим лирическим поэтам он так же мало знаком, как и нашим музыкантам.

Третье свойство, наделяющее итальянскую мелодию величайшей выразительностью, — это необычайная точность ритма, ощущаемая и в самом медленном, и в самом быстром темпе; она придает пению живость и увлекательность, а аккомпанементу — подвижность и ритмичность; она множит число мелодий, создавая из одного и того же сочетания звуков

---

<sup>1</sup> Впрочем, ошибкой было бы думать, что у итальянских певцов вообще голоса меньшей силы, чем у французских. Напротив, им необходим более сильный и гармоничный тембр, чтобы их могли слышать в огромных итальянских театрах без форсирования звука, как велит итальянская музыка. Французское пение требует всего усилия легких, всей полноты голоса. «Громче, — говорят нам наши учителя, — сильнее звук, открывайте рот пошире, пойте во весь голос». — «Мягче, — говорят итальянские учителя, — не форсируйте, пойте свободно; звук должен быть мягким, гибким и плавным, приберегайте взрывы для тех редких и преходящих мгновений, когда надо поражать и потрясать». И мне кажется, что, когда необходимо донести звучание до слушателей, более сильный голос должен быть у того певца, который может обойтись без крика. (*Прим. Руссо.*)

столько различных мелодических оборотов, сколько здесь есть способов скандирования; она позволяет представить сердцу любые чувства, а разуму — любые картины, давая музыканту средство выразить в музыке всевозможные оттенки слов, причем о некоторых из них мы и понятия не имеем; <sup>1</sup> она позволяет в любом темпе передать любой характер или в одном и том же темпе <sup>2</sup> показать по желанию композитора контрасты и смену характера.

Таковы, по-моему, источники, из которых пение итальянцев черпает свое обаяние и силу. Сюда можно добавить еще одно и весьма убедительное доказательство превосходства их мелодии, а именно — она не требует в такой мере, как наша, частых обращений в гармонию, придающих генерал-басу мелодическое значение верхнего голоса \*. Те, кто находит во французской мелодии столь великие красоты, пусть скажут нам, какому из этих трех элементов она ими обязана или какие у нее есть иные преимущества.

При поверхностном знакомстве с итальянской музыкой в ней сперва замечают лишь изящество и считают ее способной выразить только приятные чувства. Но стоит узнать ее патетический и трагический характер, и вас поразит его сила и искусство композиторов в больших музыкальных произведениях. Мастерство модуляций, простая, прозрачная гармония, живой и блестящий аккомпанемент этих божественных мелодий раздирают душу слушателя или чаруют его, заставляя забыть обо всем и исторгая крики восхищения, которых никогда не достаивались наши спокойные оперы.

---

<sup>1</sup> Чтобы не выходить за пределы комического жанра, единственно известного в Париже, посмотрите арии: \* «Quando sciolto avrò il contratto, etc.», «Io ò un vespaio, etc.», «O questo o quello t'ai a risolvere, etc.», «A un gusto da stordire, etc.», «Stizzoso mio, stizzoso, etc.», «Io sono una donzella, etc.», «Quanti maestri, quanti dottori, etc.», «I sbirri già lo aspettano, etc.», «Ma dunque il testamento, etc.», «Senti me, se brami stare, o che risa! che piacere! etc.». («Когда расторгну я контракт и т. д.», «Есть у меня нарыв и т. д.», «На то иль другое ты должен решиться и т. д.», «Он любит изумлять и т. д.», «О мой вспыльчивый и т. д.», «Я девушка такая и т. д.», «Сколько учителей, сколько врачей и т. д.», «Сбиры его уж дожидаются и т. д.», «Но пока завещание и т. д.», «Послушай меня, если жаждешь остаться, о, что за радость, что за веселье! и т. д.») — все эти арии такого характера, какого во французской музыке нет и в помине, и она здесь не способна передать ни одного слова. (Прим. Руссо.)

<sup>2</sup> Удовольствуюсь тем, что приведу лишь один, но крайне примечательный пример: это ария «Se pur d'un infelice, etc.» («Если же от несчастного и т. д.») из «Мнимой служанки» \* — ария весьма патетическая, в очень быстром темпе. Только у нас не нашлось голоса, чтобы как следует ее спеть, оркестра, чтобы хорошо сыграть аккомпанемент, ушей, чтобы услышать ее, и вдобавок отсутствовала вторая часть, которую не следовало опускать. (Прим. Руссо.)



Каким же образом удастся музыканту добиться столь могучего воздействия? Быть может, контрастами темпа, множественностью аккордов, звуков, партий? Быть может, здесь требуется нагромождение мелодических рисунков, инструментальных партий? Нет, вся эта дребедень — негодная замена живого духа искусства — лишь заглушила бы пение, а не оживила его и, рассеивая внимание слушателя, уничтожила бы интерес. Какая бы ни звучала гармония в ансамбле нескольких партий, мелодичных каждая в отдельности, впечатление от этих прекрасных мелодий исчезает, как только вы услышите их все одновременно, и зазвучит лишь ряд аккордов, от которых — что бы там ни говорили — всегда веет холодом, если мелодия не оживляет их. Поэтому чем больше нагромождают ненужных партий, тем менее приятной и певучей становится музыка, ибо уху невозможно следить одновременно за несколькими мелодиями; одна уничтожает впечатление от другой, и все в целом образует только шум и беспорядок. Музыка лишь тогда интересна и сообщает душе те чувства, которые композитор желает возбудить, когда все партии способствуют выразительности темы, когда гармония лишь усиливает ее энергию, когда аккомпанемент украшает ее, не заглушая и не искажая, а бас однообразным и простым движением как бы ведет и певца и слушателя незаметно для них самих; одним словом, когда весь ансамбль доносит одновременно до слуха лишь одну мелодию, а до разума — лишь одну идею.

Это единство мелодии кажется мне непреложным законом, не менее важным в музыке, чем единство действия в трагедии. И все хорошие итальянские композиторы следуют ему со старательностью, переходящей иногда в искусственность; но стоит лишь поразмыслить, и почувствуешь, что именно из этого единства их музыка черпает всю силу своего воздействия. Именно в этом великом правиле надо искать причину часто встречающегося в итальянской музыке аккомпанемента в унисон; подкрепляя основную идею мелодии, он придает звукам мягкость, нежность и одновременно облегчает певцу исполнение мелодии. Такие унисоны неприменимы в нашей музыке, если не считать нескольких видов арий, нарочно для этого подобранных и прилаженных. Патетическая французская ария с таким сопровождением всегда покажется несносной, потому что у нас вокальная и инструментальная музыка различны по характеру, и нельзя, не погрешив против мелодии и хорошего вкуса, придавать одной из них те обороты, которые подходят для другой. К тому же наш ритм всегда расплывчат и неопределенен, особенно в медленных ариях, и поэтому инструменты и голос никогда не будут в согласии и не смогут слиться настолько, чтобы все в целом создавало приятное впе-

чатление. Красота этих унисонов еще и в том, что они усугубляют выразительность мелодии, сразу усиливая звучание инструментов в одном месте, то смягчая его, то придавая ему энергический и порывистый характер, чего голос сам по себе не смог бы сделать, а искусно обманутый слушатель не преминет приписать это голосу, когда игра оркестра умело оттенит его. Отсюда идеальное соответствие симфонии и вокальной партии; благодаря ему все черты, восхищающие нас в первой,— всего лишь развитие второй, так что источник всех красот аккомпанеента надо искать в вокальной партии. Этот аккомпанемент настолько слит с пением, так хорошо соотносился со словами, что часто кажется, будто именно он определяет игру и диктует нужный жест<sup>1</sup>. Если бы актер, зная лишь слова, не сумел сыграть роль, он все же верно сыграет ее, следуя музыке, ибо она прекрасно выполняет свое назначение истолкователя.

Впрочем, далеко не всегда итальянский аккомпанемент идет в унисон с голосом. Есть два довольно частых случая, в которых композитор их разделяет: первый, когда голос с легкостью пробегает по основным звукам гармонии, настолько приковывая внимание, что оно не рассеивается аккомпанементом. При этом аккомпанемент так прост, что слух, внимая только приятным аккордам, не чувствует в них мелодии, способной его отвлечь. Второй случай нуждается в несколько более подробном объяснении.

«Когда музыкант владеет своим искусством,— говорит автор «Письма о глухонемых»,— аккомпанемент либо усиливает выразительность вокальной партии, либо добавляет новые требуемые сюжетом идеи, которых вокальная партия не может передать». Эта цитата, кажется мне, содержит весьма полезное правило, и вот как, по-моему, надо его понимать.

Иногда характер пения требует некоторых добавлений, или, как говорили наши старинные музыканты — *diminutions*<sup>2</sup>, усиливающих выразительность и приятность, не нарушая един-

---

<sup>1</sup> Мы найдем частые примеры тому в интермедиях, представленных нам в этом году\*, между прочим, в арии «*A un gusto da stordire*» (Он любит изумлять) из «Учителя музыки», в «*Son padrone*» (Я — хозяин) из «Гордой женщины», в «*Vi sto ben*» (Здесь мне хорошо) из «Тракольо», в «*Tu non pensi, no, signora*» (Ты не думай, нет, синьора) из «Цыганки», и почти во всех ариях, где требуется игра. (Прим. Руссо.)

<sup>2</sup> См. слово «*Diminution*» в четвертом томе «Энциклопедии». (Прим. Руссо.)

«*Diminution*»,— поясняет Руссо в соответствующей статье «Энциклопедии»,— устаревшее слово, которое обозначало разделение долгой ноты — целой или половинной — на несколько нот меньшей продолжительности. Под этим словом понимают также все трели и другие пассажи, которые потом стали называть руладами. (Прим. перев.)

ства мелодии. так что слух, который, возможно, осудил бы эти добавления, будь они сделаны голосом, одобряет их в аккомпанементе и отдается сладостному впечатлению, не переставая внимательно слушать пение. Тогда искусный музыкант, умело и со вкусом их распределяя, украсит свое творение и придаст ему бóльшую выразительность, не нарушая цельности, и хотя аккомпанемент здесь не вполне подобен вокальной партии, они вместе образуют лишь один напев и одну мелодию. Ибо если в словах заключена побочная идея, которую пение не способно передать, то музыкант выразит ее паузами или выдержанными звуками и представит слушателю, не отвлекая его от пения. Еще лучше было бы передать эту побочную идею в сдержанном и непрерывном аккомпанементе, звучащем наподобие тихого шепота, как, например, шум реки или щебетанье птиц. Тогда композитор сумел бы совершенно отделить пение от аккомпанемента и, предоставляя последнему только побочную идею, расположил бы вокальную партию таким образом, чтобы дать оркестру частые выступления. Он старательно сохранял бы господство вокальной партии над симфонией, что зависит от искусства композитора еще больше, чем от исполнения оркестрантов; но для этого требуется совершенное мастерство, иначе получится раздвоение мелодии.

Вот и все, чем правило единства может поступиться вкусу музыканта, желающего украсить мелодию или усилить ее выразительность, развивая основную тему или добавляя к ней другую, подчиненную. Но дать отдельную мелодию скрипкам, другую — флейтам, третью — фаготам, каждую со своим особым рисунком, почти без всякой связи с другими, и называть весь этот хаос музыкой — значит оскорблять равно слух и суждение слушателей.

Другой прием, не менее противоречащий изложенному правилу, чем многочисленность партий — это чрезмерное применение, или даже вообще применение, фуг, имитаций, сочетаний двух мелодических рисунков и прочих искусственных, чисто условных красот, ценность которых почти только в преодолении трудностей; все они были изобретены еще при рождении музыки, дабы блеснуть ученостью, а творческий гений тогда еще не ценили. Не скажу, что в фуге вовсе невозможно сохранить единство мелодии, если искусно вести внимание слушателя от одной партии к другой по мере развития темы; но это труд столь тяжкий, что почти никому не удастся здесь преуспеть, и столь неблагодарный, что успех едва ли вознаграждает за утомительность подобного сочинения. Все это создает

шум \*, как в большинстве наших столь восхваляемых хоров <sup>1</sup>, и равно недостойно гения творца и вкуса слушателя. Что касается контр-фуг, двойных фуг, обращенных фуг, остигатного баса \* и других затруднительных бессмыслиц, несносных для уха и неоправданных перед судом разума, — то, конечно, это остатки варварства и дурного вкуса, которые, подобно порталам наших готических церквей, существуют лишь к стыду тех, у кого хватило терпения их создать.

Некогда Италия была варварской страной, и даже после возрождения других искусств — а всеми ими Европа обязана ей — музыка, отставая от них, не сумела так легко усвоить чистоту вкуса, которая отличает ее ныне. Едва ли можно выразить более отрицательное мнение о тогдашней музыке, чем сказав, что долгое время она была одинаковой во Франции и в Италии <sup>2</sup> и музыканты обеих стран тесно общались, впрочем не без того, чтобы у наших уже тогда не появились зародыши зависти, неотделимой от сознания своей слабости. Сам Люлли, встревоженный приездом Корелли, поспешил ускорить его изгнание. Это удалось ему тем легче, что Корелли был более великим человеком и, следовательно, в меньшей мере придворным. В те времена, когда музыка только возникала, в Италии ей было свойственно то смешное преклонение перед наукой гармонии, те педантические претензии на ученость, которые трогательно сохранились у нас и отличают теперь музыку методическую, размеренную, но бездарную, неизобретательную и лишенную вкуса, называемую в Париже «писаной музыкой» по преимуществу, и ее в самом деле хорошо только писать, но отнюдь не исполнять.

---

<sup>1</sup> Сами итальянцы еще не вполне отказались от этого варварского предрассудка. Они еще гордятся тем, что в их церкви есть многоголосная музыка; у них часто встречаются мессы и мотеты на четыре хора, каждый со своим отдельным мелодическим рисунком; но великие мастера только смеются над всей этой дребеденью. Вспоминаю, что Террадельяс, беседуя со мной о нескольких мотетах своего сочинения, где хоры разработаны с большим старанием, стыдился того, что сделал их такими прекрасными, и извинял это своей молодостью. «Прежде, — говорил он, — мне нравилось создавать шум, но теперь я стараюсь сочинять музыку». (Прим. Руссо.)

<sup>2</sup> Аббат Дюбос \* затрачивает немало усилий, чтобы доказать почетную роль Нидерландов в обновлении музыки, и с этим, пожалуй, можно бы согласиться, если называть музыкой непрерывное нагромождение аккордов. Но если считать гармонию лишь общей основой музыки и в одной мелодии видеть то, что образует характер, тогда современная музыка не только родилась в Италии, но похоже, что итальянская музыка — единственная, какая и может существовать на всех нынешних живых языках. Во времена Орландо \* и Гудимеля \* сочиняли гармонию и звуки; Люлли добавил к этому немного ритма, но Корелли, Буоноччини, Винчи и Перголезе \* — вот первые, кто начал создавать музыку. (Прим. Руссо.)

Не отрицаю, что с тех пор как итальянцы, очистив и упростили гармонию, обратили все усилия на совершенствование мелодии, у них все же остались кое-какие следы фуг и готического построения, а иногда — двойных и тройных мелодий; я мог бы привести несколько примеров тому в знакомых нам интермедиях и между прочим дрянной квартет из финала «Гордой женщины» \*. Но все это — черты традиции; в трагедиях мы не найдем ничего подобного, а судить об итальянской опере по этим фарсам, все равно что судить о нашем французском театре по «Сельскому экспромту» или «Барону де ля Красс» \*. И все же надо отдать должное искусству, с каким композиторы часто ухитряются в этих интермедиях избежать ловушек, расставленных поэтами, и обращают на пользу правилу единства такие ситуации, которые, казалось бы, вынуждают нарушить его.

Дуэт — труднейшая из всех музыкальных форм, если стремишься сохранить единство мелодии; и на этом пункте нам стоит немного задержаться. Автор «Письма об Омфале» \* уже заметил, что дуэты противоречат природе, ибо нет ничего более неестественного, чем два одновременно говорящих человека, которые повторяют одно и то же или спорят, не слушая друг друга и не отвечая. И хотя в некоторых случаях это допустимо, но, уж конечно, не в трагедии, где такое неприличное поведение не подобает ни достоинству персонажей, ни их благовоспитанности. Поэтому лучшее средство избежать здесь нелицепости — по мере возможности трактовать дуэт как диалог, и это прежде всего дело поэта. Музыканту же надлежит найти мелодию, соответствующую сюжету, и распределить ее так, чтобы, когда собеседники говорят поочередно, весь диалог в целом составлял бы только одну мелодию, которая, не меняя темы или по крайней мере темпа, переходит от одной партии к другой, не утрачивая единства и не раздваиваясь. Когда партии соединяются — что надо делать редко и ненадолго, — следует найти мелодию, хорошо звучащую в терциях и секстах, чтобы партия второго голоса производила впечатление, не отвлекая слух от первого голоса. Жесткость диссонансов, резкие и форсированные звуки, fortissimo всего оркестра следует приберегать для мгновений беспорядка и страстного порыва. Тогда актеры как бы в полном самозабвении сообщают смятение своей души сердцу всякого чувствительного зрителя, отдавая его во власть искусно примененной гармонии. Но подобные мгновения должны быть редки и тщательно подготовлены. Нежной и трогательной музыкой надо расположить слух и сердце к волнению, дабы они отдались бурным потрясениям; но последние должны быть мимолетны, как то свойственно нашей слабости, ведь слишком сильное волнение не может

длиться, а все, что выходит за пределы естественности, нас уже не трогает.

Говоря о том, какими должны быть дуэты, я только описал, каковы они в итальянских операх. Если кому довелось слышать в итальянском театре трагический дуэт, исполненный хорошими певцами, в сопровождении настоящего оркестра, и не испытать волнения, если он мог без слез смотреть на прощание Манданы и Арбаче \* — я считаю его достойным плакать при прощании Ливии и Эпафа \*.

Но не буду больше останавливаться на трагических дуэтах — музыкальном жанре, о котором в Париже не имеют никакого понятия. Я могу привести вам один известный всем комический дуэт и смело назову его образцом хорошей вокальной партии, единства мелодии \*, диалога и тонкого вкуса; в нем, по-моему, не найдется никаких недостатков, если только он хорошо исполнен и слушатели сумели его понять, — это дуэт из первого акта «*Serva Padrona*» «*Lo conosco a quegli'occhietti, etc.*»<sup>1</sup>. Признаюсь, что немногие из французских музыкантов способны понять его красоты, и я охотно скажу о Перголезе словами Цицерона о Гомере; чувство наслаждения при чтении Гомера уже свидетельствует о развитом вкусе.

Надеюсь, сударь, вы простите мне размеры этой статьи ради ее новизны и важности темы. Я считал себя обязанным несколько пространней поговорить о таком существенном правиле, как единство мелодии, правиле, о котором, насколько мне известно, не упоминал до сих пор ни один теоретик, и итальянские композиторы — единственные, кто почувствовал и применил его, быть может, и не подозревая о его существовании, а ведь именно от него зависит красота пения, выразительность и почти все очарование хорошей музыки. Прежде чем расстаться с этой темой, я покажу вам, что отсюда вытекают новые преимущества для самой гармонии, в ущерб которой я как будто отдавал все предпочтение мелодии, и что выразительность вокальной партии порождает выразительность аккордов, побуждая композитора пользоваться ими умеренно.

Вспоминаете ли вы, сударь, о том, что в интермедиях, представленных нам в этом году, мы несколько раз слышали, как сын итальянского антрепренера \*, мальчик не старше десяти лет, аккомпанировал в Опере. С первого же дня мы были поражены тем впечатлением, которое производили его маленькие пальчики, аккомпанируя на клавесине, и по его точной и блестящей игре вся публика заметила, что это не заурядный аккомпаниатор. Я тотчас стал искать, в чем здесь причина, ибо не сомневался, что и г-н Нобле \* хороший знаток гармонии и

---

<sup>1</sup> «Я это вижу по этим глазкам» и т. д. (итал.).

очень точно играет свой аккомпанемент. И каково же было мое удивление, когда, наблюдая за руками малыша, я заметил, что он почти никогда не заполняет аккорды, пропускает много звуков и очень часто играет всего двумя пальцами, один из которых почти всегда ударяет октаву в басу. «Как,— говорил я себе,— неужто полная гармония произволит меньшее впечатление, чем гармония урезанная, и у наших аккомпаниаторов, с их полными аккордами, слышится только беспорядочный шум, тогда как этот ребенок, пользуясь меньшим количеством звуков, создает больше гармонии или по крайней мере играет свой аккомпанемент более отчетливо и приятно». Это было для меня мучительной загадкой, и я еще лучше постиг всю важность моего открытия, когда после других наблюдений убедился, что все итальянцы аккомпанируют в той же манере, что и малыш, и, следовательно, подобная скупость в их аккомпанементе, вероятно, основана на том же принципе, что и нарочитая скупость в их партитурах.

Я прекрасно понимал, что бас, будучи основой гармонии, должен всегда господствовать над остальными инструментами, и если другие партии заглушают или заслоняют его, то получается сумятица и гармония звучит хуже. Этим я объяснял, почему итальянцы, столь экономные в аккомпанементе правой руки, в аккомпанементе левой обычно удваивают басовую октаву, почему в их оркестре столько контрабасов и почему альтам<sup>1</sup> часто дают ту же партию, что и басу, а не другую, как не преминули бы сделать французы. Однако все это могло объяснить четкость аккордов, но не их энергию, и я вскоре понял, что здесь должен быть какой-то более скрытый и утонченный принцип выразительности, который я и нашел в простоте итальянской гармонии, тогда как наша так сложна, так холодна и так уныла.

Тогда я вспомнил, что в каком-то труде г-на Рамо говорится, что у каждого консонанса есть особый характер, то есть свойственный ему способ воздействия на душу, что действие терции совсем не такое, как сексты, а кварты тоже не такое, как сексты; точно так же малые терции и сексты должны вызывать иные чувства, чем большие терции и сексты. И если принять все эти факты, то отсюда вытекает такой же вывод применительно к диссонансам и вообще ко всем возможным интервалам. Это наблюдение подтверждается разумом, потому что если

---

<sup>1</sup> Можно заметить, что когда оркестр нашей Оперы исполняет итальянскую музыку, альты почти никогда не играют своей партии, если она написана в октаву с басом: быть может, в подобном случае они не хотят себя унижить подражанием? Неужели дирижерам оркестра неизвестно, что из-за этого недостатка связи между басом и верхним голосом гармония звучит очень сухо? (*Прим. Руссо.*)

соотношения различны, то и впечатление не может быть одним и тем же.

«Итак,— говорил я себе, размышляя над этим предположением,— мне ясно, что два консонанса, соединенные некстати, хотя и по всем правилам, могут, даже усиливая гармонию, взаимно ослаблять впечатление, уничтожая или рассеивая его. Пусть для нужной мне выразительности требуется все действие квинты; тогда, применяя третий звук, я рискую ослабить это впечатление, ибо он разобьет мою квинту на два других интервала и неизбежно нарушит ее действие действием двух терций, на которые я ее разложил. И хотя все в целом создает весьма недурную гармонию, но сами эти терции, будучи различного рода, также могут взаимно повредить впечатлению. Равным образом, если бы мне понадобилось одновременное впечатление от квинты и двух терций, я бы ослабил и некстати изменил его, исключив один из трех звуков, образующих этот аккорд». Это рассуждение становится еще более убедительным в применении к диссонансу. Предположим, что мне понадобилась вся жесткость звучания увеличенной кварты или вся бледность уменьшенной квинты (это сопоставление показывает, между прочим, насколько меняется впечатление от интервалов при их обращении). Если в таких условиях, вместо того чтобы представить слуху два одиночных звука, образующих диссонанс, я вознамерюсь дополнить аккорд всеми подобающими ему звуками, тогда я добавлю к увеличенной кварте секунду и сексту, а к уменьшенной квинте — сексту и терцию, то есть, вводя в каждый из аккордов еще один диссонанс, я одновременно ввожу туда три консонанса, которые обязательно умерят и ослабят впечатление, делая один из этих аккордов менее вялым, а другой — менее жестким. Значит, можно считать несомненным и заложенным в природе принципом, что всякая музыка, где гармония тщательно заполнена, и всякий аккомпанемент, где все аккорды полные, произведут много шума, но выразительность их будет ничтожна, а это как раз и отличает французскую музыку. Правда, когда экономить аккорды и голоса, выбор становится более затруднителен, и чтобы сделать его удачно, требуется большая опытность и хороший вкус, но если существует правило, помогающее композитору в подобном случае поступать верно, то, конечно, это правило единства мелодии, которое я попытался установить; оно-то и характерно для итальянской музыки и объясняет царящую там нежность пения, соединенную с выразительностью.

Из всего этого следует, что музыкант, основательно изучив элементарные правила гармонии, вовсе не должен расточать ее без разбора и считать себя способным сочинять, если ему известно, как заполняются аккорды. Прежде чем приняться за



дело, он должен посвятить себя продолжительному и трудному изучению различного действия на чувствительный слух консонансов, диссонансов и всех аккордов; он должен часто повторять себе, что великое искусство композитора состоит не столько в умении распознать те звуки, которые следует применять, сколько в понимании того, что следует опускать. Тайны этого изысканного отбора — если природа наделила композитора достаточным талантом и вкусом, чтобы почувствовать в этом необходимость, — он постигнет, непрерывно изучая и перелистывая итальянские шедевры, ибо трудности искусства заметны лишь тем, кто призван их побеждать. Такие музыканты не станут презрительно подсчитывать пустые нотные линейки в партитуре, но, понимая, как легко мог бы их заполнить даже школьник, они здесь задумаются и начнут искать причины этой обманчивой простоты, тем более великолепной, что под мнимой ее небрежностью скрыты чудеса и *arte che tutto fa, nulla si scuorge*<sup>1</sup>.

Вот в чем, как мне кажется, причина удивительного воздействия гармонии в итальянской музыке, хотя она там гораздо менее перегружена, чем наша, производящая такое слабое впечатление. Но этим я не хочу сказать, что никогда не следует давать полную гармонию, а лишь то, что заполнять ее надо с выбором и разумением. Это не означает также, что музыкант обязан входить во все эти рассуждения, — он должен чутьем понять их вывод. Музыканту надлежит иметь талант и вкус, чтобы найти приемы, производящие впечатление; дело теоретика — отыскать причины и объяснить, почему эти приемы производят впечатление.

Взгляните на наши новейшие композиции и особенно послушайте их; вы сразу заметите, что наши музыканты так плохо это поняли, что, стремясь к той же цели, пошли как раз по противоположному пути; и, если разрешите высказать вам мою мысль без обиняков, я полагаю, что чем больше наша музыка совершенствуется, тем больше она портится по существу. Быть может, чтобы постепенно освободиться от привычных предрассудков и приучить наш слух наслаждаться не только теми песенками, которыми нас убаюкивали кормилицы, и впрямь было необходимо довести нашу музыку до ее нынешнего состояния; но, если пожелают довести ее хотя бы до той весьма посредственной степени благозвучия, которая для нее возможна, то я предвижу, что рано или поздно придется начать с нисхождения или восхождения до уровня, на который ее поставил Люлли. Согласитесь, что у этого знаменитого музыканта

---

<sup>1</sup> Искусство, образуемое целым, не обнаруживается в частностях (итал.).

гармония чище и в ней меньше обращенных аккордов, басы движутся более естественно и плавно, аккомпанемент ближе следует за мелодией, не столь перегружен и лучше согласуется с темой, реже отходя от нее; речитатив далеко не так манерен \* и, следовательно, гораздо лучше нашего — и это подтверждается хорошим вкусом его исполнения, ибо старинный речитатив звучал у певцов того времени совсем не так, как у наших современных. Он был живым и менее растянутым; его меньше пели и больше декламировали<sup>1</sup>. В нашем речитативе умножилось количество каденций и апподжиатур, он стал еще более тягучим, и его уже почти нельзя отличить от того, что нам угодно называть арией.

Раз уже зашла речь об ариях и речитативах, позвольте мне, сударь, закончить это письмо несколькими замечаниями о том и другом; быть может, они окажутся полезными для решения нашей задачи.

О том, как разбираются наши музыканты в построении оперы, можно судить по своеобразию их терминологии. Великие творения итальянской музыки, гениальные шедевры, которые трогают до слез, представляя поразительные картины, рисуя самые живые положения и вызывая в душе любые страсти, французы называют *ариеггами*. Ариями же они именуют пошлые песенки в сценах своих опер, а монологами по преимуществу — те тягучие и нудные причитания, которым недостает лишь верного, размеренного и некрикливого исполнения, чтобы усыпить всю публику.

В итальянских операх все арии связаны с ситуацией и составляют часть сцены. Иногда это отец в отчаянии, которому чудится тень убитого им сына, упрекающая его в жестокости; иногда это мягкосердечный государь, вынужденный подать пример суровости и молящий богов лишить его власти или дать ему менее чувствительное сердце. Здесь перед нами нежная мать, проливающая слезы при виде сына, которого она считала мертвым; там слышится язык любви, не напичканный пошлой и глупой галиматшей вроде «пламени» и «цепей», а трагический, живой, кипучий, прерывистый, какой и подобает бурным страстям. Конечно, на таком тексте можно развернуть все богатства музыки сильной и выразительной и помножить энергию стихов на энергию гармонии и мелодии. Меж тем слова наших ариетт, всегда не связанные с сюжетом, — такой убогий,

---

<sup>1</sup> Доказательство тому — продолжительность опер Люлли, которая теперь намного больше, чем в его время, по единодушному заверению тех, кто их видел в старину. Ведь всякий раз, когда возобновляют постановку этих опер, приходится в них делать значительные сокращения. (Прим. Руссо.)

слащавый жаргон, что рад бы его не слышать; это случайный набор немногих звучных слов, имеющих в нашем языке; их вертят и так и эдак, но только не так, чтобы придать им какой-нибудь смысл. И на подобную беспардонную чепуху наши музыканты тратят свой талант и умение, а наши певцы — свои жесты и силу легких; и этими нелепыми пьесками восторгаются наши дамы. Самое явное доказательство того, что французская музыка не умеет ни изображать, ни говорить, — это ее способность обнаруживать свои скудные красоты только при таких словах, лишенных смысла. А послушать, как французы говорят о музыке, то можно подумать, что именно в их операх изображены возвышенные картины и большие страсти, а в итальянских операх есть только ариетты, тогда как там равно неизвестно само название «ария» и та нелепая вещь, которая так именуется. Не надо удивляться тупости этих предрассудков даже у нас; враги итальянской музыки — это лишь те, кто в ней ничего не смыслит, а все французы, которые, желая критиковать со знанием дела, попытались ее изучить, вскоре стали самыми ревностными почитателями итальянцев<sup>1</sup>.

За ариеттами — вершиной современного вкуса в Париже — следуют знаменитые монологи, которыми восхищаются в старинных операх. Здесь следует заметить, что наши лучшие арии — всегда в монологах, а не в сценах, потому что актеры у нас не владеют немой игрой, а так как музыка не подсказывает жестов и не рисует ситуаций, то актер, которому приходится молчать, не знает, куда девать себя, пока поет его партнер.

Замедленность языка, недостаточная гибкость голосов и скорбный тон, неизменно царящий в нашей опере, задерживают темп почти во всех французских монологах; здесь не чувствуется такта ни в пении, ни в басу, ни в аккомпанементе\*, и трудно найти что-либо более тягучее, вялое и томительное, чем эти прекрасные монологи, которыми все, зевая, восхищаются; претендуя на выражение скорби, они всего лишь скучны, а желая тронуть сердце, только удручают слух.

Итальянцы в своих *adagio* более искусны: когда мелодия движется так медленно, что может утратиться ощущение ритма, они отмечают размер в басу равными долями, а в аккомпанементе подчеркивают его более мелкими нотами, поддерживающими ритм для голоса и для слуха; эта четкость только усиливает приятность и энергичность пения. Но сама природа

---

<sup>1</sup> Не в пользу французской музыки говорит то обстоятельство, что наибольшее презрение она вызывает как раз у людей, лучше всего знающих ее; ибо она оказывается настолько же нелепой, когда ее изучаешь, насколько несносна, когда ее слушаешь. (*Прим. Руссо.*)

французского пения лишает наших композиторов такой возможности, ибо как только актер будет вынужден петь в такт, он уже не сможет показать ни своего голоса, ни своей игры, не сумеет замедлять пение, усиливать и удлинять звуки, орать во все горло — и, следовательно, не заслужит аплодисментов.

Но в итальянских трагедиях есть еще более верное средство против однообразия и скуки — это возможность выразить все чувства и характеры в любом ритме и темпе, какие изберет композитор. Наша же мелодия сама по себе ничего не говорит; характер выразительности здесь вытекает из темпа. При медленном темпе она непременно печальная, при быстром — гневная или веселая, при умеренном — суровая; сама мелодия здесь почти ничего не значит, и характер определяется только размером, или, точнее, степенью быстроты. Между тем итальянская мелодия в любом темпе находит средства выражения для всех характеров и образы для всех предметов. По воле музыканта она печальна в быстром темпе, весела — в медленном, и, как я уже сказал, при одном и том же темпе характер ее может изменяться по желанию композитора, который легко создает контрасты, не завися здесь от поэта и не рискуя впасть в бессмыслицу.

Таков источник дивного разнообразия, коим великие итальянские мастера щедро наделяют свои оперы, никогда не выходя за пределы естественности; это разнообразие, устраняющее монотонность, утомительность и скуку, недоступно французским музыкантам, ибо у них темп диктуется смыслом текста и, чтобы избежать несуразностей, они вынуждены держаться текста.

Что до речитатива, о котором мне осталось поговорить, то, по-моему, для правильного суждения о нем надо бы сперва выяснить, что это такое; до сих пор, насколько мне известно, никто из споривших о нем не удосужился дать определение. Не знаю, сударь, что вы понимаете под этим словом, но я называю речитативом гармонизованную декламацию, то есть декламацию, где голос движется по гармоническим интервалам. Поэтому если у каждого языка есть декламация, ему свойственная, то он также должен иметь свой особый речитатив, но это вовсе не мешает сравнивать один речитатив с другим, чтобы узнать, какой из них лучше или более согласован со своим предметом.

Речитатив необходим в лирических драмах, во-первых, для связи действия и для единства пьесы; во-вторых, чтобы отделить арии, не то, следуя одна за другой, они были бы несносны; в-третьих, чтобы выразить множество идей, которые не могут или не должны быть переданы в певучей и размеренной музыке. Простая декламация не смогла бы выполнить всего этого в лирической драме, потому что переходу от речи к пению и

особенно от пения к речи свойственна какая-то неприятная для слуха жесткость; этот резкий контраст разрушает иллюзию, а заодно и интерес. Ведь даже в опере необходимо сохранять какую-то видимость правдоподобия, придавая речи такую однородность, чтобы все в целом могло сойти хотя бы за условный язык. К тому же поддержка аккордов повышает энергию гармонизованной декламации и выгодно скрывает в ее интонациях наименее естественные места.

Из этих соображений очевидно, что наилучший речитатив в любом языке, если, конечно, там имеются необходимые условия, это тот, который всего более приближается к речи. И если бы мы нашли речитатив, сохраняющий свою гармонию и настолько приблизившийся к речи, что ухо и разум готовы обмануться, то можно смело сказать: этот речитатив достиг высшего возможного совершенства.

Теперь посмотрите, сообразуясь с этим правилом, на то, что называется во Франции речитативом, и скажите мне на милость, есть ли какая-нибудь связь между ним и нашей декламацией. Можно ли представить, чтобы французский язык со своей однообразной, простой, скромной и мало певучей мелодикой хорошо звучал в шумных и крикливых интонациях этого речитатива? Найдется ли хоть малейшая связь между мягкими модуляциями речи и теми протянутыми и форсированными звуками или скорее непрерывными криками, которые образуют основу в этом жанре нашей музыки еще в большей мере, чем в ариях? Предложите какому-нибудь грамотному человеку прочесть вслух первые четыре стиха знаменитой сцены узнавания Ифигении; вы едва заметите несколько небольших колебаний или повышений голоса; в этом спокойном рассказе нет ни горячности, ни страсти, ничего, что побуждало бы чтеца повысить или понизить голос. Дайте затем какой-нибудь нашей актрисе пропеть эти же стихи по нотам и попытайтесь, коли сумеете, выслушать до конца это нелепое выкрикивание, которое то и дело переходит от низких тонов к верхним и обратно, пробегает без всякого основания весь диапазон, причем композитор то и дело останавливает рассказ, чтобы «показать красоту звука» на словах, не имеющих никакого значения, и там, где нет смысловой остановки.

Добавим к этому вечные трели, каденции, апподжиатуры, и скажите мне, что общего между речью и всей этой надоедливой мишурой, между декламацией и этим так называемым речитативом; укажите хоть что-нибудь достойное разумной похвалы в этом восхитительном речитативе, изобретение коего составило славу Люлли.

Забавно слушать, как поборники французской музыки нападают на природу языка и взваливают на него недостатки, в ко-

торых не смеют обвинить свой кумир; меж тем совершенно очевидно, что хороший речитатив, подобающий французскому языку, будет почти во всем противоположен тому, что у нас принято. Голосу здесь надлежит двигаться по небольшим интервалам без сильных повышений или понижений, требуется меньше протянутых звуков, никаких взрывов и криков, особенно надо избегать всего, что напоминает пение; поменьше разнообразия в длительности нот, а также в их высоте. Словом, подлинный французский речитатив, буде такой возможен, создадут, лишь идя по пути прямо противоположному Люлли и его последователей, т. е. по какому-то новому пути. Но французские композиторы так горды своим ложным знанием и, следовательно, так далеки от истины и любви к ней, что вряд ли скоро станут искать этот путь и, вероятно, никогда его не найдут.

Здесь уместно было бы показать вам на примере итальянского речитатива, что в нем действительно можно отыскать все качества, предполагаемые в хорошем речитативе, что здесь могут сочетаться вся живость декламации и сила гармонии, что темп его способен не уступать темпу речи, а мелодичность — настоящему пению, что, не утомляя певца и не оглушая слушателей, этот речитатив может передать все интонации самых неистовых страстей. Я показал бы вам, как с помощью особого хода основного баса можно обогатить модуляции речитатива соответственным способом, отличающим его от арий, где для сохранения изящества мелодии нельзя так часто менять тональность. А главное, я представил бы вам, как искусно разработанная симфония \* в местах, где надо дать страсти время развернуться, может передать в оркестре патетическими и разнообразными мелодиями то, что актер только декламирует. Соединять в облигатном речитативе<sup>(1\*)</sup> трогательнейшую мелодию со всей пылкостью декламации, не смешивая их, — это вершина музыкального искусства. Я мог бы развернуть перед вами бесчисленные красоты этого великолепного речитатива, о котором во Франции распространяются сказки и столь же нелепые суждения. Как будто можно судить о речитативе, не зная основательно языка, которому он свойствен! К тому же, вдаваясь в подробности, пришлось бы, так сказать, создать новый словарь, изобрести множество терминов, способных передать французским читателям неизвестные здесь понятия, пришлось бы

---

<sup>1</sup> Я надеялся было, что г-н Кафарелли \* нам покажет в концерте духовной музыки какой-нибудь отрывок возвышенного речитатива и образец патетического пения, чтобы дать нашим хваленым знатокам хоть раз послушать то, о чем они судят уже так давно. Но, выслушав его возражения, я нашел, что он знает уровень своей публики еще лучше меня. (Прим. Руссо.)

сказать такие вещи, которые показались бы им сущей чепухой. Одним словом, чтобы читатели меня поняли, мне пришлось бы говорить на доступном для них языке, то есть о любых науках и искусствах, за исключением одной лишь музыки. Поэтому не стану пускаться в чрезмерно подробные объяснения, которые не повысят просвещенность читателей; ведь они могут предположить, что кажущаяся сила моих доказательств обусловлена лишь их невежеством в этой области.

По той же причине я здесь не намерен проводить предложенное этой зимой в одном письме к Маленькому Пророку и его противникам \* сравнение между двумя указанными там музыкальными сочинениями — итальянским и французским. Сцена из итальянской оперы, стоящая в Италии в ряду тысячи других шедевров, равных ей или еще лучших, в Париже мало известна: поэтому немногие сумеют следить за моим сравнением, и окажется, что я говорю только для небольшого числа людей, которым все это уже и без того известно. Но что касается сцены из французской оперы, я охотно сделаю набросок анализа с тем большим удовольствием, что она пользуется у нас единодушным одобрением, и мне нечего бояться упреков в пристрастном выборе или в намерении навязать читателям мое суждение по малоизвестному им предмету.

Впрочем, рассматривая эту сцену, я тем самым как бы признаю, хотя бы условно, законность ее жанра, то есть возвращаю французской музыке все те преимущества, которые разум побудил меня отрицать на страницах этого письма, иначе говоря, сужу эту музыку по ее собственным законам. Если бы эта сцена оказалась столь совершенной, как утверждают, то отсюда можно было бы лишь заключить, что перед нами хорошо написанная французская музыка: но стоит доказать, что сам жанр плох, и музыка по своей абсолютной ценности окажется никуда не годной. Здесь, однако, речь идет лишь о том, можно ли ее считать хорошей, по крайней мере в своем жанре.

Для этого попытаюсь в немногих словах разобрать знаменитый монолог Армиды \* «Вот наконец в моей он власти», который слывет шедевром декламации и приводится знатоками как совершеннейший образец истинно французского речитатива.

Напомню вначале, что г-н Рамо справедливо отмечал этот монолог как пример точной и очень связной модуляции: но эта похвала в применении к сцене, о которой идет речь, звучит просто как издевательство, и сам г-н Рамо в подобном случае постарался бы не заслужить такого комплимента, ибо можно ли себе представить более неудачный замысел, чем эта схоластическая правильность в сцене, где пылкость, нежность и контрасты противоречивых страстей возбуждают у актрисы и у зрителей живейшее волнение? Армида в ярости приходит, чтобы

заколоть кинжалом своего врага. При виде его она колеблется, гнев ее смягчается, кинжал выпадает из рук, она забывает все свои планы мести, но... ни на минуту не забывает о модуляциях. Недомолвки, перерывы в речи, переходы мысли, подсказанные поэтом, ни разу не подхвачены музыкантом. Героиня под конец проникается любовью к тому, кого прежде желала умертвить, а музыкант заканчивает тем же *ми, си, ми*, которым начал, ни разу не выйдя за пределы тональностей, наиболее близких основной, ни разу, хотя бы в меньшей степени, не наделив декламацию актрисы необычной интонацией, где сказало бы ее волнение, и не придав гармонии выразительности. Держу пари с кем угодно, что в этой музыке — будь то ее тональность, мелодия, характер декламации или аккомпанемент — нет существенного различия между началом и концом сцены, того различия, по которому зритель мог бы судить о чудесной перемене, свершившейся в сердце Армиды.

Поглядите только на этот бас! Сколько здесь восьмых, сколько мелких переходных нот — ведь надо поспеть за сменами гармоний! Разве так движется бас в хорошем речитативе, где лишь изредка должно раздаваться звучание баса, только затем, чтобы поддержать на правильном пути голос певца и слух зрителя.

Но посмотрим теперь, как переданы прекрасные стихи монологиста, который по праву можно считать поэтическим шедевром:

Вот наконец в моей он власти...

Здесь идет трель<sup>1</sup>, и что еще хуже, заключительный каданс после первого же стиха, тогда как смысл предложения завершается только во втором. Признаюсь, лучше было бы поэту пропустить этот второй стих и доставить зрителям удовольствие прочитать его в душе актрисы, но раз уж этот стих дан поэтом, то музыканту надо было изобразить его.

Заклятый враг, надменный победитель!

Я простил бы музыканту, что он передал этот второй стих в иной тональности, чем первый, если бы только он почаще позволял себе такие смены там, где это необходимо.

Сна волшебством моей он предан мести.

Слова «сна волшебством» оказались для музыканта коварной ловушкой; он позабыл о ярости Армиды, чтоб здесь немножко вздремнуть, и проснется он только на слове «кинжал».

---

<sup>1</sup> Я вынужден ввести во французский язык это слово, чтобы передать колебания гортани, которые так называются у итальянцев, потому что, пользуясь все время словом *каденция* в другом значении, я иначе не смог бы избежать двусмысленности. (Прим. Руссо.)



Если вы думаете, что в первой половине строки он случайно дал нежные звуки, тогда послушайте бас: Люлли был не такой человек, чтобы зря понаставить эти диезы.

Пронзи же сердце гордое, кинжал, мой мститель!

Как нелеп этот заключительный каданс при таком бурном движении! Как холодна и неизящна эта трель! Как неуместна она на коротком слоге в речитативе, где нужен взлет, в самом разгаре стремительного порыва!

Он пленников моих дерзнул освободить:  
Спешу я суд свершить.

Ясно, что здесь — искусная недомолвка поэта. Армида, сказав, что она пронзит кинжалом гордое сердце Рено, ощущает в своем сердце первые проблески жалости или скорее любви. Она ищет доводов, дабы укрепить себя, и переход мысли прекрасно передан этими двумя строками: без него они не вязались бы с предыдущими и были бы совершенно излишним повторением того, что и так уже известно и актрисе и зрителям.

Посмотрим же теперь, как выразил композитор это тайное движение в сердце Армиды. Ему ясно, что последние две строки необходимо отделить от предыдущих, и он дает паузу, ничем не заполненную, — в момент, когда Армиде приходится так много перечувствовать, а значит, оркестру следовало бы много выразить. После этой паузы он начинает снова с той же тональности, с того же аккорда, с той же ноты, на которых только что кончил; на протяжении целого такта он перебирает все звуки аккорда, чтобы с сожалением и тогда, когда это уже не нужно, расстаться наконец с тональностью, вокруг которой вертелся так долго и так некстати.

Чего ж я трепещу? Отколь волнение?

Снова пауза и ничего больше. Эта строка выдержана в той же тональности и почти на том же аккорде, что и предыдущая. Ни одного оттенка, способного показать чудесную перемену, происходящую в душе и в речах Армиды! Правда, тоника, благодаря движению баса, становится доминантой. Но, бог мой, до тоники ли тут и доминанты в такую минуту, когда надо разорвать всякую связь гармонии, когда все должно отображать смятенность и волнение! Конечно, небольшой сдвиг в басу может подкрепить модуляции голоса, но отнюдь не способен их заменить. В этой строке изменяются сердце, глаза, лицо, жесты Армиды — все, но только не ее голос: она говорит тише, но в той же тональности.

Неужто жалость сердце охватила?  
Ударю.

Этот стих можно понимать двояко, и я не стану придираться к Люлли, что он не предпочел то значение, которое избрал бы я. Однако здесь несравненно больше жизни, души, и это место лучше оттеняет последующее. Армида, как нам ее представляет Люлли, все больше смягчается и спрашивает у себя о причине этого:

Неужто жалость сердце охватила?

Затем, внезапно, она вспоминает о своем гневе в одном этом слове:

Ударю.

Негодующая Армида, как я понимаю, после колебания стремительно отбрасывает тщетную жалость и быстро, одним дыханием произносит, подняв кинжал:

Неужто жалость сердце охватила?  
Ударю.

Впрочем, быть может, сам Люлли понял эти строки так же, хотя и передал их иначе: ведь у него музыка так мало связана с декламацией, что тут без опасения можно усмотреть любой смысл.

Боже! Нет помехи мщенью.  
Смелей! Дрожу. Отмстим... Нет силы!

Здесь, конечно, момент наивысшего напряжения во всей сцене: в сердце Армиды совершается величайшая борьба. И кто поверит, что музыкант передал все это волнение на одной тональности, не показав никакого перехода мыслей, никакого отклонения гармонии, и так бесцветно, с такой невыразительной мелодией и непостижимой неловкостью, что вместо последней строки поэта:

Смелей! Дрожу. Отмстим... Нет силы! —

музыкант говорит буквально следующее:

Смелей, смелей. Отмстим, отмстим.

Особенно хороши трели да еще на подобных словах, а безупречная каденция на слова «нет силы!» — прямо-таки находка!

Неужто ярость сердце покидает?  
Лишь подойду, и гнев мой утихает.

Эти две строки звучали бы неплохо, если бы пауза между ними была побольше и вторая строка не завершалась совершенным кадансом. Совершенные кадансы — это всегда смерть выразительности, особенно во французском речитативе, где они так тяжелы.

Гляжу, страшусь и словно вся в огне.

Всякий, кто почувствует интонацию этой строки, скажет, что ее вторая половина не вяжется со смыслом слов: голос должен подняться на слове «страшусь» и слегка опуститься, произнося «в огне».

Рука дрожит, не повинаясь мне...

Дрянной, хотя и совершенный каданс, да еще с трелью!

Жестокость — сих очей похитить свет!

Пусть продекламирует эту строку м-ль Дюмениль\*, и вы услышите, что выше всего прозвучит слово «жестокость», а к концу строки голос все время будет понижаться. Но как удержаться от соблазна блеснуть «светом»? Узнаю нашего композитора...

Я пропускаю для краткости остальную часть этой сцены, в которой больше нет ничего интересного и примечательного, если не считать обычных бессмыслиц и неизменных трелей, и останавливаюсь на заключительной строке:

Чтоб, мыслимо ль, я ненавидеть стала.

Эта вставка «мыслимо ль» кажется мне серьезным испытанием таланта композитора: когда слышишь ее в той же тональности и на тех же нотах, что «ненавидеть», нельзя не почувствовать, сколь неспособен был Люлли переложить на музыку текст великого человека, которого он держал на жалованье\*.

Предпочитаю обойти молчанием трактирную песенку в конце этого монолога, и если найдется несколько любителей французской музыки, знающих итальянскую сцену, которую сравнивали с этой, и в особенности пылкую, патетическую и трагическую арию ее фивала, они будут благодарны мне за это умолчание.

Чтобы в немногих словах изложить свое суждение об этом знаменитом монологе, скажу только, что если считать его арией, то здесь не найдешь ни размера, ни характера, ни мелодии; если же вам угодно назвать это речитативом, то здесь нет ни естественности, ни выразительности. Как бы его ни называли, он полон филированных звуков, трелей и других вокальных украшений, еще более смехотворных в подобной ситуации, чем это обычно бывает во французской музыке. Модуляции здесь правильные, но именно поэтому — ученические, сухие, лишенные энергии и яркого чувства. Аккомпанемент ограничивается непрерывным басом, и это в сцене, где должны быть развернуты все возможности музыки; вдобавок этот бас таков, что его легче себе представить в школьной задаче по гармонии, чем в аккомпанементе бурной сцены, где выбор и применение гармонии должны быть рассчитаны с величайшей тонкостью,

чтобы придать декламации отчетливость и выражению — живость. Одним словом, если попытаться исполнить музыку этой сцены, не сопровождая ее словами, криками и жестикуляцией, то невозможно будет найти в ней и намека на изображаемые ситуацию и чувство. Все это покажется скучным рядом звуков, где модуляции случайны и единственная их цель — растянуть сцену подольше.

Однако этот монолог всегда производил и, не сомневаюсь, еще и теперь производит большое впечатление в театре, потому что стихи здесь великолепны, а ситуация — жива и интересна. Но я уверен, что без жестов и мимики актрисы этот речитатив был бы несносен для всех и подобная музыка терпима лишь тогда, когда слуху помогает зрение.

Надеюсь, я показал, что во французской музыке нет ни размера, ни мелодии, ибо они несвойственны языку, что французское пение это всего лишь непрерывное завывание, невыносимое для всякого непредубежденного слушателя, что гармония здесь сера, невыразительна и отдает школьной старательностью, что французские арии — вовсе не арии, а французский речитатив — не речитатив.

Отсюда я делаю вывод, что у французов нет и не может быть музыки<sup>1</sup>, а если бы она у них и была, то тем хуже для них.

Остаюсь и т. д.

---

<sup>1</sup> Я не думаю, что заимствовать музыку у другого народа и пытаться приспособить ее к своему языку — значит иметь свою музыку, и поэтому предпочел бы сохранить наше унылое и странное пение, вместо еще более странного сочетания итальянской музыки с французским языком. Подобное отвратительное смешение, которое, быть может, станет отныне предметом изучения наших музыкантов, слишком чудовищно, чтобы его можно было принять, и характер нашего языка никогда этого не позволит. Появится самое большее несколько комических пьес с улучшенной оркестровой партией, но смело предсказываю, что в трагическом жанре не будет даже и подобных попыток. Этим летом в Комической Опере \* аплодировали произведению одного талантливой человека, который, по-видимому, внимательно слушал хорошую музыку и передал ее характер как можно ближе к французскому вкусу. Аккомпанемент здесь не списан, но это хорошее подражание, и если нет настоящей мелодии, то лишь потому, что это невозможно. Юные музыканты, ощущающие в себе талант, вы можете по-прежнему открыто презирать итальянскую музыку, — я понимаю, что это теперь вам выгодно, — но спешите дома заняться этим языком и этой музыкой, если хотите когда-нибудь обратить против ваших товарищей то презрение, с которым вы теперь относитесь к вашим учителям. (Прим. Руссо.)

несказанно были бы они счастливы, если бы знали свою пользу!»  
(лат.)

...которым завершится и моя жизнь.— В эти годы Руссо был болен. После «Письма к д'Аламберу» он написал еще «Новую Элоизу», «Эмилия», «Общественный договор», «Исповедь» и множество менее значительных произведений.

**В. Я. БАХМУТСКИЙ**

## ПИСЬМО О ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКЕ

Музыка занимала большое место в жизни Руссо. Страстно любя музыку, он с юных лет мечтал посвятить себя ей всецело. Ему неоднократно приходилось жить исключительно на заработок от различных музыкальных занятий (уроки, переписка нот). Не обладая ярким музыкальным дарованием и не получив систематического музыкального образования, он тем не менее оставил значительный след в истории французской музыки как композитор и особенно как музыкальный писатель. Его комическая опера «Деревенский колдун», поставленная в 1752 г. с огромным успехом, продержалась в репертуаре до начала XIX в. и составила эпоху в истории французского оперного театра. Как специалист по музыке Руссо участвует в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера и пишет для нее статьи, которые легли впоследствии в основу его знаменитого «Музыкального словаря», изданного в 1767 г. (см. ниже две статьи из этого словаря). «Словарь» и ряд других работ обеспечили Руссо одно из центральных мест в музыкальной эстетике XVIII в.

Основные музыкальные интересы Руссо сосредоточены вокруг оперы, вызывавшей в XVIII в. ряд ожесточенных дискуссий, из которых наиболее значительными были «война буффонов» в 50-х гг. и споры вокруг реформы Глюка в 70-х гг. К первой дискуссии относятся «Письмо о французской музыке» и «Письмо оркестранта Королевской Музыкальной Академии товарищам по оркестру».

О «войне буффонов» Руссо рассказывает в «Исповеди». Поводом к ней был приезд в Париж итальянской труппы Бамбини, выступавшей на сцене Оперы с 1 VIII 1752 г. по 7 III 1754 г. Приглашенные для исполнения интермедий или маленьких комических опер, дополнявших французские оперные спектакли, итальянцы, как рассказывает Руссо, «нанесли французской опере такой урон, что она уже никогда не могла оправиться. Сравнение этих двух видов музыки, исполняемой в один и тот же день на том же самом театре, открыло французам уши...» «Весь Париж разделился на два лагеря: поднялись споры более горячие, чем если бы речь шла о каком-нибудь государственном или религиозном вопросе». Мыслители из лагеря энциклопедистов — Руссо, Дидро, Гримм, Гольбах и др. — увидели в итальянской музыке идеал естественного выражения человеческих чувств, идеал, к которому они стремились также в драме и живописи; они с ожесточением напали на рутину, искусственность и

напыщенность французской придворной оперы. Против них выступила партия защитников французской музыки, «более многочисленная и могущественная» по определению Руссо, связанная с придворными кругами и добившаяся в конце концов высылки «буффов» (как обычно называли итальянскую труппу) из Франции. В Опере «буффонисты» собирались около ложи королевы, их противники — около ложи короля. Отсюда названия партий «угол королевы» и «угол короля» и второе название всей полемики — «война углов».

Занимавший крайнее положение в партии «угла королевы», Руссо в октябре 1753 г. выступил с наиболее ярким документом этой полемики — «Письмом о французской музыке». В «Исповеди» он рассказывает о возмущении, которое это письмо вызвало среди антибуффонистов. Для нас интерес «Письма» заключается в том, что в нем ярко проявились как сильные, так и слабые стороны музыкальных воззрений Руссо. Как и все мирозерцание Руссо, эти воззрения проникнуты идеей «возвращения к природе». Источник музыки Руссо видит в естественной речевой интонации, основным средством выражения признает мелодию, тогда как гармонии он отводит роль украшения. Отстаивая простоту и правдивость мелодии от вычурной декламации французского театра и украшений галантного стиля, Руссо во многом предвосхищает таких композиторов, как Глюк и Бетховен. Но отрицание многоголосия, которое он называет «варварским» или «готическим» изобретением, недооценка гармонии и инструментальной музыки указывают на известную ограниченность Руссо. В этом отношении взгляды его очень быстро устарели. Следует отметить также, что, противопоставляя французской музыке итальянскую, Руссо оставил без внимания как отрицательные стороны итальянской музыки (увлечение вокальной виртуозностью, часто в ущерб содержанию), так и положительные стороны французской — наличие героического и драматического элемента, который в конце XVIII в. приобрел новую ценность для идеологов революционной буржуазии и благодаря которому именно во Франции Глюк нашел наиболее подготовленную почву для своего творчества.

Стр. 178. *...когда буффов спровадили или скоро спровадят...* — Буффонистам удалось на этот раз добиться отмены решения о высылке буффов, которые покинули Францию лишь через несколько месяцев после «Письма» Руссо.

Стр. 179. Автор «Письма о глухонемых» — Дидро.

Фонтенель Бернар ле Бовье де (1657—1757) — французский писатель и философ; в его «Истории оракулов» (гл. IV) рассказывается, что в 1593 г. появилось сообщение о семилетнем мальчике из Силезии, у которого при смене зубов вырос золотой зуб; «ученые» споры о значении этого предзнаменования прекратились после того, как выяснилось, что на самом деле зуб был позолочен.

Стр. 180. *...у них были национальные оперы...* — Опера, возникшая в Италии на рубеже XVI—XVII вв., вскоре породила подражания в ряде

других европейских стран. Однако в начале XVIII в. всюду, кроме Франции, местные оперы были вытеснены итальянскими оперными труппами, исполнявшими итальянские оперы на своем языке.

*...давнего сторонника «угла королевы»* — т. е. сторонника итальянской музыки и противника французской (см. вступительное примечание). Руссо называет так неизвестного средневекового монаха, автора латинского жизнеописания Карла Великого, откуда взята приведенная цитата. Перевод этого текста Руссо дает в своем «Музыкальном словаре» (статья «Plain-chant») и там же указывает источник.

Стр. 181. *...искусству игры на органе.* — В лат. тексте — *ars organandi*. Руссо, судя по его переводу, понимает это выражение как искусство аккомпанировать пению на музыкальных инструментах. Возможно, однако, что данный текст является одним из самых ранних свидетельств об органуме — средневековой примитивной форме многоголосия.

Стр. 182. *...говорил Платон.* — Руссо цитирует Платона («Законы», II) по латинскому переводу Марсилио Фичино.

*...с большим количеством согласных и артикуляций...* — Из понятия артикуляции (работы речевых органов) Руссо исключает голос, создающий звуки как в речи, так и в пении. Под артикуляцией он подразумевает, таким образом, только образование свойственных членораздельной («артикулированной речи») речи шумов, т. е. в первую очередь согласных.

*...приглушенность языка сделала бы музыку крикливой.* — Здесь имеются в виду свойственные французскому языку немые слоги (содержащие *e muet*), которые в обычной речи не произносятся. В пении они приобретают значение настоящих слогов, и это неестественное (по сравнению с обычным произношением) усиление делает, по мнению Руссо, французскую вокальную музыку «крикливой».

Стр. 183. *...создавали бы только шум.* — Шумом (*bruit*) вообще называется звук, не имеющий определенной высоты. В этом смысле он противопоставляется «музыкальному звуку» или просто «звуку» (*son*). В «Музыкальном словаре» Руссо указывает, что шум образуется смешением множества звуков, где высота каждого из них в отдельности уже не воспринимается. К такому результату, с точки зрения Руссо, приводит чрезмерное увлечение многоголосием.

*Генерал-бас* — цифрованный или непрерывный бас (*basse continue*) — нижний голос, служащий основой гармонии, в партии которого цифрами указывался состав аккордов. По такой партии обычно аккомпанировали на клавесине, органе и т. п., т. е. только бас был предписан композитором, остальные же голоса импровизировались аккомпаниатором в рамках указанных цифрами аккордов.

*Баритон*, фр. *basse-taille*. — Это слово, обозначавшее голос, средний между тенором и басом, могло, впрочем, иметь также значение баса (см. «Музыкальный словарь» Руссо, статья «Basse»).

Стр. 184. *Просодия* — ритмические свойства языка, используемые в стихосложении (ударение, долгота и краткость слогов).

...придется то и дело менять размер.— Частые перемены размера очень характерны для французской музыки XVII—XVIII вв. и являются одним из отличительных признаков французского речитатива от итальянского.

Стр. 185. ...человека, отмечающего такт...— Обычай громко отбивать такт в Опере неоднократно высмеивали Руссо, Гримм и др., называвшие дирижера Оперы «дровосеком». В статье «Battre la mesure» «Музыкального словаря» Руссо пишет: «Парижская Опера — единственный театр в Европе, где отбивают такт, не соблюдая его, тогда как везде в других местах его соблюдают, не отбивая». Ср. «Новая Элоиза», II, письмо XXIII.

Симфония.— В словоупотреблении того времени — инструментальная музыка вообще, как самостоятельная, так и сопровождающая пение.

Стр. 186. ...разницу между *piano* и *dolce*.— *Piano* — тихо, *dolce* — мягко, нежно. Во Франции тихий звук обозначали словом *doux*, что соответствует ит. *dolce*. В статье «Doux» «Музыкального словаря» Руссо указывает, что «итальянцы пишут *dolce*, а чаще *piano*, в том же смысле; но их музыкальные пуристы утверждают, что эти два слова не являются синонимами». *Piano* означает только уменьшение громкости, тогда как *dolce*, кроме того, означает более мягкую манеру игры.

...красоту мощного смычкового штриха подменяют множеством мелких украшений...— т. е. оркестранты, вместо того чтобы выдерживать красивым звуком длинные ноты, будут заменять их фигурами из коротких нот.

...дабы исправить по мере сил моих несправедливость...— Несправедливость, о которой здесь говорит Руссо,— «Письмо оркестранта» (см. дальше), появившееся раньше «Письма о французской музыке».

Стр. 187. ...он более других языков... акцентирован...— Понятие акцента — одно из центральных понятий музыкально-теоретической концепции Руссо. Под акцентом он подразумевает в первую очередь все изменения высоты звука в речи, к которым присоединяются изменения длительности. Унаследовав это понятие от античной грамматики, имевшей дело только с мелодической акцентуацией, Руссо совершенно не касается наиболее характерного для новых языков динамического акцента (различий по громкости). Другое существенное отличие от позднейшего словоупотребления заключается в том, что понятие акцента относится не к отдельным выделяемым звукам, а ко всей совокупности звуковысотных изменений. Руссо различает *грамматический* акцент — изменение высоты и долготы слогов внутри слова, *логический*, объединяющий слова в предложения, и *патетический* или *ораторский*, передающий эмоции. Акцент, таким образом, охватывает всю интонационную сторону речи, из которой, с точки зрения Руссо, и возникает музыка. «Отсюда следует, что чем меньше в языке акцентов, тем монотоннее должна быть мелодия» («Музыкальный словарь», ст. «Акцент»).



*Элизия* — пропуск гласной в конце слова перед начальной гласной следующего слова.

Стр. 189. *Шефтсбери* Антони Эшли Купер (1671—1713) — английский философ-моралист.

*Сольфеджио* — вокальное упражнение, заключающееся в пении без слов, заменяемых названиями нот (до, ре... и т. д.).

Стр. 190. *Люлли* Жан-Батист (1632—1687) — французский композитор (по происхождению итальянец), создатель французского оперного театра.

*Лео* Леонардо (1694—1744) — выдающийся оперный композитор неаполитанской школы.

*Перголезе* (Перголеззи) Джованни Баттиста (1710—1736) — выдающийся композитор, принадлежащий к неаполитанской школе, один из создателей итальянской комической оперы (*опера buffa*); из его опер наиболее известна «Служанка-госпожа» («*La Serva Padrona*»), представлением которой начались гастроли буффов в Париже.

Стр. 191. *Галуппи* Бальдасаре (1706—1785) — итальянский оперный композитор (одно время был на службе у Екатерины II в Петербурге).

*Рамо* Жан-Филипп (1683—1764) — выдающийся французский композитор и музыкальный теоретик, основоположник учения о гармонии.

Стр. 192. *Фель ... Желлиотт* — наиболее известные певцы Французской Оперы. Мария *Фель* (1713—1794) пела в Опере с 1734 по 1758 г.; один из ее значительнейших успехов — роль Колетты в «Деревенском колдуне» Руссо. Пьер *Желлиотт* (1713—1787) выступал в Опере с 1733 по 1755 г.

*Метастазио* (псевдоним Пьетро Трапасси, 1698—1782) — итальянский драматург, крупнейший оперный либреттист XVIII в., на тексты которого написано большинство трагических опер (*опера seria*), в том числе некоторые оперы Глюка и Моцарта.

...эти *Порпора, Галуппи, Кокки, Иомелли, Пересы и Террадельясы*. — *Порпора* Никколо (1686—1766), *Кокки* Джоакино (1715—1804), *Иомелли* Никколо (1714—1774), *Перес* Давиде (1711—1778), *Террадельяс* Доменико (1713—1751) — оперные композиторы неаполитанской школы (два последних по происхождению испанцы).

Стр. 193. ...*посмотрите арии*... — Здесь названы арии из опер, представленных в Париже труппой буффов. Первая и четвертая из них — из оперы «Учитель музыки» Перголезе, вторая и третья — из «Мнимой служанки» Латилла, пятая — из «Служанки-госпожи» Перголезе, шестая — из «Китайца, возвращенного на родину» Селетти, седьмая и восьмая — из «Хитрой правительницы» Кокки, десятая — из оперы «Игроки», музыка которой принадлежит нескольким авторам (данная ария написана Буини).

«*Мнимая служанка*» — опера Гаэтано Латилла (1711—1791), представленная буффонами 30 IX 1752 г.

...она не требует... частых обращений к гармонии, придающих непрерывному басу мелодическое значение верхнего голоса. — Обра-

щение аккорда — перемещение в нижний голос одного из верхних звуков основной формы аккорда. Реально звучащий «непрерывный бас», или «генерал-бас» (см. прим. к стр. 183), при этом не совпадает с теоретическим «основным басом». Нижний голос оказывается более разнообразным и способным приобрести самостоятельное мелодическое значение. Как последовательный противник полифонии, Руссо возражает против такого обогащения аккомпанемента, затемняющего, с его точки зрения, восприятие основной мелодии.

Стр. 195. ...*в интермедиях, представленных нам в этом году...*— Из названных Руссо интермедий (или маленьких опер) «Учитель музыки» (пост. 19 IX 1752 г.) и «Тракольо» (иначе называемая «Ливьетта и Тракольо, или Невежественный врач», пост. 1 V 1753 г. вместе с «Деревенским колдуном») принадлежат Перголезе; «Гордая женщина» (пост. 29 XII 1752 г.) и «Цыганка» (пост. 19 VI 1753 г.) — Ринальдо да Капуа.

Стр. 196—197. ...*создает шум...*— Следует помнить, что Руссо называет «шумной» не громкую музыку (хотя он указывает, что чрезмерная громкость также превращает звук в шум), а такую, где одновременные сочетания звуков затрудняют восприятие каждого из них (см. прим. к стр. 183).

Стр. 197. *Контрфуги, двойные фуги, обращенные фуги* — сложные полифонические формы. *Остатный бас* — многократное повторение неизменной фигуры в нижнем голосе, в то время как верхние голоса меняются.

*Аббат Дюбос* Жан-Батист (1670—1742) — французский историк, критик и дипломат (см. прим. к стр. 84).

*Орландо Лассо* (ок. 1532—1594 г.) — композитор, крупнейший представитель нидерландской полифонической школы.

*Гудимель* Клод (ок. 1505—1572 г.) — французский композитор, гугенот, последователь нидерландской школы (см. прим. к стр. 115).

*Корелли, Буоноччини, Винчи и Перголезе.*— *Корелли* Арканджело (1653—1713) — знаменитый итальянский скрипач и композитор. *Буоноччини* (Бонончини) Джованни (1670 — ок. 1750 г.) — итальянский оперный композитор. *Винчи* Леонардо (1690—1730) — итальянский оперный композитор неаполитанской школы. *Перголезе.*— См. примечание к стр. 190.

Стр. 198. «Гордая женщина» — опера Ринальдо да Капуа (см. прим. к стр. 195).

...*по «Сельскому экспромту» или «Барону де ля Красс».*— Авторами названных комедий были два представителя известной актерской семьи Пуассон — Раймонд (1633—1690), автор «Барона де ля Красс» (1662), и его внук Филипп (1682—1743), автор «Сельского экспромта» (1733).

«*Письмо об Омфале*» — брошюра Гримма по поводу возобновления в начале 1752 г. оперы французского композитора Андре Детуша (1672—1749) «Омфала» (первое представление в 1701 г.). Нападки на французскую оперу в этой брошюре предвосхищают разгоревшуюся через полгода «войну буффов».