

ЛЕКСИКА И ТЕРМИНОЛОГИЯ ФРАНЦУЗСКИХ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ XVII — НАЧАЛА XVIII ВВ. ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДА И АКТУАЛИЗАЦИИ

До недавнего времени французская музыка раннего барокко не привлекала значительного интереса исполнителей и исследователей. Это вполне объяснимо, хотя, возможно, несправедливо. Конечно, не только музыка и музыканты возвеличивали государство. Но именно Франция в интересующий нас период диктует свои вкусы Европе. Однако слишком далеки от нас менталитет, этика и музыкальный язык того времени. Даже в профессиональных кругах более-менее известны лишь имена Жана-Батиста Люлли и Франсуа Куперена, первого исполняют крайне редко. При этом из поля зрения выпадают крупнейшие мастера эпохи, такие как Мишель Ришар Делаланд, Жан-Фери Ребель, Анри дю Мон, Марк-Антуан Шарпантье, Андре Даникан Филицор, Марен Марэ, Пьер Диникан Филицор, Анри Демарэ, Антуан Боессэ, Луи Куперен и множество иных, чье наследие неспешно приоткрывается исследователям и исполнителям неожиданными привлекательными гранями. Однако само обилие музыки и музыкальных событий французского Золотого века (*Le Siècle d'or*) или Великого века (*Le*

Grand siècle) — именно так называли период XVII — начала XVIII века, эпоху Людовика XIV в европейской культуре, — приносит все больше приятных открытий и обещает широкие перспективы для любопытнейших исследований.

Писавшие по-русски о французской культуре при королях неизбежно сталкивались с трудностями перевода понятий и терминов, поскольку это проблемы не лингвистические, а цивилизационные. Изучив работы замечательных авторов или блистательных переводчиков, можно убедиться, что всякий выходил из положения, как умел: более или менее ловко или вовсе неловко, приближаясь к смыслу или существенно отдаваясь. Что же касается собственно музыки и сопровождавшего ее контекста, ситуация выглядит никак не проще и, кажется, прежде всего потому, что российские исследователи занимались ею совсем немного и фрагментарно. Тема эта обширна. Предлагаемая публикация — лишь скромный опыт, привлекающий внимание к некоторым существенным деталям и обстоятельствам.

В чем заключены сложности перевода и, главное, актуализации интересующей нас терминологии? Франция XVII столетия — наиболее значимая и могущественная монархия Европы. Французская культура развивается не без внешних влияний, но в музыке они минимальны. Складывается достаточно замкнутая среда, где не было видимых стимулов для заимствований и подражаний. Нужда в поисках параллелей и соответствий возникнет позже. В 1703 году выйдет в свет «Музыкальный словарь, содержащий разъяснения греческих, латинских, итальянских и французских терминов, наиболее употребимых в музыке» Себастьяна де Броссара (до нашего времени дошло второе издание [14]). Эта работа представляет иноязычные эквиваленты французских терминов и понятий, но не поясняет смысловых и технических подробностей, — напротив, зачастую упрощает, «округляет» французскую терминологию до общеизвестной лексики. При этом Броссар вообще опускает некоторые разделы, и, например, органологическая лексика или декорирование в словаре почти отсутствуют. А для современного переводчика во многих случаях одни архаизмы заменяются иными, что мало проясняет суть дела.

Относительно же замкнутости французской музыкальной культуры раннего барокко виднейший музыкальный историк Марсель Бенуа точно

замечает: «Отдавая дань полученному воспитанию, музыкант не озабочен изучением собственного или иностранного наследия, зачастую трудного для освоения. Уверенный в принадлежности к первой в мире нации — а значит к лучшей в мире музыке — зачем стал бы он изучать что-то за ее пределами? Он просто верит в прогресс больше, чем в эволюцию, и это дает ему уверенность в превосходстве над предшественниками.

Желает ли он выразить мнение о своем искусстве? Но он стеснен и неловок в выражении мыслей. Первое препятствие вполне материальное: правописание. В ту эпоху кроме духовенства и просвещенного дворянства мало кто им владел, ему просто не придавали значения. <...> Но ничто не побуждает его к критике, обсуждению стилей, интеллектуальным рассуждениям. Сейчас мы назвали бы такое образование начальным» [13, 80].

Это многое объясняет в чередке неточностей, неясностей, неопределенностей в пособиях, школах, трактатах XVII столетия. Поэтому во многих случаях нет — и не было за ненадобностью — однозначных понятий и кодифицированной терминологии, переводчик интерпретирует их в меру опыта и понимания предмета.

Значительные проблемы выявляются в переводах материала, составляющего исторический контекст музыкальной жизни. Картина мира,

окружавшего королевских и городских музыкантов, чрезвычайно важна, поскольку раскрывает свойства и черты цивилизации, неведомой современному читателю.

Из двадцати двух придворных департаментов музыканты служили в трех: Капелле (церковная музыка), Камерной музыке и Большой конюшне. Имелся также специальный департамент развлечений короля — Меню-Плезир (Menus-Plaisirs), где музыканты не служили, но многие получали жалованье.

Церковный департамент возглавлял Grand Aumônier, которого Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, как и общепринятый словарь XIX века Н.П. Макарова¹ трактуют как «высшее должностное лицо при короле, заведовавшее раздачей милостыни» [8, 99] (от aumône — милостыня, подаяние), а уж в беллетристике можно найти еще десяток вариантов. В интересующий нас период его назначение — руководство религиозной жизнью двора. Потому мы назовем его Великий священник. И надо ясно понимать, что все первые лица при дворе были великими, и никак иначе. Великий магистр (Grand maître de Chapelle), Великий камерарий, (Grand Chambellan), Великий конюший (Grand Ecuyer) и т. д.

Великий магистр — Grand maître de Chapelle — возглавлял Капеллу, состоявшую из молитвенной части —

Chapelle Oratoire и собственно музыкальной капеллы — Руководитель капеллы во Франции мог возглавлять церковную музыку, но не светскую (по крайней мере, до середины XVIII века). Французская музыковедческая традиция отвергает немецкий термин «капельмейстер» по отношению к maître de chapelle. Церковной музыкой двора руководил сумэтр (sous-maître de chapelle), и эту должность мы также не вправе указывать по примеру некоторых авторов как вице-капельмейстер.

Музыканты в документах XVII века также именуются особо: певцы и певицы — музыканты и музыкантши (misiciens et musiciennes), тогда как инструменталисты — симфонисты (symphonistes) вплоть до середины XVIII века, а всякая инструментальная музыка — симфония («Г-н де Ла Пуплиньер поручил Рамо руководить концертом. <...> В течение всего ужина с трибун звучала прелестная симфония, чередовавшаяся с трубами и литаврами» [16, 313–314]).

Броссар в своем Словаре называет симфонией приятное сочетание двух инструментов; позднее Руссо в Музыкальном словаре дает более развернутое определение: «Сегодня слово Симфония применяется ко всей инструментальной музыке, и для пьес исключительно инструментальных, как сонаты и концерты, и когда инструменты соединяются с голосами, как в

наших операх и прочих видах музыки. <...> Музыка Королевской Капеллы и многих церквей, а также Оперы включает почти всегда большую Симфонию» [26, 202].

Должность музыкального руководителя Капеллы — сумэтр (или сумэтр) — не имеет русского эквивалента. Нам приходится либо сохранить его как кальку, либо все же использовать слово «капельмейстер», оговорив условность и неточность подобного перевода. При Людовике XIII сумэтры служили по полгода, сменяя друг друга, при Людовике XIV, начиная с 1663 года, они служат уже по кварталам (как и большинство других музыкантов и придворных). В их числе — виднейшие композиторы эпохи: М.-Р. Делаланд, А. Кампра, Ж.-Ж. Мондонвиль, Н. Бернье, Э. Бланшар, П. Коласс и некоторые другие [2, 202]. Каждый из них состоял квартальным сумэтром (*sous-maître de quartier*) — название, представляющееся неловким, но иного русский язык не предполагает. В Капелле, как и в других музыкальных департаментах, имелась и должность *maître de musique* — учителя музыки. Этот человек занимался с маленькими певчими Капеллы или пажамы Большой конюшни музыкальной грамотой, проводил репетиции, иногда учил игре на инструментах, хотя для этого были и другие учителя. В отсутствие сумэтра он руководил оркестром.

Знаменитый Жан Батист Люлли, возглавлявший Камерную музыку, не был капельмейстером, его должность называлась сюринтендант (*surintendant*). В нынешних текстах «*surintendant*» часто переводят словом «суперинтендант», что стало более привычным. Однако оба термина приемлемы, ни один пока не утвердился в качестве приоритетного.

В департаменте Большой конюшни состояло пять музыкальных коллективов от шести до двенадцати человек в каждом [2, 313–348]. Великого конюшного, *Grand Écuier*, возглавлявшего Большую конюшню и ее музыкантов, в современных изданиях именуют то главным конюшим, то великим шталмейстером, то главным берейтором; в Словаре Макарова — это обер-шталмейстер. Названия «Большая конюшня» вообще избегают наши музыковеды, поскольку для современного нежного уха музыканты конюшни — конфуз. Подобные разночтения объясняются тем, что придворные звания в России были введены Петром I по немецкому образцу и отражали немецкие реалии. Получив русские эквиваленты, они понимались еще читателями XIX века, но позднее были в основном прочно забыты [см. 10]. Поэтому такие, литературные еще сто лет назад, значения, как мундкох — *officier de bouche, de cuisine* (звездующий кухней), мундшенк — *officier du gobelet* (виночерпий), обер-гофмейстер (заве-

дующий штатами и финансами двора), обер-егермейстер (начальник охотничьей службы) и подобные целесообразно использовать лишь в случаях, когда они ясны без дополнительного толкования. При этом, однако, аналогий с французскими должностями немного, их соответствие очень приблизительное (как мы видели на примере Капеллы). Но буквальный перевод будет и вовсе неясен читателю, поскольку связан с особой структурой французского двора. К тому же ясных и лаконичных переводов большинства из них не существует, ибо как коротко назвать мальчика, состоящего при собачках принцессы или служанок при печке королевы, первого поджаривателя королевского жаркого, посыльного на кухню, смотрителя фруктового чулана или белья королевской кухни?... Здесь у переводчика значительная свобода выбора. Это в полной мере касается и музыкантов — не только их окружения, хотя многие совмещали свою службу с работой слугами и даже чиновниками. Так, клавесинист Камерной музыки Франсуа Куперен, равно как и его дочь Антуанетта Куперен, были сюрвивансье (*survivanciers*), то есть служили в должности, которая им принадлежала, и отец передал её дочери по праву преемственности — сюрвиванс (*survivance*)². Аналогичный статус имели в большинстве своем и другие музыканты короля. Это чрезвычайно важное обстоятельство, поскольку оно

определяло положение, условия службы и возможности музыканта — от гобоиста Большой конюшни до сюринтенданта Камерной музыки. Однако русского эквивалента слову *survivancier* нет, в наших публикациях мы даем его как галлицизм — сюрвивансье, что во многих ситуациях требует специальных разъяснений [3].

Придворный музыкант мог быть ординарным (*ordinaire*) и экстраординарным (*extraordinaire*). Первое значение слова «ординарный» — обычный, обыденный, — заслонило ныне его второе, устаревшее значение — постоянный, штатный, и потому в некоторых современных интерпретациях оно ошибочно используется с негативной коннотацией (заурядный, невыдающийся музыкант). Ординарный музыкант короля — постоянный служащий, имеющий штатное место. Во французском языке того времени слово «*ordinaire*» — существительное со значением «постоянный служащий». Оно имело определенное статусное значение; Люлли, Делаланд и другие писали при своем имени «*ordinaire du roi*», что указывало на их принадлежность к придворным кругам. Одновременно словом «*ordinaire*» обозначали и просто постоянных служащих в официальных документах. Книга королевских штатов за 1677 год указывает в Камерной музыке «*Douze musiciens ordinaires*» — «Двенадцать постоянных музыкантов» [19, 134]; Книга

штатов за 1678-й отмечает «un huissier ordinaire et avertisseur des balets» — «штатного распорядителя и инспектора балетов» [19, 136], и т. п. Экстраординарный музыкант — приглашенный по случаю, на театральную постановку, праздник, церемониал.

Придворные служащие короля, включая музыкантов — офицеры, (officiers). Но это не военные, а те, кто имеет должность — officier — в собственности. «Officier» может быть переведено и как чиновник или служащий, сотрудник, однако при этом упускается смысл, указывающий на статус должностного лица. Музыканты Большой конюшни именуется в штатах двора офицерами для службы в церемониалах — «officiers pour servir aux cérémonies». Здесь мы вновь встречаемся с проблемами преемственного права, без которого немислима цивилизация Золотого века, но мало знакомого отечественному читателю.

Большинство придворных музыкантов — сотрапезники королевского дома (commenseaux), как их указывают списки королевских штатов. По словарю Макарова, «commensal» — «застольник; обедающий за общим столом», а «commensalité» — «право иметь стол при дворе» [8, 229]. Музыканты французского двора, однако, не обедали во дворце (источники об этом не говорят) — они получали несколько раз в год изрядное количе-

ство продуктов с королевской кухни [2, 309].

Многие заслуженные музыканты были пенсионерами (pensionnaires). Они получали от короля пенсии (pension) за выслугу лет, но чаще как поощрение в расцвете лет (это возможно перевести и как стипендию, и как постоянный гонорар, но тексты эпохи не делают различий). Причем пенсия действующего музыканта могла превышать должностной оклад: в 1714 году кастрату Антонио Пачини, чтобы «отметить за удовлетворение, которое испытывает Его Величество от его службы, жалуется пенсия в сумме 1300 ливров, что составит с установленными ранее 800 ливрами 2100 ливров, которые выплачивать надлежит отныне в течение всей его жизни» [12, 258]. Иногда пенсии устанавливались сиротам, вдовам музыкантов, но гораздо более скромные: 100–300 ливров в год.

В списках королевских музыкантов мы найдем и ветеранов (vétérans), или «старых музыкантов, которых король освободил от службы, но получающих вознаграждение как если бы сейчас находились на службе» [19, 187; 200; 314].

Однако основная масса музыкантов во Франции — не придворные, а обычные городские инструменталисты. Все они, кроме кларкистов, являлись членами профес-

сиональных корпораций, иначе их существование было невозможным. В отечественных исторических работах о старинных музыкантах находим термины «жонглер» и «менестрель», причем оба имели и форму женского рода. Однако уже в среднефранцузском языке (XIV-XVI вв.) слово «жонглер» неизменно уходит в прошлое (ранняя форма — жуглер, *jouleur*; ж. р. жуглересса, *jouleresse*). Наименование «менестрель» (*ménestrel*) замещается словом «менетрь» (*menestrier*, *ménétrier*) уже в XV столетии, а в XVI полностью вытесняет его [см. 4]. Таким образом, в течение почти трех столетий, с рубежа XVI до середины XVIII, мы вправе говорить о менетрь, но не о менестрелях, которых нет³. В этот период утверждается и слово «*menestrandise*», обозначающее профессиональное сообщество менетрь, не имеющее донныне русского эквивалента. Для истории культуры это нонсенс, но такова ситуация.

Член профессиональной корпорации, имеющий патент (*lettre de maîtrise*) — мастер (*maistre*, *maître*). Управитель корпорации — в разные периоды король скрипачей (*roi des violons*) или король менетрь (*roi des menestriers*). Входящих в правление выборных прюдомов (*prud'homme* — букв.: честнейший человек) или синдиков (*syndic*) мы вправе называть старшинами и/или присяжными, хотя слово «синдик» также

утвердилось в исторических текстах. Ученик мастера корпорации имел вначале статус слуги (*serviteur*), затем подручного, подмастерья (*apprenti*), а потом мог стать наемным работником (*alloué*). Наконец, прошедший ученье, но не получивший патента (например, из-за дороговизны экзамена), становился компаньоном (*compagnon*). Трудившийся наравне с мастером, он не имел права самостоятельно заключать сделки с заказчиком и играть без разрешения.

Обратимся к самым основам — французской номенклатуре голосов. Французский оркестр XII — начала XVIII века — пятиголосный, как и хор, как и инструментальный ансамбль, например, из гобоев или виол. Он включает дессю, от-контр, тай, квинту и бас. Поскольку нашему читателю эти термины обычно неизвестны, в переводах приходится переименовывать их на привычный лад: дискант, альт, тенор, баритон и бас. Мера эта вынужденная и отражает суть дела не точно. Однако именно по этому пути на рубеже XII—XVIII вв. пошел в своем Музыкальном словаре С. де Броссар, сопоставляя термины греческие, латинские, итальянские и французские.

В общем смысле дессю — это основная верхняя партия в музыкальной пьесе (*superius*), которая, по определению Ж.-Ж. Руссо, «господствует над всеми прочими» [26, 143]. В вокальной музыке дессю — высокие голо-

са или партии детей, кастратов, женщин. К концу столетия дессю стали разделять на первые и вторые — *haut-dessus* и *bas-dessus* с диапазоном соответственно $f1—g2$ и $d1—g2$. К 1770 годам, когда дессю замещается сопрано, увеличивается и практический диапазон: (с1) $d1—с3$, хотя в некоторых партитурах термин дессю еще встречается. В Королевской капелле партия дессю исполнялась мальчиками, затем мальчиками и кастратами, к которым в XVIII веке периодически присоединялись женщины.

Вторая партия в хоре или более низкий голос — от-контр (*haute-contre*). Это самый высокий мужской голос, характерный для французской традиции специфический тенор с гибким и ярким тембром в высшей тесситуре, использовавшийся в оперной и церковной музыке. По определению Себастьяна де Броссара, это альт или контратенор [14, 24], а в инструментальной музыке либо второй голос, либо инструмент альтовой тесситуры. И одновременно от-контр для Броссара — это контральто. Он пишет: «*Contralto* — термин, которым пользуются итальянцы в дуэтах. Пишут для двух контральто как и для двух от-контр, потому что они поют одно *против* другого» [14, 23] (*contre fr.* — против).

Тай (*taille*) — это средний голос, в инструментальной музыке теноровый, исполнявшийся на инструментах альтво-теноровой тесситуры.

В вокальной музыке тай — регистр певческого голоса, иногда разделявшийся на первые и вторые партии: более высокий от-тай (*haute-taille*) и низкий бас-тай (*basse-taille*). От-тай приблизительно соответствует тенору-альтино или просто тенору, хотя, по определению Себастьяна де Броссара, альту в итальянской терминологии [14, 9]. Бас-тай — вокальный регистр и певческий голос, исполнявший, по определению Ж.-Ж. Руссо, партии «между тай и басом» [26, 42]. По определению де Броссара — то же, что баритон [14, 12]. Синоним *basse-taille* во французской номенклатуре голосов — *concordant*, наименование голоса, встречающееся преимущественно в церковной музыке приблизительно до 1720 г. В инструментальной музыке этот баритоновый голос назывался квинтой — *quinte* (*quinte de violon* — квинтовая скрипка, *quinte de cromorne* — квинтовый кроморн, и т. п.).

Басовые партии в Капелле исполнялись голосом, именуемым бас-шантант, что по нынешним представлениям может соответствовать как обычному басу, так и басу-баритону. По описанию де Броссара, термин «*basse-chantante*» (буквально: «бас поющий») используют для того, чтобы различать его с басом инструментальным [14, 12]. Записывался в ключе фа на четвертой линейке. Более низкий голос — бас-контр (*basse-contre*) — соответствует басу-профундо.

По определению Ж.-Ж. Руссо, бас-контр «пел партии баса ниже собственно баса» [26, 42]. Записывался также в ключе фа на четвертой линейке нотоносца.

Отметим два обстоятельства. Во-первых, уже в классицистский период под термином «тай» часто подразумевается или альт, или гобой альтовой тесситуры (гобой д'амур, рожок). И мы встречаем, например, квартеты для флейты, скрипки, тай и баса в 1770-е годы или музыку для духовой гармонии для 2 флейт, 2 тай, 2 валторн и фагота. Во-вторых, относительно четвертого по тесситуре и по партитуре голоса, квинты (квинтовой скрипки, *quinte du violon*). В некоторых российских трудах эту партию (и инструмент) именуют калькированным словом «кент». Почему он четвертый, но при этом квинта? Ответ находим у Мерсенна во «Всеобщей гармонии», который пишет: «квинта или пятая партия» [23, 384–385]. Почему пятая? Потому что она необязательная, второстепенная. Находящаяся между тенором и басом, она может быть названа баритоном, а квинтовая скрипка, ее исполнявшая, баритоновой скрипкой, что мы и делаем за неясностью для русской терминологии «квинтовой скрипки». В начале XVIII века этот инструмент (и термин) уйдет из обихода и придворных, и городских музыкантов. Но в XVII столетии он представлен повсеместно⁴.

Нельзя не учитывать, что во всех случаях речь идет именно о французской номенклатуре голосов и инструментов, поскольку практический диапазон редко соответствует современным представлениям.

Некоторых разъяснений требуют музыкальные составы и инструменты интересующего нас периода, не вошедшие в нашу органологическую лексику. Всякий ансамбль, большой или маленький, будь то «Двадцать четыре скрипки короля» или «Двенадцать больших гобоев» Большой конюшни, назывался «bande» («Bande» означает также многочисленную группу людей, объединившихся с единым намерением. Большая банда скрипачей — это 24 скрипки Короля» [20, б/п]. Что же касается слова «оркестр» — это, по Фюретьеру, «часть театра или место, где представляют драматические поэмы или дают спектакли. Сейчас так называют лишь место, где располагается симфония» [20, б/п]. Несмотря на наличие в нашем музыкальном просторечии слова «банда», обозначающего сценический оркестр в опере или балете, в переводе старых французских текстов используют наименование «оркестр» или «ансамбль» в зависимости от состава исполнителей.

При французском дворе со времен Франциска I служили исполнители на фифре — небольшой поперечной флейте с шестью — семью игровыми отверстиями.

Ансамбль «Фифры и барабаны» при Людовике XIV входил в число пяти коллективов Большой конюшни. Пришедший во Францию с солдатами швейцарской гвардии, этот инструмент звучал пронзительно и резко и потому считался преимущественно военным. Русского эквивалента этот инструмент не имеет, хотя и в английской практике существовал (и не забыт ныне) инструмент с названием *fife*, практически аналогичный французскому. Однако в русской лексике английская флейта *fife* также не имеет специального наименования.

Еще один ансамбль французского двора представляет нам кроморны (*stromornes*) и морские трубы (*trompettes marine*). «*Stromorne*» современные лексикографы переводят как крумгорн (от немецкого «*crumhorn*»), что ошибочно. Немецкий *crumhorn* французы называли *tournebout* (буквально: инструмент с загнутым концом, поскольку имел форму ручки зонтика; во Франции он не использовался). Кроморн — инструмент гобойного семейства, но значительно больших, чем гобой, размеров, бытовавший в семействе от высокого до басового [см. 1]. Известные партитуры с участием кроморнов единичны: «Сюита для 2 кроморнов» Дегриньи (1660), «Месса с разными инструментами вместо органа» М.А. Шарпантье (1670), балет «Атис» Ж.Б. Люлли (1676) и его же «Триумф любви» (1681), опера П. Коласса «Эней и

Лавиния» (1682) и некоторые иные, где участие кроморнов лишь предполагается по косвенным признакам. Морская труба (*trompette marine* — фр., *tromba marina* — ит.) уже известна в русских переводах (Мольеровский мещанин во дворянстве г-н Журден желал бы послушать морскую трубу, поскольку «это инструмент приятный»). Это струнный смычковый инструмент с изящным деревянным коническим корпусом высотой в человеческий рост, одной струной для игры и резонансными струнами внутри. Никакого отношения к трубе он не имеет, точная этимология не установлена. Придя в Германию, этот инструмент получил название *трумшейт* (*trumscheit*). В Большой конюшне состоял также ансамбль «Гобои и мюзеты де Пуату» («*Hautbois et musettes de Poitou*»), инструменты столько же народные, сколько и профессиональные. Эти гобои изготавливались из бука в Пуату, области на западе Франции. Близкие по конфигурации обычному гобою, они имели капсулу, скрывавшую трость, и в таком виде могли вставляться в волейку — мюзет — в качестве игрового ствола; так получался мюзет де Пуату. «Королевская» разновидность волейки — придворный мюзет (*musette de cour*), куда воздух изящно вдувался мехом, размещенным подмышкой играющего.

Еще один французский инструмент, хотя и вошедший в современные

словари, мало знаком нашим специалистам, — это тромп (*trompe, trompe de chasse*) — медный духовой инструмент в форме натуральной валторны, но большего диаметра (надевался через плечо), употреблявшийся на охоте. По замечанию Фюретьера, «он служит, чтобы звать собак». Однако в XVIII столетии, при Людовике XV, благодаря трудам талантливого музыканта Дампьера, тромп становится полноценным, хотя и специфическим музыкальным инструментом, появляется ряд замечательных моделей, для которых создаются охотничьи сюиты и концертные пьесы. Тромп не следует путать с валторной (*cor de chasse*), у нее другой тембр и иная исполнительская эстетика. Любопытный читатель может без труда увидеть и услышать тромп — *trompe de chasse* — в интернете⁵.

Отметим попутно французское слово «диапазон» (*diarason*), которое вошло в современный русский язык с единственным значением: объем звуков, исполняемых инструментом или голосом. Уже Словарь Фюретьера (и последующие) указывает несколько значений, в т. ч. объем звуков и строй. Наши французско-русские словари отмечают оба значения: 1) объем звуков, 2) камертон. Однако в современном французском языке «*diarason*» означает лишь строй (камертон), тогда как первому значению соответствуют французские слова *étendue* или

ambitus. Здесь не обойтись без понимания времени и контекста.

Особую проблему составляют термины, обозначающие декорирование или расшифровку нотных текстов. В предлагаемой статье мы не касаемся проблем исполнительской интерпретации — это отдельный сюжет, достаточно полно раскрытый в специальных работах, в том числе современных авторов⁶. Поскольку наша задача — терминология и поиски ее актуальных смыслов, рассмотрим употребление наиболее употребимых приемов декорирования нотных текстов интересующего нас времени. *Флатман* — *flattement* — (вероятно, от *flatter* фр. — услаждать, приукрашивать) — один из видов орнаментации, свойственный исключительно французской музыке XVII века, представляет собой нечто среднее между трелью и вибрато. Его исполнение — чисто французская затея. Однако русскоязычного эквивалента у нас нет.

Относительно *пор де вуа* (*port de voix*) Бенинь де Басили в своих «Интересных заметках об искусстве хорошего пения» (1668) говорит: «Я называю пор де вуа переход, который делается с помощью тур де гозье от нижнего звука к верхнему...» и т. д. [11, 137]. Это можно пояснить на примере, однако известных немецких или итальянских аналогов мы не найдем. «*Куле* (*coulé*) это модуляция голоса со слабой доли малой длительности на нижнюю и более

сильную» — говорит один из словарей [17, 74], ссылаясь на трактат Лулье [22, 68]. Объяснение весьма приблизительное, при том, что эти термины тоже не имеют русского эквивалента. Так же как *аксан* (*accent*), который за неимением лучшего переводят как *акцент*, украшения *дубль-каданс* (*double cadence*), *пенсе* (*pincé*), *дубле* (*doublé*), *кулада* (*coulade*), *трамблеман* (*tremblement*). В ряде случаев французские авторы поясняют *пенсе* итальянским термином «мордент», *трамблеман* — термином «трель» (*trillo*), *пор де вуа* — словосочетанием «длинная аподжиатура». Эти термины, вполне ясные нашему музыканту, требуют, однако, уточнения в каждом конкретном тексте, где их интерпретация может отличаться. И, наконец, еще один исключительно французский прием — *неравные ноты*, *notes inégales* (или просто *inégales*), когда мелодия исполняется как бы пунктирным ритмом. Вероятно, *неравные ноты* — это адекватный вариант перевода. Иногда этот прием обозначался как *notes pointés*, что неловко переводят как «пунктированные ноты». Представляется, что по-русски это можно привести к единому вышеприведенному варианту, поскольку он вполне точен, если кто-то не предложит более благозвучный.

Таким образом, передать неизвестное через известное, незнакомое через знакомое в большинстве

случаев не представляется возможным. Кодификация приведенной терминологии в профессиональной лексике может осуществиться лишь ее естественным и постепенным вхождением в нормативный музыкальный обиход по мере расширяющегося освоения интересующего нас пласта музыкальной культуры.

Интересно, что классический толковый словарь Фюретьера подробно поясняет многие музыкальные термины, относящиеся к декорированию — *cadence*, *double cadence*, *port de voix*, *demi-port de voix*, *coulé*, *tremblement*, *battement*, но лишь в одном случае — *port de voix* — приводит итальянский аналог, причем лишь как возможный вариант трактовки [20, б/п]. Тщательный и талантливый лексикограф А. Фюретьер отразил самобытность французской терминологии второй половины XVII века, которая, кажется, в самой минимальной степени была ориентирована на чужеродные заимствования.

Еще одна характерная деталь: Жак Оттетер, посвятив 50 страниц подробному описанию батманов, флатманов, *пор де вуа* и прочего, подытоживает свой труд о флейте так: «Хороший вкус и практика покажут их уместность лучше, чем теория. Все, что я могу посоветовать, это на протяжении некоторого времени играть пьесы, где обозначены все украшения, чтобы со временем, привыкнув, до-

бавлять их там, где они будут хороши» [21, 32]. Вот в чем дело: во времена Оттетера повседневная практика и воспитывала вкус.

Интересные параллели терминологии и перевода любознательный читатель может проследить по трем изданиям И. Кванца. Его «Опыт наставления в игре на поперечной флейте» напечатан одновременно в 1752 году на немецком [24] и французском [25] языках, а в 2012-м вышел русский перевод [7]. Обратим лишь внимание на то, что и некоторые известные термины у Кванца не соответствуют современным представлениям.

Не продолжая далее эту тему в пределах небольшой статьи, отметим, что эти термины, вероятно, придется принять буквально, как галлицизмы. Но для этого они должны войти в учебники теории и стать понятными и употребимыми.

Важно принять во внимание, что музыкальная терминология эпохи, которую мы объединяем понятием раннего барокко, во многих случаях вообще подвижна, не регламентирована, не кодифицирована. Не случайно она не вошла в словари XVII — рубежа XVIII веков Ришле, Фюретьера, и очень размыта у Броссара. Это вполне убедительно показано в книге Ю.С. Бочарова «Жанры инструментальной музыки эпохи барокко» — многие понятия неустойчивы, неоднозначны и изменчивы [5].

И не случайно пока никому не удалось точно и адекватно перевести трактат об инструментах из «Всеобщей гармонии» Мерсенна. Именно органо-логические детали — подробности конструкции инструментов — не имеют убедительных русскоязычных аналогов. И, прежде всего, потому, что в унификации терминологии в середине XVII века явно не было ни нужды, ни традиций; понимание этого очень существенно.

Интересно, что в XVIII и XIX веках авторы музыкальных словарей уже существенно упрощают и конкретизируют многие старые термины. Так, в Словаре Руссо, вышедшем впервые в 1767-м, или в Словаре Кастиль-Блаза 1821 года [15] мы найдем целый ряд простых и ясных объяснений. Однако они мало согласуются с понятиями столетней давности и столь же мало помогают расшифровке и интерпретации музыки XVII столетия. Разъяснения Словаря Руссо вполне пригодны для школьного образования, но исполнителям и исследователям нельзя не учитывать, что это взгляд из другого времени.

Выше приводилось мнение М. Бенуа, побуждающее к осторожному отношению к музыкальной лексике раннего барокко. Все музыканты центрального региона Франции принадлежали к корпорации «Братство св. Юлиана», и по цеховым уставам учились 6 лет (Устав 1407), а с XII

века — 4 года (Устав 1657), так же и в других регионах. То есть вся наука длится даже меньше, чем в нынешней ДМШ. Поэтому нет оснований полагать, что городские, да и придворные музыканты глубоко осваивали тонкости ремесла, тогда как сейчас мы ориентируемся на скромный круг работ, принадлежавших единичным фигурам, виднейшим виртуозам, которые лишь в ограниченной мере отражали общий исполнительский уровень эпохи. Лишь органисты и клавесинисты принадлежали к иному слою, система их обучения и практика были иными. Что же касается известных музыковедческих трудов и трактатов, к ним тоже желательнее относиться с осторожностью. По этому поводу Марсель Бенуа замечает: «Если любительские писания просвещают публику в музыкальных вопросах — Рагене, Ла Вёвиль, Менестрье, Бонне-Бурдело, Буанден, Шатонёф — ответственность за это несут профессионалы, зачастую не способные ясно объяснить предмет своих занятий» [13, 80]⁷. А потому немало нынешних работ о тонком знании и применении, например, изысканной орнаментики или принципов риторики музыкантами XVII — рубежа XVIII века могут во многих случаях вызывать сомнения. Равно как буквальное, каноническое им следование. А уж что касается тайн теоретических трактатов и «рассуждений» о хорошем вкусе — их полезность весьма относительна, а

практическая значимость вовсе не универсальна.

В заключение немного о частных случаях.

Любопытен многозначный перевод слова «air». Арией или песней, как трактуют его современные словари, это слово стало лишь в XIX веке. Основные значения термина приведены в Словаре Фюретьера 1690 года, где автор поясняет, что это может быть и просто музыка, и приятное музыкальное сочинение, и балетная пьеса, и застольная песня, и композиция для лютни или скрипки. Здесь важно найти соответствие, принимая во внимание еще и синонимический ряд русского языка. Заметим попутно, что «эр де кур» — это идиома, которую принято переводить выражением «куртуазная песня», адекватно отражающим содержание и образный строй этого распространенного жанра. Можно уточнить, что куртуазная песня, родившаяся в XVI веке, — как правило, для голоса и лютни — не имела прямой связи с королевским или иными аристократическими дворами, хотя в XVII столетии получила широкое признание в аристократической среде [18, 54-55].

Наконец, отдельный случай, но существенный. Знаменитый труд Мерсенна «Harmonie Universelle» часто именуют по-русски «Универсальной гармонией». Логичнее было бы назвать «Всеобщая гармония» — по аналогии с устойчивыми выражениями

histoire universelle — всеобщая история, bien universel — всеобщее благо, Deluge universel — Всемирный потоп, home universel — всеведущий человек, (а не «универсальный», как в некоторых диссертациях), и т. д. Неловко выглядят и повсеместно встречающиеся переводы педагогических трудов как «метод» или «метода». Такую скверную кальку хорошо бы упразднить, в русском языке есть прекрасное и утвердившееся слово «школа». «Метод для скрипки» — это «Школа игры на скрипке», «Метода правильного пения» — «Школа правильного пения» и не более того. Ровно так же неуклюже выглядит трактовка слова «principes» в учебных пособиях как «принципы». Слово «principes» многозначное. «Premiers principes du violon» Юбера Леонара — не первые принципы игры

на скрипке», а «Первоначальные основы...». «Principes de la flûte traversière» Оттетера — не принципы, а «Основы игры на поперечной флейте». Подобных примеров можно привести немало.

Рассмотрев насыщенный круг вопросов в рамках небольшой статьи, автору хотелось бы не только в меру сил поднять и конкретизировать проблему, но и — главное — привлечь внимание коллег, не ограничиваясь упоминанием двух-трех имен французского Золотого века, необычайно интересного и своеобразного. По этому поводу Ромэн Роллан писал в «Заметках о Люлли»: «Слава Франции состоит в том, что ее многогранная душа не довольствуется одним единственным идеалом; дело не в том, чтобы этот идеал был нашим, а в том, чтобы он был великим» [9, 169].

ЛИТЕРАТУРА

1. Березин В.В. Гобой и гобоисты при дворе королей Франции // «Научный вестник Московской консерватории», 2010, № 3.
2. Березин В.В. Музыканты королей Франции. Москва: Современная музыка, 2013.
3. Березин В.В. Преемственное право и музыканты французских королей // Журнал «Ученые записки РАМ им. Гнесиных», 2017 № 3.
4. Березин В.В. Уставы и правила французских музыкальных корпораций XIV–XVIII веков // «Старинная музыка», № 2 (80), 2018.
5. Бочаров Ю.С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. Москва: НИЦ «Московская консерватория», 2016.
6. Епишкин Н.И. Исторический словарь галицизмов русского языка. Москва: ЭТС, 2010.

7. *Кванц И.И.* Опыт наставления по игре на флейте traversière. Пер. с нем. С.И. Художниковой. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012.
8. *Макаров Н.П.* Полный французско-русский словарь. Изд. седьмое. СПб: Издание наследников Н.П. Макарова, 1894.
9. *Роллан Р.* Заметки о Люлли // Музыканты прошлых дней. Пер. Ю.Л. Римской-Корсаковой / Собрание соч. Т. XVI. Л.: Художественная литература, 1935.
10. *Чудинов А.Н.* Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Санкт-Петербург, 1894.
11. *Bacilly B. de.* Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, 1668. Reprint: Genève: Minkoff, 1971.
12. *Benoit M.* Musiques de Cour. Chapelle. Chambre. Écurie. Recueil de documents. Paris: Picard, 1971.
13. *Benoit M.* Versailles et les musiciens du roi. Étude institutionnelle et sociale. 1661–1733. Paris: Picard, 1971.
14. *Brossard S. de.* Dictionnaire de Musique, Contenant une Explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens et François les plus usitez dans la Musique. Seconde édition. Paris: C. Ballard, 1705. Reprint: Genève: Minkoff, 1992.
15. *Castil-Blaze.* Dictionnaire de musique moderne, 2 vol. Paris: Au magasin de musique de la Lyre moderne, 1821.
16. *Cucuel G.* La Pouplinière et la Musique de Chambre au XVIII siècle. Paris: Fischbacher, 1913.
17. *Doussot J.-E.* Vocabilaire de l'ornementation baroque. Minerve, 2007.
18. *Duteurtre B.* Air de cour // Dictionnaire du Grand Siècle, sous le direction de François Bluche. Paris: Fayard, 2005.
19. *États de la France (1644–1789).* Recherches sur la musique française classique. Vol. XXX. Paris: Picard, 2003.
20. *Furetière A.* Dictionnaire universel: contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts.... La Haye et Rotterdam: Arnout & reiner Leers, 1690. (Без пагинации).
21. *Hotteterre J.* Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec ou flute douce, et du haut-bois divizez par traitez. Par le sieur Hotteterre-Le-Romain. Paris: Chr. Ballard 1707.
22. *Loulié E.* Éléments ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre ... Paris: C. Ballard, 1696.
23. *Mersenne M.* Harmonie universelle. Paris, 1636. Факсимиле: Paris: CNRS, 1975.

24. *Quantz J.J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752. Reprint: Basel: Bärenreiter, 1997.
25. *Quantz J.J.* Essai D'Une Méthode Pour Apprendre à Jouer de la Flûte Traversière. Berlin: Chez Chretien Frederic Voss, 1752. Reprint: Fb&c Limited, 2018.
26. *Rousseau J.J.* Dictionnaire de musique. 2-ème ed. Paris: Chez Veuve Duchesne, 1768. P. 467

REFERENCES

1. *Berezin V.V.* Goboy i goboisty pri dvore koroley Frantsii [Oboe and oboists at the court of kings of France] // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2010, № 3.
2. *Berezin V.V.* Muzykanty koroley Frantsii [The musicians of the kings of France]. Moskva: Sovremennaya muzyka [Moscow: Publishing house «Modern music»]. 2013.
3. *Berezin V.V.* Preemstvennoe pravo i muzykanty frantsuzskikh koroley [Succession law and musicians of the French kings] // Zhurnal «Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh» [Scientific notes of the Academy of music Gnessine]. 2017 № 3.
4. *Berezin V.V.* Ustavy i pravila frantsuzskikh muzykalnykh korporatsiy XIV–XVIII vekov [Statutes and rules of French music corporations XIV–XVIII centuries] // «Starinnaya muzyka» [«Ancient music»]. 2018, № 2 (80).
5. *Bocharov Yu.S.* Zhanry instrumentalnoy muzyki epokhi barokko [Genres of instrumental music of the Baroque era]. Moskva: NITs «Moskovskaya konservatoriya» [Moscow: Publishing house «Moscow Conservatory»]. 2016.
6. *Yepishkin N.I.* Istoricheskiy slovar gallitsizmov russkogo yazyka [Historical dictionary of Russian gallicisms]. Moskva: ETS [Moscow: Publishing house ETS], 2010.
7. *Kvants I.I.* Opyt nastavleniya po igre na fleyte traversière. Per. s nem. S.I. Khudozhnikovoy [Experience instruction on playing of the flute traversière]. Petrozavodsk: Izd-vo PetrGU [Petrozavodsk: Publishing house of Petrozavodsk State University], 2012.
8. *Makarov N.P.* Polnyy frantsuzsko-russkiy slovar. Izd. Sedmoe [Full French-Russian dictionary. Seventh Edition]. SPb: Izdanie naslednikov N.P. Makarova [St. Petersburg: publication of heirs N.P. Makarova]. 1894.
9. *Rollan R.* Zametki o Lyulli Muzykanty proshlykh dney. Per. Yu.L. Rimskoy-Korsakovoy [Notes on Lully // Musicians of the past days] / Sobranie soch. [Collected works in 20 vol.] vol. XVI. L.: Khudozhestvennaya literature [Leningrad: Publishing house «Fiction literature»]. 1935.

10. *Chudinov A.N.* Slovar inostrannykh slov, voshedshikh v sostav russkogo yazyka [Dictionary of foreign words included in the Russian language]. Sankt-Peterburg [St. Petersburg: Edition V. Gubinsky]. 1894.
11. *Bacilly B. de.* Remarques curieuses sur l'art de bien chanter [Curious remarks on the art of singing well], 1668. Reprint: Genève: Minkoff, 1971.
12. *Benoit M.* Musiques de Cour. Chapelle. Chambre. Écurie. Recueil de documents [Court music. Chapel. Room. Stable. Collection of documents]. Paris: Picard, 1971.
13. *Benoit M.* Versailles et les musiciens du roi. Étude institutionnelle et sociale [Versailles and the musicians of the King. Institutional and social study]. 1661–1733. Paris: Picard, 1971.
14. *Brossard S. de.* Dictionnaire de Musique, Contenant une Explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens et François les plus usitez dans la Musique. Seconde édition [Music Dictionary, Containing an Explanation of the Greek, Latin, Italian and Francis terms most used in Music. Second edition]. Paris: C. Ballard, 1705. Reprint: Genève: Minkoff, 1992.
15. *Castil-Blaze.* Dictionnaire de musique moderne, 2 vol. [Dictionary of Modern Music, 2 vol.]. Paris: Au magasin de musique de la Lyre moderne, 1821.
16. *Cucuel G.* La Pouplinière et la Musique de Chambre au XVIII siècle [La Pouplinière and the Chamber Music in the 18th century]. Paris: Fischbacher, 1913.
17. *Doussot J.-E.* Vocabilaire de l'ornementation baroque [Vocabulary of baroque ornamentation]. Minerve, 2007.
18. *Duteurtre B.* Air de cour // Dictionnaire du Grand Siècle, sous le direction de François Bluche [Court air // Dictionnaire of the Grand Siècle, under the direction of François Bluche]. Paris: Fayard, 2005.
19. *États de la France (1644-1789).* Recherches sur la musique française classique [Research on classical French music]. Vol. XXX. Paris: Picard, 2003.
20. *Furetière A.* Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts [Universal dictionary: generally containing all the French words, both old and modern, and the terms of all sciences and arts]. La Haye et Rotterdam: Arnout & reiner Leers, 1690. (Without pagination).
21. *Hotteterre J.* Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec ou flute douce, et du haut-bois divizez par traitez [Principles of flute, or flute from Germany, recorder or sweet flute, and high-wood divide by treat]. Par le sieur Hotteterre-Le-Romain. Paris: Chr. Ballard 1707.
22. *Loulié E.* Éléments ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre [Elements or principles of music, put in a new order]. Paris: C. Ballard, 1696.
23. *Mersenne M.* Harmonie universelle [Universal Harmony]. Paris, 1636. Факсимиле: Paris: CNRS, 1975.

24. *Quantz J.J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen [Trying to play the flute traversiere]. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752. Reprint: Basel: Bärenreiter, 1997.

25. *Quantz J.J.* Essai D'Une Méthode Pour Apprendre à Jouer de la Flûte Traversière [Trial of a Method for Learning to Play the Flute Traverse]. Berlin: Chez Chretien Frederic Voss, 1752. Reprint: Fb&c Limited, 2018.

26. *Rousseau J.J.* Dictionnaire de musique. 2-ème ed [Dictionary of Music. 2nd ed.]. Paris: Chez Veuve Duchesne, 1768. P. 467.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Н.П. Макаров (1810–1890) — автор одного из наиболее востребованных французско-русских словарей. 1-е издание вышло в 1870 году, впоследствии — более 10 изданий. Концертирующий гитарист, лексикограф, литератор, Макаров награжден орденом Станислава II степени за лингвистические труды.

² Вошедшее в Исторический словарь галлицизмов русского языка Н.И. Елишкина слово «сюрвиванс» упоминается, но не разъясняется [6, 4279].

³ Ошибочно говорить о менестрелях — менетрье как о средневековых музыкантах. Профессиональные корпорации упраздняются лишь в середине XVIII века. Примечательно, что Н.П. Макаров приводит в своем Словаре два слова с разными значениями: «Ménestrel. Стар. Менестрель, странствующий поэт» и «Ménétrier, скрипач для пляски, гудошник» [8, 684]. Это, однако, может быть справедливо в отношении средневековой практики, но вовсе не соответствует ренессансному периоду.

⁴ Интересно, что С. Броссар в своем «Музыкальном словаре» называет ее виолончелью, только что появившимся в Италии инструментом: «Violoncello. C'est proprement nôtre Quinte de Violon, ou une Petite Basse de Violon, à cinq ou six Cordes» — «Виолончель. Это, собственно говоря, наша квинтовая скрипка или малый скрипичный бас с пятью или шестью струнами». [14, 247].

⁵ В 2015 году Министерством культуры Франции сохранение традиций игры на тромп причислено к национальному нематериальному культурному наследию.

⁶ В их числе назовем: Mather B. Interpretation of French music from 1675 to 1775: for Woodwind and other Performer. New York: McGinnis & Marx Music, 1976; Veilhan J.-C.

Les Règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque. Paris: Leduc, 1977; Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music — With special emphasis on J. S. Bach. Princeton Press University, 1983; Saint-Arroman J. L'Interprétation de la musique pour orgue. Paris : Champion, 1988; Doussot J.-E. Vocabilaire de l'ornementation baroque. Minerve, 2007.

⁷ Ни один из названных авторов не был музыкантом, хотя их труды, в разной мере информативные, нашли отражение в работах некоторых музыкальных писателей и историков. Они представляют определенную ценность в отражении эпохи, но вряд ли могут служить научно-историческими источниками.

